

La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura

Las Palmas de Gran Canaria
2006



Gobierno de Canarias
Consejería de Educación,
Cultura y Deportes
Dirección General del Libro,
Archivos y Bibliotecas



**Anroart
Ediciones**

XVI CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura

Las Palmas de Gran Canaria, del 20 al 24 de noviembre de 2006



Gobierno de Canarias
Consejería de Educación,
Cultura y Deportes
Dirección General del Libro,
Archivos y Bibliotecas



**Anroart
Ediciones**

Las Palmas de Gran Canaria
2006

© De los autores
© Departamento de Arte, Ciudad y Territorio (DACT).
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

© Anroart Ediciones
© Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Canarias

Primera edición, noviembre, 2006

Dirección de la edición

María de los Reyes Hernández Socorro

Coordinadores de la edición

María de los Ángeles Delisau Jorge
Francisco Javier Pueyo Abril
Marta Rodríguez Padilla

Secretaría administrativa

Ángeles Ortiz Hernández

Colaboración técnica

Diana Saavedra Guadalupe

Diseño del logotipo y del cartel del Congreso

José Lirio

Diseño y maquetación

Estudio Nexo

Anroart Ediciones, S.L.
C/ Doctor Chil, 28
35001 Las Palmas de Gran Canaria
www.anroart.com

ISBN (Obra completa) I0: 84-96577-74-0
ISBN (Obra completa) I3: 978-84-96577-74-9
Depósito Legal: GC-316-06

ISBN (Tomo I) I0: 84-96577-75-9
ISBN (Tomo I) I3: 978-84-96577-75-6
Depósito Legal: GC-317-06

ISBN (Tomo II) I0: 84-96577-76-7
ISBN (Tomo II) I3: 978-84-96577-76-3
Depósito Legal: GC-318-06

Imprime Gráficas Atlanta
C/ San Nicolás de Tolentino, s/n
Las Palmas de Gran Canaria

Impreso en las Islas Canarias. España

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático.



Vista parcial de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria
Fotografía: Marcos de Rada



Sede Institucional de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
Fotografía: José Bueno



EL JEFE DE LA CASA DE
S. M. EL REY

mc
254/06

S.M. la Reina, accediendo a la petición que tan amablemente Le ha sido formulada, ha tenido a bien aceptar la

PRESIDENCIA DE HONOR

del **"XVI CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE"** que, bajo el lema «La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura», tendrá lugar en Las Palmas de Gran Canaria del 20 al 24 de noviembre próximo.

Lo que me complace participarle para su conocimiento y efectos.

PALACIO DE LA ZARZUELA, 23 de junio de 2006

EL JEFE DE LA CASA DE S.M. EL REY,

EXCMO. SEÑOR RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

XVI CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

CEHA

La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura

Las Palmas de Gran Canaria del 20 al 24 de Noviembre de 2006

PRESIDENCIA DE HONOR

Su Majestad la Reina Doña Sofía

COMITÉ DE HONOR

Presidente del Gobierno de Canarias

Sr. D. Adán Martín Menís

Alcaldesa del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

Sra. D.^a Josefa Luzardo Romano

Subdelegada del Gobierno en Las Palmas

Sra. D.^a Carolina Darias San Sebastián

Presidente del Cabildo de Gran Canaria

Sr. D. José Manuel Soria López

Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Sr. D. Julián Martínez García

Rector de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Sr. D. Manuel Lobo Cabrera

Viceconsejera de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias

Sra. D.^a Dulce Xerach Pérez

Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Canarias

Sr. D. José María Hernández Aguiar

Director General de Cooperación y Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias

Sr. D. Moisés Plasencia Martí

Director General de Ordenación y Promoción Turística del Gobierno de Canarias

Sr. D. Raimundo Domínguez de Vera

Consejero de Cultura y Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria

Sr. D. Pedro Luis Rosales Pedrero

Consejera de Educación y Patrimonio del Cabildo de Gran Canaria

Sra. D.^a María del Carmen Rosario Godoy

Ayuntamiento de Telde

Alcalde del Ayuntamiento de Gáldar

Sr. D. Manuel Godoy Melián

Alcalde de la Villa de Agüimes

Sr. D. Antonio Morales Méndez

Concejala de Cultura, Turismo y Carnaval

Sra. D.^a María Isabel García Bolta

Vicerrectora de Cultura y Deportes de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Sra. D.^a Alejandra Sanjuán Hernán-Pérez

Decana de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Sra. D.^a Josefina Domínguez Mujica

Directora de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Sra. D.^a Flora Pescador Monagas

Directora de la Casa de Colón

Sra. D.^a Elena Acosta Guerrero

Gerente del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM)

Sra. D.^a Leticia Martín García

Director del Parque Arqueológico de la Cueva Pintada de Gáldar

Sr. D. Fernando Pérez González

Presidente de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria

Sr. D. Francisco Marín Lloris, Marqués de la Frontera

Conde de La Vega Grande de Guadalupe

Sr. D. Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna

Presidente del GRUPO LOPESAN

Sr. D. Eustasio López González

Director de Anroart Ediciones

Sr. D. Jorge Liria Rodríguez

Director General de GLOBAL

Sr. D. Ángel Luis Sánchez Bolaños

Presidente de La Caja de Canarias

Sr. D. Antonio Marrero Hernández

Presidente del Gabinete Literario

Sr. D. Juan José Benítez de Lugo y Massieu

Director General de JSP

Sr. D. José Sánchez Rodríguez

Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, demarcación de Las Palmas

Sr. D. Javier Mena Marques

Presidente del Club de Leones Real Ciudad de Gáldar

Sr. D. Francisco Hernández Ferri

COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE

CEHA

Presidente

Dr. D. Cristóbal Belda Navarro

Presidente honorario

Dr. D. Ignacio I. Henares Cuéllar

Vicepresidente

Dr. D. Miguel Ángel Castillo Oreja

Secretaria

Dra. D.^a Rosario Camacho Martínez

Tesorero

Dr. D. Rafael López Guzmán

Vocales

Dra. D.^a María Soledad Álvarez Martínez

Dr. D. Gonzalo M. Borrás Gualis

Dra. D.^a Catalina Cantarellas Camps

Dra. D.^a María de los Reyes Hernández Socorro

Dra. D.^a María Victoria Herráez Ortega

Dra. D.^a María del Mar Lozano Bartolozzi

Dr. D. Victor Manuel Mínguez Cornelles

Dr. D. Alfredo José Morales Martínez

Dr. D. Carlos Rejero Hermosilla

Dra. D.^a Paloma Rodríguez-Escudero Sánchez

Dr. D. Miguel Taín Guzmán

Dr. D. Joan-Ramón Triadó Tur

COMITÉ ORGANIZADOR Y CIENTÍFICO

Presidenta

Dra. D.^a María de los Reyes Hernández Socorro

Coordinador General

Dr. D. Juan Sebastián López García

Secretario

Dr. D. A. Sebastián Hernández Gutiérrez

Director del DACT

Dr. D. Vicente Mirallave Izquierdo

Vocales

Dr. D. Manuel Martín Hernández
Dr. D. Manuel Goicoechea Fidalgo
Dra. D.^a Rosario Alemán Hernández
Dra. D.^a Ángeles Alemán Gómez
Dr. D. José Concepción Rodríguez
D. Óscar Naranjo Barrera
D. Eugenio Rodríguez Cabrera
D.^a Teresa Amorós Martín
D. Ignacio Pérez Aguiar

Secretaría Técnica

D.^a Ángeles Ortiz Hernández
D.^a María de los Ángeles Delisau Jorge
D.^a Marta Rodríguez Padilla
D. Francisco Javier Pueyo Abril

Comité Científico

Dr. D. Gonzalo Borrás Gualis. *Universidad de Zaragoza*
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. *Universidad Complutense de Madrid*
Dr. D. Alberto Darías Príncipe. *Universidad de La Laguna*
Dra. D.^a Estrella de Diego Otero. *Universidad Complutense de Madrid*
Dra. D.^a Etelvina Fernández González. *Universidad de León*
Dr. D. José Manuel García Iglesias. *Universidad de Santiago*
Dr. D. Ignacio Henares Cuellar. *Universidad de Granada*
Dr. D. Rafael López Guzmán. *Universidad de Granada*
Dra. D.^a María del Mar Lozano Bartolozzi. *Universidad de Extremadura*
Dr. D. Fernando Marías. *Universidad Autónoma de Madrid*
Dr. D. Alfredo Morales Martínez. *Universidad de Sevilla*
Dr. D. Germán Ramallo Asensio. *Universidad de Murcia*
Dr. D. Juan Antonio Ramírez. *Universidad Autónoma de Madrid*
Dr. D. Carlos Reyero Hermosilla. *Universidad Autónoma de Madrid*
Dra. D.^a Margarita Rodríguez González. *Universidad de La Laguna*
Dra. D.^a Teresa Sauret Guerrero. *Universidad de Málaga*
Dr. D. Manuel Valdés Fernández. *Universidad de León*
Dr. D. Joaquín Yarza Luaces. *Universidad de Barcelona*

Diseño del logotipo y del cartel del Congreso

D. José Lirio

Colaboradores - Ayudantes durante el desarrollo del Congreso

D. Francisco José García Dieppa
D. Ruymán Hernández Santana
D. Domingo Marrero Guerra
D.^a Nayra Martín Rodríguez
D.^a Diana Saavedra Guadalupe
D.^a Leticia Santana Álvarez
D. Braulio Santiago Betancor
D.^a Lorena Tadeo Hernández

SECCIONES DE TRABAJO

Conferencia Inaugural

Dr. D. Guillermo Vázquez Consuegra
Universidad de Sevilla

Conferencia de Clausura

Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos
Universidad Complutense de Madrid

Mesa I: La Amplitud de los Horizontes y los Contactos

Coordinadores Científicos:

Dra. D.^a Estrella de Diego Otero. *Universidad Complutense de Madrid*
Dr. D. Joaquín Yarza Luaces. *Universidad de Barcelona*
Dr. D. Fernando Marías. *Universidad Autónoma de Madrid*
Dra. D.^a María del Mar Lozano Bartolozzi. *Universidad de Extremadura*
Secretaria: Dra. D.^a Ángeles Alemán Gómez. *Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

Mesa II: Arte y Conflictos bélicos en la Historia: de la Aldea al mundo Global

Coordinadores Científicos

Dr. D. Juan Antonio Ramírez. *Universidad Autónoma de Madrid*
Dra. D.^a Etelvina Fernández González. *Universidad de León*
Dr. D. Germán Ramallo Asensio. *Universidad de Murcia*
Dr. D. Rafael López Guzmán. *Universidad de Granada*
Secretaria: Dra. D.^a Rosario Alemán Hernández. *Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

Mesa III: Turismo y Arte: Relaciones Encontradas

Coordinadores Científicos

Dr. D. Carlos Reyero Hermosilla. *Universidad Autónoma de Madrid*
Dr. D. José Manuel García Iglesias. *Universidad de Santiago de Compostela*
Dr. D. Alfredo Morales Martínez. *Universidad de Sevilla*
Dra. D.^a Margarita Rodríguez González. *Universidad de La Laguna*
Secretario: Dr. D. Manuel Goicoechea Fidalgo. *Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

**Mesa IV: Tesis de Doctorado en curso de realización.
Proyectos de investigación subvencionados. Otros estudios**

Coordinadores Científicos

Dr. D. Ignacio Henares Cuéllar, *Universidad de Granada*

Dr. D. Gonzalo Borrás Gualis, *Universidad de Zaragoza*

Dr. D. Manuel Valdés Fernández, *Universidad de León*

Dr. D.^a Teresa Sauret Guerrero, *Universidad de Málaga*

Secretario: Dr. D. José Concepción Rodríguez, *Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

Aula de debate: Historiadores del Arte y Arquitectos: ¿encuentros y desencuentros?

Coordinadores Científicos

Dr. D. Alberto Darías Príncipe, *Universidad de La Laguna*

Dr. D. Manuel Martín Hernández, *Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

A los Profesores Doctores D. Jesús Hernández Perera (*in memoriam*)
y D.^a Carmen Fraga González, en reconocimiento al interés demostrado
a favor de la candidatura de Canarias como sede de uno de los Congresos
Nacionales del CEHA

Sumario

[Presentación](#)

[Gran Canaria. La tradición multicultural de lo “dulce”](#)

[Conferencia Inaugural](#)

[Conferencia de Clausura](#)

[Mesa 1](#)

[Mesa 2](#)

[Mesa 3](#)

[Aula de debate](#)

[Mesa 4: Tesis](#)

[Mesa 4: Proyectos de investigación](#)

[Mesa 4: Otros estudios](#)

[Índice de autores](#)

[Ponentes](#)

[Colaboradores](#)

Presentación

La lectura que debe hacerse de la Historia del Arte en Canarias parte necesariamente de la realidad insular; geográficamente africana; culturalmente europea; por vocación americana. Un contexto atlántico, en suma, caracterizado por su accesibilidad al exterior; un escenario, entonces, avocado al conocimiento y utilización de elementos culturales diversos. En definitiva, una Historia del Arte globalizada desde sus inicios

El propio proceso histórico de Canarias convierte a las islas en un territorio de la multiculturalidad. Los contactos entre culturas y su condición natural de espacio abierto en el Atlántico, han hecho de ella a lo largo de los siglos un lugar privilegiado para el mestizaje. Precisamente su carácter hispano no se entiende sin el papel que cumplió en los orígenes de la internacionalización de la cultura ibérica en las rutas de África y, especialmente, de América.

Sus orígenes africanos se ven nutridos por la hispanización del siglo XV y de presencias como la genovesa o la lusitana, muy influyente ésta en la conformación de la identidad canaria. Al mismo tiempo, su posición de puente y atlanticidad hacen que durante siglos haya mirado hacia América, de la que se siente muy cercana.

Este talento, fundamentado en una tricontinentalidad, de distinto carácter y configuración —europea, americana y africana—, le hacen propicia para ser un lugar de encuentro donde por distintos factores, muchos pueblos se ven reflejados. En consecuencia, estas islas macaronésicas son un territorio de la multiculturalidad.

Así lo entiende nuestra Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, que nació abierta y desde la propia sociedad canaria con una gran amplitud de miras, participando de esa idea el *Departamento de Arte, Ciudad y Territorio*, que se honra en organizar el XVI Congreso Nacional de Historia del Arte en este año 2006.

El origen del *Departamento de Arte, Ciudad y Territorio* (DACT) hay que situarlo, históricamente, en la creación

de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura en 1968, en los momentos en que era Sección Delegada de la Escuela Técnica Superior de Madrid. La autonomía del centro grancanario tiene lugar en 1973, pasando a depender de la *Universidad de La Laguna*, único centro universitario existente por entonces en las Islas. La estructura básica departamental se mantendría en el año 1976, al crearse la *Universidad Politécnica de Las Palmas*, quien a partir de 1986 pasaría a llamarse *Universidad Politécnica de Canarias*. La reordenación y conformación actual de este Departamento tendría lugar en 1989, a raíz de la creación de la *Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*, iniciando su primera andadura durante el curso académico 1989/1990 tras una amplia movilización ciudadana en Gran Canaria, a favor de la misma, que terminó con la aprobación por el Parlamento de Canarias, el 26 de abril de 1989, de la Ley de Reorganización Universitaria de Canarias.

El *Departamento de Arte, Ciudad y Territorio* cuenta actualmente con 22 profesores distribuidos en cuatro áreas de conocimiento, a saber: *Historia del Arte, Urbanística y Ordenación del Territorio, Composición Arquitectónica y Estética y Teoría de las Artes*, englobadas, a su vez, en dos Secciones Departamentales denominadas: a) *Teoría e Historia de la Arquitectura y del Arte* y b) *Urbanística y Ordenación del Territorio*, constituidas por 12 y 10 docentes respectivamente.

En lo que a la investigación se refiere, el DACT cuenta con tres grupos de investigación multidisciplinares denominados: a) *Historia del Arte. Patrimonio Cultural y Restauración de obras artísticas*, constituido por profesores del área de conocimiento de Historia del Arte; b) *Procesos de transformación del espacio edificado*, formado por profesionales pertenecientes a las áreas de Urbanística y Ordenación del Territorio y al Departamento de Geografía; y c) *Arquitectura. Metodologías. Patrimonio*, integrado por personal docente adscrito a las áreas de

Composición Arquitectónica, Historia del Arte, Estética y Teoría de las Artes, y a los Departamentos de Construcción Arquitectónica y Cartografía, así como de Expresión Gráfica en la Ingeniería.

Por otra parte, en el departamento que nos ocupa, se imparte un Máster permanente en *Proyección Urbanística y del Paisaje*, dentro de la sección de *Urbanística y Ordenación del Territorio*, con especialidades en Planificación y Gestión del espacio edificado y en Arquitectura del paisaje. En conexión con el mismo se encuentra la publicación denominada *Cartas Urbanas*, de la que hasta el año 2006 han visto la luz once números. Asimismo, la otra sección departamental, *Teoría e Historia del Arte y de la Arquitectura*, es coeditora junto a la Facultad de Geografía e Historia y el Departamento de Ciencias Históricas, de la revista *Vegueta* (Anuario de la Facultad de Geografía e Historia), editándose hasta el momento presente nueve volúmenes.

Además, y siempre con carácter interdisciplinar, el *Departamento de Arte, Ciudad y Territorio* imparte con periodicidad bianual Cursos de Doctorado, ofrecidos por las dos secciones que lo constituyen.

El DACT cuenta con la peculiaridad de aunar lo humanístico y lo tecnológico con su presencia compartida entre las disciplinas de la Historia del Arte y afines impartidas en la Facultad de Geografía e Historia y en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, así como en otros centros con menor protagonismo (Formación del Profesorado, Diseño Industrial y Turismo).

La organización directa en el presente año 2006 del Congreso del Comité Español de Historia del Arte, por parte de nuestro departamento, viene a sumarse a los dos congresos internacionales de *Urbanismo del Espacio Litoral* (Las Palmas de Gran Canaria – Santa Cruz de Tenerife, años 2004 y 2005); a la activa participación en los comités científicos de los *Coloquios de Historia Canario-Americana* (Casa de Colón. Cabildo de Gran Canaria), celebrados bianualmente en la ciudad de Las Palmas desde 1967; y a la también estrecha participación en la organización y coordinación general tanto en el Congreso de la *Asociación Europea de Enseñantes de Arquitectura* (AEEA), celebrado en noviembre de 1997 en la E.T.S. de Arquitectura; como en la *XI Conferencia Internacional de Centros Históricos y Patrimonio Edificado Iberoamericano - I Foro Macaronésico de Arquitectura de la Macaronesia. El Patrimonio Inmueble Histórico de Azores, Cabo Verde, Canarias y Madeira* (Consejo Académico Iberoamericano, noviembre de 2001), evento del que

S.M. El Rey Don Juan Carlos I fue Presidente de Honor.

Para concluir, el Comité organizador de este *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte* (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, noviembre de 2006), estima conveniente destacar que es un honor que la Presidencia Honorífica esté a cargo de S.M. la Reina Doña Sofía (a quien le agradece su deferencia al aceptarla), en el año en el que se conmemora el centenario de la primera visita real a las Islas Canarias por El Rey Alfonso XIII.

María de los Reyes Hernández Socorro
Presidenta del XVI Congreso del CEHA

Juan Sebastián López García
Coordinador General del Congreso



Interior del edificio de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. ULPGC

Fotografía: José Bueno



DACT. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. ULPGC

Fotografía: José Bueno

Gran Canaria. La tradición multicultural de lo “dulce”*

María de los Reyes Hernández Socorro
José Concepción Rodríguez
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Colaboración de Alicia Hernández Padrón
Municipio de Arucas
Concejalía de Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Arucas

XVI
CEHA
CONGRESO
NACIONAL
DE HISTORIA
DEL ARTE

* Este trabajo forma parte del Proyecto INTERREG III B Atlántica 2000-2006 (Canarias y Madeira): *El azúcar y la cultura de las Islas Atlánticas. Valoración y gestión sostenible de los recursos culturales para el desarrollo turístico y territorial de Canarias y Madeira como destinos de calidad.*

Gran Canaria. Rutas del azúcar



Leyenda	
— · — · — · —	Ruta norte
—————	Ruta centro
.....	Ruta sur

Elaboración propia

Gran Canaria es la isla por definición, la que mejor podría ilustrar las páginas de cualquier manual de Geografía. Porque es una isla redonda, como son seguramente todas las islas en la imaginación infantil.

Tiene, hacia arriba, la forma de unas pirámide truncada, con una altura máxima de unos dos mil metros en su cordillera central. Esta cordillera divide a la isla en dos partes, y por sus vertientes, hasta cortar al borde del mar toda la redondez de sus costas, se abren las profundas hendiduras, como radios a fuego de la circunferencia, que forman los grandes barrancos de la isla

(Claudio de la Torre: 1966, p. 28)

Sirva esta somera descripción de Gran Canaria, escrita por Claudio de la Torre en la guía turística que escribiese sobre las Canarias Orientales, hace cuarenta años, de antesala de nuestro periplo artístico por las localidades grancanarias vinculadas al patrimonio del mundo azucarero.

El azúcar ha sido uno de los temas recurrentes de la historiografía canaria y constituye uno de los ejes de relación del Archipiélago con el mundo europeo, americano y africano. A través de los dos grandes ciclos históricos—el correspondiente a los Tiempos Modernos relacionado con el final del siglo XV y principios del Seiscientos, y el que abarca el período comprendido entre 1852-1936,—podemos acercarnos a un heterogéneo y rico patrimonio cultural, fruto del hermanamiento entre Economía y Arte, con entidad suficiente para poder definir y perfilar unas rutas turísticas en torno al azúcar que puedan servir para conocer y aprehender mejor la realidad de Gran Canaria, al aunar pasado y presente, contribuyendo a plantear hacia el futuro una poética y “dulce” mirada alternativa sobre los bienes artísticos isleños.

El recorrido por los caminos del azúcar, que vamos a plantear, parte de la capital, Las Palmas de Gran Canaria, continuando hacia la zona sur de la isla, pasando por Telde, Valsequillo, Ingenio, Agüimes y Santa Lucía de Tirajana. El itinerario por la zona norte nos llevaría a las localidades de Arucas, Santa María de Guía, Gáldar y Agaete, dirigiéndonos posteriormente a la Aldea de San Nicolás, situada en la costa oeste de Gran Canaria. Finalmente, a través de la carretera del centro de la isla, accederíamos a la vega de Santa Brígida, llegando a la villa mariana de Teror; para acceder a la zona cumbre de Artenara, descendiendo a Firgas y Moya.

La producción de azúcar en la isla de Gran Canaria, se circunscribe a la primera mitad del Quinientos, descen-

diendo a mediados de la centuria por la competencia de los azúcares americanos. Valgan como referencia las cifras aportadas por Pérez Aguado, quien recoge que en el primer cuarto del XVI podrían contabilizarse en Gran Canaria unos 25 ingenios, que descenderían a 12 en torno a 1560, quedando reducidos a 5 a la altura de 1590.

En la década de los ochenta del siglo XIX, la industria azucarera grancanaria resurgiría en las localidades de Arucas, Guía, Gáldar y Telde, con una duración variable en el tiempo, según los lugares, pero que en el caso de Arucas se prolongaría hasta 1920, fecha en que tiene lugar el cierre de la fábrica de San Pedro, instalada en dicha localidad.

Las Palmas de Gran Canaria

La primigenia urbe de Las Palmas de Gran Canaria, hoy ciudad cosmopolita, tuvo su origen en el campamento establecido por el capitán general Juan Rejón, quien conquistase Gran Canaria en nombre de Isabel la Católica, hecho que debe de ponerse en relación con la política de ultramar preconizada por la corona castellana. A partir del desembarco de los navíos —la mañana del 24 de junio de 1478— en el puesto de las Isletas, fundó el referido campamento denominado el Real de Las Palmas, situado en un paradisíaco palmeral emplazado en torno a los fértiles márgenes del barranco de Guiniguada, convirtiéndose en la primera ciudad fundada en el Atlántico por Castilla. Este primer núcleo fue creciendo, a la par que lo hacía el número de sus pobladores, configurándose una heterogénea gama de habitantes constituida por conquistadores beneficiados con las datas de tierras y aguas, comerciantes de origen diverso, religiosos, artesanos y otros estratos populares, así como los esclavos. De entre los residentes extranjeros, no fue exiguo el cupo de personajes oriundos de Flandes, dedicados especialmente al comercio. A título de muestra, en 1558, sabemos que residía en la ciudad un mercader flamenco apellidado Artilles o Artilens y otro personaje del mismo origen denominado Nicolás Jans, quien en la fecha reseñada arrendaba una casa en la zona de Triana, junto a la ermita de los Remedios. Por otra parte, en 1599, con ocasión de dictar su testamento, Catalina Martín indicaba que era esposa de Miguel de Golf. Vecinos de la ciudad, procedentes de Flandes, lo eran también, a mediados del siglo XVI, el tonelero Juan Bodoyn, Cornelis de Manaquer, Gerardo Bruynzeles, así como otro personaje apellidado Everaert, entre otros.

La aristocracia local procedió pronto a explotar los recursos disponibles. Es así que, la bondad de las aguas

que aportaba el barranco de Guiniguada, así como la existencia de unos terrenos feraces en sus márgenes, trajeron consigo la explotación de la caña de azúcar, producto de amplia demanda en la Europa contemporánea. De esta manera, según el investigador Alfredo Herrera Piqué, Las Palmas se convertiría en *la primera villa azucarera del Imperio español en ultramar y la primera ciudad ultramarina de Castilla que inició el comercio del azúcar*. Por otra parte, en 1493, arribaría la caña de azúcar a La Española procedente del Puerto de las Isletas.

El primer ingenio levantado en Gran Canaria se localizó, precisamente, en la zona baja del Guiniguada, junto a San Roque, levantado por el gobernador Pedro de Vera, quien trajera la caña de azúcar de Madeira. Las plantaciones se realizaron en la entonces fértil Vega de San José, aunque también hubo plantíos en la zona conocida como Barranco Seco. Otro ingenio estableció el Alférez Alonso Jáimez de Sotomayor, *junto al monasterio de San Francisco*, según nos relata el historiador Abreu y Galindo, quien escribe que *hubo en poco espacio de tiempo en esta isla de Canaria diez y siete ingenios...*

La documentación notarial nos informa sobre cargamentos de madera con destino a los ingenios, así como de cajas para el transporte del azúcar confeccionadas con tablazones extraídos de los troncos de palmas. Tales recipientes eran trasladados luego desde los centros de producción hasta la Caleta de San Telmo, donde fondeaban las embarcaciones que los llevarían hasta las plazas europeas.

La relevancia que supuso el cultivo de la caña dio lugar a que el día 6 de agosto de 1536, los Santos Justo y Pastor fueran declarados por el Cabildo Catedral intercesores de los campesinos en la lucha contra las plagas de la mangla de los árboles, la alhorra de los cereales y el “gusano de la caña de azúcar”, como ha reseñado el historiador Pedro Quintana

El ataque pirático de la armada holandesa bajo el mando del general Van der Does, acaecido a finales del mes de junio de 1599, supuso la destrucción de numerosos edificios, no sólo civiles sin también religiosos, y con ellos pereció también buena parte de su ajuar y piezas de culto. Sirva como ejemplo el caso del prior Bartolomé Cairasco de Figueroa, patrono de una capilla situada en la iglesia conventual de San Francisco, aparte de la propia catedralicia, quien en su testamento, otorgado en 1610, se lamentaba, en relación con su recinto en el convento, de *que quemaron los flamencos holandeses y yo la he reedificado y está sin perfeccionar, esperando se haga la capilla mayor de la dicha iglesia, donde está dicha capilla*. Otra muestra de esta situación lo suponen las mandas testa-

mentarias de Águeda de Contreras, quien en 1613 advertía que *cuando el enemigo holandés saqueó esta ciudad nos robó todo el ajuar y menaje de casa, y después el dicho mi marido lo ha vuelto a comprar y proveer de lo necesario*.

Las repercusiones de esta razzia fueron tales que el obispo describe el estado de la catedral de este modo: *Hizo pedazos todos los altares, púlpito y parte del coro, y los órganos, y un monumento de madera que tenía precioso, lo maltrató; se llevo las campanas y el reloj; deshizo todos los libros de canto, y quemó o llevó los pergaminos; se llevó alguna plata y ornamentos que estaban escondidos*.

Algunas casas estaban decoradas con obras realizadas en Flandes, como sucede con la que en esta ciudad poseía el deán Francisco Betancor. En ella colgaban doce cuadros de Flandes, elaborados al parecer al temple. El conjunto de sus bienes, sin embargo, se desperdigó, pues fue sometido a subasta pública.

En relación con las obras de arte flamenco en Gran Canaria, hay que reseñar el relevante papel protagonizado por la **Catedral de Santa Ana**, en Las Palmas, emblemático edificio del Archipiélago. El profesor Hernández Perera realizó una pionera y magistral visión de conjunto de las aportaciones flamencas en la sede Canariense. Tal y como acredita en su trabajo *La Catedral de Santa Ana y Flandes* (1952), al mismo tiempo que va construyéndose la fábrica van llegando las obras desde Flandes. Lástima que lo conservado en la actualidad no constituya sino una reducida muestra de lo que atesoró este sacro recinto, debido a la invasión pirática holandesa de 1599, a lo que habría que sumar el paso del tiempo, con el consiguiente deterioro físico de las piezas.

El citado templo constituyó la única sede episcopal en Canarias hasta el año 1819, momento en el que se erige la Diócesis tinerfeña. La obra comenzaría a levantarse en 1504, si bien los trabajos, con frecuentes interrupciones, continuarían hasta los primeros balbuceos del siglo XX, cuando finalmente se concluye su fachada. Se trata de la única construcción insular elevada según las pautas góticas en su interior; si bien el exterior muestra los cánones del clasicismo, pues la fachada arranca de las décadas finales del Setecientos, cuando se encarga de la continuación de las obras el racionero Diego Nicolás Eduardo, quien se formaría, en lo que afecta a las labores arquitectónicas, en Granada y Segovia. En cualquier caso, Eduardo diseñó la ampliación de esta sede desde el arco oeste del crucero hasta el cabezal siguiendo los cánones del gótico, en tanto que acude al bullente neoclásico cuando acomete el diseño del frontis y la cabecera.

Si nos adentramos en las obras escultóricas que acoge este edificio, podemos mencionar una pieza que en

su origen tuvo gran devoción en la capital grancanaria. Se trata de la primitiva *Virgen de la Antigua*, realización que sería sustituida, en la segunda década del Ochocientos, por una talla del mismo título, realizada por el artista insular José Luján Pérez (1756-1815), natural de la localidad de Guía. Tiene hoy aquella un lugar destacado en la sacristía colateral del Evangelio, generalmente abierta a los fieles, de modo que ocupa un hueco del retablo gótico que, hasta principios del presente siglo, ocupó el presbiterio. La efigie estuvo colocada en la capilla que, como indica en su propio testamento de 1522, pertenecía al deán de la sede Zoilo Ramírez. Este religioso arribó a Gran Canaria desde Sevilla, urbe en la que el celo a la advocación anti-queña presentaba notable arraigo.

La adscripción de esta talla a talleres flamencos parte de la comparación, realizada en su momento, de la pieza catedralicia con la escultura de Nuestra Señora de Gracia, conservada en la ermita de este nombre en La Laguna (Tenerife). La imagen grancanaria es de cierto porte, pues mide casi metro y medio de altura. Se trata de una efigie de vestir, pues sólo tiene confeccionados la cabeza y brazos (estos articulados), y de cintura hacia abajo ofrece una falda de tela burda con ornamentación floral. Esta zona, asimismo, lleva unos asideros metálicos para facilitar su transporte. A tenor de lo expresado, se ha llegado a pensar que la imagen sería de confección algo tardía, ya del Setecientos, y que una vez aquí sería mutilada para adaptarla al candelero. La Virgen perdió a su Niño en el siglo XVIII, pues fue sustituido por otro sevillano que disponía de ojos de vidrio, de modo que el original se halla hoy perdido. Se hace necesario comentar que, en las actas del Cabildo Catedral correspondientes a 1573, consta el deseo de adquirir en Flandes una imagen de talla de la Virgen de la Antigua, de tamaño natural, con vestiduras doradas y realizada por un buen escultor. Quizá pueda ser ésta la obra que ahora comentamos, reformada posteriormente, o bien pudo haber perecido en el ataque pirático de 1599, adquiriéndose una nueva.

La Dra. Constanza Negrín adscribe también a talleres flamencos la talla de la *Virgen del Rosario* —expuesta en el Museo Diocesano de Arte Sacro, localizado en este recinto catedralicio— efigie llegada hacia 1536, procedente de un taller bruselés.

La Catedral de Canarias se precia de albergar algunas piezas de confección flamenca, especialmente de género pictórico. Así, en la sala del Tesoro cuelga una plasmación de la *Virgen de Belén*, obra de Ambrosius Benson, regalada a la Seo en 1599 por el licenciado Gabriel Ortiz de Saravia. En un principio, estuvo colocada en la Capilla del Baptisterio de la primitiva Catedral —denominada "iglesia

vieja" o del Sagrario— ubicándose posteriormente en la Capilla de su nombre. Plasmada al óleo sobre tabla, muestra a la Virgen de medio cuerpo con el Niño en brazos. Madre e Hijo se miran con gran ternura, en una composición que destaca por los juegos de luces y sombras. Su autor nació en Lombardía, hacia 1495, de modo que su nombre original era Ambrosio Benzoni. Trasladado a Brujas cuando contaba 23 años, pronto se adscribe al Gremio de San Lucas y San Eloy de aquella zona. Se trataba de un autor muy demandado entonces, especialmente en España, pues la amalgama de los resabios recogidos de su zona natal, con los propios de los primitivos flamencos, resultaba a la sazón muy atractiva.

Algo posterior en el tiempo viene a suponer la efigie de *San Jerónimo*, representado con el cráneo y su símbolo parlante, el león. Realizada hacia 1560-70, responde a las pautas de taller de Jan Massys, y es un óleo sobre tabla. Destaca en esta pieza la utilización de los sombreados, que resaltan los rasgos principales de la figura. En colección particular tinerfeña existe otra pieza de Massys que figura a *Susana y los Viejos*. Este pintor (Amberes, 1509-1575), activo en su ciudad natal, fue hijo del célebre Quentin Metsys. Entre 1544 y 1558 vivió fuera alejado de aquella urbe, de donde había sido desterrado por herejía. Durante este intervalo de tiempo es probable que residiese en Italia, concretamente en Génova, si bien otros investigadores nos hablan de determinadas estancias en Alemania, Holanda y en Fontainebleau. En la segunda fecha citada, 1558, puede volver a Amberes, donde fallece.

Hacia 1575 se realizaría la plasmación de la *Virgen de los Ángeles*, recreación de grandes dimensiones (230 x 150 cm.) pintada al óleo sobre lienzo. Realizada por Marcellus Coffermans, recoge un grabado de Dürero realizado hacia 1518. Figura en el centro la Coronación de María, quien aparece con el Niño en su brazo izquierdo, al tiempo que con la diestra sostiene una manzana, en clara alusión a la Nueva Eva. En la zona baja juegan unos angelillos. Flanqueando a María surgen otros ángeles de adolescente aspecto. Otros dos, de formas más dinámicas, sostienen la corona. Junto a ellos, siete querubines alados. La obra fue intervenida ya en pleno siglo XVII, por un pintor local. Con todo, se mantiene la viveza de los colores, acordes con aquéllos comunes en la pintura veneciana del Quinientos.

Coffermans estuvo activo en Amberes durante el tercer cuarto del siglo XVI, y llegó a ser maestro en el Gremio de san Lucas de dicha ciudad. Imitador de esquemas propios de otros artistas contemporáneos, es autor del famoso tríptico de Taganana (Tenerife), pieza de primera fila que dignifica el templo de Nuestra Señora de las

Nieves en dicha localidad santacrucera, realizado hacia la misma fecha de la pieza que comentamos.

La Catedral de Santa Ana, como ya dejamos constancia, debió de contar con otras piezas pictóricas confeccionadas en Flandes, pero el percance de 1599, así como su deterioro por el paso del tiempo, llevaron a que fuesen sustituidas por nuevas obras, realizadas especialmente en Sevilla, ciudad que tomó el relevo de Flandes durante el Seiscientos. Buena muestra de lo expresado es la intención del Cabildo Catedral, en 1692, de encargar a Flandes tres lienzos, uno que figurara a *Santa Ana, María y el Niño*, otro de *San Sebastián* y un tercero de la *Virgen*, de cuerpo entero. Estas piezas serán, finalmente, adquiridas en la urbe hispalense. Anotamos, asimismo, que no debió de llegar a la Isla, o se perdería posteriormente, un *Cristo Crucificado*, de mediano tamaño, que el maestrescuela Juan Vivas, según su testamento otorgado en febrero de 1599, solicitó se trajese de Flandes para ser colocado en la capilla dedicada a San Fernando.

Aunque se guarda en el tesoro de esta misma sede catedralicia, de modo que no está expuesta al culto, no podemos dejar de citar aquí una espléndida *Copa con tapa*, realizada en plata sobredorada cuando promediaba el siglo XVI. La pieza es de origen antuerpiense, pues en la zona del pie aparece la marca de Amberes (una mano coronada), identificación que se observa también en unas piezas de talla que fueron realizadas para el templo de San Juan de Telde y hoy se hallan en la Biblioteca Municipal de Valsequillo, así como en el retablo escultórico mandado traer por la familia Castillo para el mismo edificio teldense. La obra que nos ocupa dispone asimismo de una letra, alusiva a su cronología, y un compás. La letra parece ser una P gótica, que nos hablaría de una realización de 1548-49. El compás debe de aludir al marcador que legalizó dicha copa. La pieza muestra cabezas de carnero y mujeres desnudas sedentes. Esta decoración coincide con la de otros ejemplares realizados en Amberes. En el interior del recipiente aparecen una ciudad y un guerrero con coraza. Ello ha dado pie a pensar que tuviera un uso civil, adaptándose luego como copón, de modo que la cruz que culmina la tapa sería un añadido posterior. Canarias cuenta con varias campanillas de altar procedentes también de Flandes, realizadas en obradores de Malinas y fundidas en bronce. Las obras más conocidas, de este género, se hallan en la isla de La Palma.

La Catedral de Santa Ana, a tenor de un acuerdo redactado en 1520, encargó a Flandes un par de *campanas* de trece y siete quintales, que llegaron en 1521, siendo acompañadas cuatro años después por una tercera, quizá también fundida en aquella zona noreuropea. Las

tres fueron asoladas por las hordas del pirata van der Does en 1599. Este mismo año, el Cabildo decide reparar los daños, de modo que entre otros objetos solicita de nuevo dos campanas de confección flamenca, así como cuatro de menores dimensiones, de las llamadas *pasqualeras*, seis para ser colocadas en la reja del coro y doce pequeñas, destinadas a las celebraciones en los distintos altares. Junto con estos objetos de fundición arribaría también un *órgano*, realizado en Bruselas, que habría de sustituir al incendiado. La campana que hoy luce el edificio, junto a la entrada principal, fue donación holandesa, en recuerdo de aquella rapiña.

En 1601 llega a la Seo que nos ocupa, en esta ocasión procedente de Malinas, un *reloj* público, que fue colocado a los pies de la nave de la Epístola, de modo que dio nombre a la actual calle de Reloj. Esta maquinaria no es la que hoy luce el templo, pues procede de Londres, fechándose en 1775.

Mencionemos, por último, que la Catedral canariense adquirió en varias ocasiones madera de borne flamenca, destinada a la elaboración de un *coro* cuya construcción se había emprendido ya en 1521. Digna de mención es, igualmente, la idea que mostraron los capitulares en relación con el cierre de los ventanales, pues en 1598 se entabla un debate entre los mismos acerca de la adquisición de vidrieras, bien bajo comisión a Flandes, bien a otro lugar. La solución definitiva fue la más económica, habida cuenta de la precariedad de los capitales disponibles, desechándose entonces la importación desde aquella zona.

El templo que preside la **Parroquia de San Bernardo y San Telmo** fue en principio una ermita acometida en el siglo XVI. Tras la ruina provocada por el ataque pirático de van der Does se acometió su reconstrucción. El edificio fue intervenido a finales de la década de 1980. Entre sus obras artísticas, acoge una pieza en la que figura *Nuestra Señora de las Angustias*, colocada en un retablo de corte barroco adosado al muro norte o del Evangelio. Se ha planteado alguna vez que bien pudiera ser la imagen titular de la desaparecida ermita de las Angustias, ubicada en las proximidades del templo que hoy la acoge. Realizada al óleo sobre tabla, muestra a la Virgen con su Hijo en brazos, cuya cabeza sostiene con su mano izquierda, mientras que al fondo advertimos una parte de la Cruz del martirio y una escalera. La obra, realizada en torno al promedio del siglo XVI, ha sido atribuida al llamado maestro del Papagayo, quien laboraba en Amberes en el segundo cuarto de dicha centuria. Al mismo autor se atribuyen unas pinturas que se muestran en la Casa de Colón de esta ciudad, y que serán comentadas más adelante.

Antes de continuar nuestro periplo azucarero por el Municipio capitalino de Las Palmas, sería adecuado dejar constancia que los santos *Justo* y *Pastor* —que tuvieron ermita propia enclavada en una zona cercana a la Alameda de Colón, hoy desaparecida— *fueron declarados en 1536 intercesores de los campesinos en la lucha contra las plagas de la mangla de los árboles, la alhorra de los cereales y el gusano de la caña de azúcar* (Quintana Andrés: 2004, p. 846).

Cerca del recinto catedralicio se emplaza la **Casa de Colón**. Su estructura actual es fruto de la fusión de tres relevantes viviendas realizadas entre los siglos XVI y XVIII. En el solar donde hoy se eleva una de ellas, colindante con las calles Colón y Pedro de Algaba, se asegura que residió Cristóbal Colón, lo que ha dado lugar a la denominación del conjunto actual, inaugurado el 18 de julio de 1951. Además de esta amalgama de construcciones, el perímetro presenta elementos añadidos, tales son las portadas que dan a la calle Herrería y la Plaza del Pilar Nuevo. En el interior, incluso, se recogen los restos de un claustro pétreo que en su día enseñoreó el convento dominico de San Pedro Mártir, situado en la zona alta del barrio de Vegueta. El único frontispicio original es aquél que permitía el acceso a la mansión conocida como Gadea-Mansel, realizado en el siglo XVI.

En la segunda planta de esta Casa colombina, concebida como Museo, existen dos cuadros pintados por ambas caras que ocuparon en su momento lugar destacado en el desaparecido convento franciscano que, enclavado en Gáldar, presidía San Antonio de Padua, fundado por Sebastián de Betancourt y Elvira Pineda. Han sido atribuidas por la profesora Constanza Negrín, al igual que la ya citada de la *Piedad* de la ermita de San Telmo, al Maestro del Papagayo. Una de las tablas acoge a *Santa Catalina de Alejandría* (anverso) y a *María Magdalena penitente* (reverso), en tanto que la otra muestra a *Santa Inés* (anverso) y a *San Bartolomé apóstol* (reverso). La citada investigadora, ha aseverado que las piezas pudieron formar parte de un tríptico, o bien constituir las puertas de algún armario. *Santa Catalina* se distingue por sus elementos parlantes, la espada que supuso su decapitación, y la rueda dentada, claramente perceptible en la zona derecha. Tras la figura se advierte un textil colgado, cuya función no es otra que resaltar la efigie de la mártir, al igual que ocurre con los santos Bartolomé e Inés. Al otro lado aparece *María Magdalena penitente*. Muestra su pecho desnudo, portando con su mano izquierda la cruz, mientras se lleva la diestra al pecho. Su atributo principal, el jarro de ungüentos, se recrea en la zona izquierda de la obra.

La otra tabla muestra a *Santa Inés*, con el símbolo que le da nombre, esto es, el cordero (*Agnus, Agnes*). En el reverso, sedente, aparece Bartolomé, plasmado con una postura bien forzada. Las sagradas escrituras y el cuchillo de su martirio identifican fehacientemente al santo.

La Casa de Colón dispone asimismo de otras dos tablas pintadas por ambas caras. Se trata de unas piezas que, al igual que las anteriores, pudieron constituir parte de un retablo. Figuran a *Santa Lucía*, *San Gregorio*, así como a los santos *Juanes*, el Bautista y el Evangelista. Este conjunto parece haber pertenecido a la desaparecida ermita de Gáldar, ubicada entonces en las proximidades del templo de Santiago Apóstol de dicha ciudad. Son obra de Jacob Gumart de Amberes. Una de ellas, la del Bautista, lleva leyenda en el plinto de la columna, donde se ha escrito *mea echo gumarrt de enberes*. Consta asimismo una fecha, 154 (*i*). La pieza principal, *Santa Lucía*, bajo dosel de textiles, despliega los atributos que la identifican: los ojos en la bandeja, el punzón y la espada que atraviesa su cuello. En el reverso se nos ofrece *La Misa de San Gregorio* con la consiguiente aparición de Cristo.

En la otra tabla se advierte a *Juan el Bautista* ante el desierto que supuso su cobijo durante la etapa de ermitaño. Porta un cordero de Dios en su mano izquierda, mientras que con la otra sostiene la cartela que identifica este elemento, con el texto *Ecce Agnus Dei*. Al fondo, en la zona derecha, observamos el bautismo de Cristo, mientras un ángel sostiene las vestiduras del Redentor. El cielo experimenta un rompiente del que surge el Espíritu Santo. En el reverso queda plasmado el *Martirio de San Juan Evangelista ante Portam Latinam*, quien aparece dentro del recipiente de aceite hirviendo con los brazos levantados, mientras en primer plano se ha colocado a un personaje que azuza el fuego.

Por otra parte, el recinto museístico que nos ocupa adquirió en el año 2003 tres *moldes de azúcar*, de barro cocido, cuya cronología puede fecharse en torno a 1820 y tres grabados al aguafuerte, con motivos relacionados con el mundo del azúcar, que formaron parte de las ilustraciones de distintos libros. Uno de ellos, realizado por Prevost entre 1750-55 aparece rotulado como *Moulin à Sucre*. Representa un Molino con su aclaratoria leyenda, en donde se recogen cada una de las partes que lo integran. Theodore de Bry, es el autor de otro de ellos, titulado *Ingenio azucarero americano*, perteneciente a los años 1610-20. En cuanto al tercero, *The manner of making Sugar in the Sugar-Mills*, ejecutado en 1671, es obra de John Ogilby.



Vista del centro histórico de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.

Fotografía: Marcos de Rada



Visión del interior de la Catedral de Santa Ana

Fotografía: Marcos de Rada



Barrio de Vegueta: Catedral de Santa Ana e inmuebles limítrofes. Las Palmas de Gran Canaria.

Fotografía: Marcos de Rada



Nuestra Señora de la Antigua. Flandes, Siglo XVI. Capilla colateral del Evangelio. Catedral de Santa Ana.

Fotografía: Marcos de Rada



Templo de San Roque, embutido por las vías de acceso hacia el interior de la isla. Las Palmas de Gran Canaria.

Fotografía: Marcos de Rada



Nuestra Señora del Rosario. Anónimo flamenco. Siglo XVI. Museo Diocesano de Arte Sacro.

Fotografía: Marcos de Rada



Nuestra Señora de Belén. Flandes, atribuida a Ambrosius Benson. Siglo XVI. Museo Diocesano de Arte Sacro.
Fotografía: Marcos de Rada



Cópón de Flandes. Catedral de Santa Ana de Las Palmas. Sacristía alta. Armarios.
Fotografía: Marcos de Rada



Nuestra Señora de los Ángeles. Amberes. Marcellus Coffermans. Óleo sobre lienzo. Hacia 1575. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria.
Fotografía: Marcos de Rada



San Jerónimo. Taller de Jan Massys. Amberes. Óleo sobre tabla. Hacia 1560-70. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria.
Fotografía: Marcos de Rada



Campana donada a la Catedral de Santa Ana en 1999, por la Asociación Neerlandesa Canaria, en memoria de las que se llevó Van der Does en 1599 durante la invasión holandesa a la isla.
Fotografía: Marcos de Rada



Nuestra Señora de la Angustias. Maestro de Papagayo. Amberes. Óleo sobre tabla. Hacia 1545-1550. Las Palmas de Gran Canaria. Iglesia parroquial de San Bernardo y San Telmo. Retablo de la nave del Evangelio.

Fotografía: Marcos de Rada

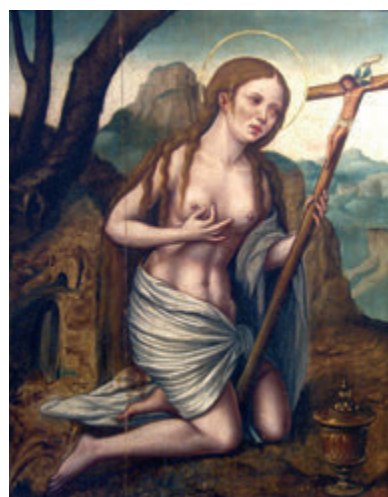


Casa de Colón, en el barrio de Vegueta. Las Palmas de Gran Canaria.

Fotografía: Marcos de Rada



Santa Catalina de Alejandría. Maestro del Papagayo. Amberes. Óleo sobre tabla. Hacia 1545-1550. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. Fotografía: Javier Pueyo



Maria Magdalena penitente. Maestro del Papagayo. Amberes. Óleo sobre tabla. Hacia 1545-1550. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.

Fotografía: Javier Pueyo



Santa Inés. Maestro del Papagayo. Amberes. Óleo sobre tabla. Hacia 1545-1550. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.

Fotografía: Javier Pueyo



San Bartolomé. Maestro del Papagayo. Amberes. Óleo sobre tabla. Hacia 1545-1550. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.

Fotografía: Javier Pueyo



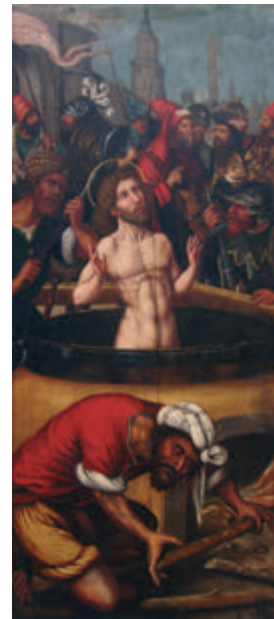
Santa Lucía, Gumart de Amberes. Óleo sobre tabla. Hacia 1540-50. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.
 Fotografía: Javier Pueyo



La Misa de San Gregorio. Gumart de Amberes. Óleo sobre tabla. Hacia 1540-50. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.
 Fotografía: Javier Pueyo



San Juan Bautista. Gumart de Amberes. Óleo sobre tabla. Hacia 1540-50. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.
 Fotografía: Javier Pueyo



El Martirio de San Juan Evangelista. Gumart de Amberes. Óleo sobre tabla. Hacia 1540-50. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.
 Fotografía: Javier Pueyo



Molde de azúcar. Barro cocido. 1820. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.
 Fotografía: Javier Pueyo



Molde de azúcar. Barro cocido. 1820. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.
 Fotografía: Javier Pueyo



Molde de azúcar. Barro cocido. 1820. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.
 Fotografía: Javier Pueyo

enclave de carácter comercial para los británicos, sino que fue un lugar ideal de residencia debido a la benevolencia de su clima y a su consideración de estación sanitaria.

El agente y representante en Las Palmas de *The Grand Canary Coal Co.*, Arturo A. Doorly, en nombre del director de la referida compañía presentó una instancia a la Alcaldía, exponiendo el deseo de Mr. Jones de organizar el certamen que nos ocupa, buscando el necesario apoyo oficial de la corporación municipal. La proposición tuvo una buena acogida por parte del Ayuntamiento, que se mostró dispuesto a cooperar y apoyar la realización de la Muestra al considerar que respondía a un proyecto de utilidad pública.

La organización de la Exposición se presentaba como una ardua y abrumadora tarea para los grancanarios que llegaron, en algunos momentos, a desconfiar de poder llevarla a cabo dado el poco tiempo disponible para la adecuada preparación de las instalaciones y, sobre todo, por la escasez de recursos económicos. A pesar de ello y debido al empeño común de la comunidad británica y población autóctona, de un lado, y a la colaboración de los distintos grupos sociales-propietarios, intelectuales, agricultores y artesanos, de otro, las dificultades pudieron obviarse. La *Fiesta de las Flores* consiguió aunar los esfuerzos de los habitantes de Gran Canaria por el deseo de exhibirse al exterior sin salir de su tierra, mostrando la riqueza y fecundidad de su suelo en demanda de nuevos mercados y de turistas que beneficiasen económicamente a la isla.

Durante 15 días, en una parte considerable del barrio de Triana —plaza de San Francisco, Alameda, plaza de Cairasco y plaza de la Democracia— se configuró una escenográfica, bulliciosa, colorista y lúdica “ciudad” de fantasía y oropel, delimitada por camuflados, pero burdos maderos, que remataban en pretendidas almenas. En su interior custodiaba una serie de pretenciosas y juguetonas instalaciones con aires exóticos y clasicistas, los *templos del trabajo y de la industria*, levantados en un corto espacio de tiempo, y en donde se exhibían variados productos que representaban a diversas poblaciones de la isla y a particulares.

A tenor de la ampulosa retórica decimonónica emanada de las fuentes manuscritas e impresas sobre la *Fiesta de las Flores*, y del reportaje gráfico sobre la misma realizado por el fotógrafo Luis Ojeda Pérez, podemos intentar comprender las expectativas que los grancanarios pusieron en aquella. La pequeña urbe salió de la monotonía y rutina diaria, abriéndose al resto de la isla y al mundo exterior. No vaciló en difundir la noticia del Certamen, considerándolo sinónimo de “progreso”, “prosperidad” y “engrande-

cimiento” de Gran Canaria. La noticia de la Exposición llegó también a Madrid, haciéndose eco de la misma la prensa madrileña, un mes antes de la inauguración.

Al tener que ubicar la Exposición en un amplio emplazamiento del centro histórico de la ciudad, al que ya hemos hecho referencia, el arquitecto municipal Laureano Arroyo y el ingeniero de Obras Públicas Orencio Hernández determinaron estructurar el amplio perímetro urbano por el que se extendía la Muestra, en torno a dos recintos. Debido a que se cercaron convenientemente, recibieron popularmente los nombres de *Cierre de Cairasco* (plaza de San Francisco, Alameda, plaza de Cairasco) y *Cierre de la Democracia* (plazuela del mismo nombre).

Entre la plaza de San Francisco y la Alameda, concretamente en la parte superior de la denominada calle de los Malteses, se ubicaba el *templo del trabajo y de la industria* que representaba a la localidad grancanaria de **Aruacas**. Fue la instalación que más elogios recibió de todas las que conformaron la Fiesta de las Flores. Se trataba de un pabellón de madera, concebido a modo de kiosco, que había sido costeadado por suscripción popular entre los aruquenses, atendiendo a la demanda de los ricos propietarios del lugar Ramón Madan, Francisco Gourie y Tomas García Guerra. Fue realizado bajo la estética de lo pintoresco, por influencia británica, en lenguaje neoárabe. Presentaba un pórtico, en forma de triple arcada de ingreso, al que se accedía por dos escalones, con arcos de herradura apuntados. En las enjutas de aquellos se simulaba el alicatado. Dos pabellones laterales flanqueaban el cuerpo central, de sección cuadrada, mostrando el mismo tipo de arco y ventanas geminadas, estando rematados por cupulillas bulbosas en donde ondeaba la bandera nacional. La ornamentación era muy colorista, llamando la atención el variado crestellado que coronaba la parte superior del kiosco y los orientales farolillos de papel. El proyecto del mismo se debió al ingeniero Orencio Hernández, oriundo de Arucas, quien en unión de su ayudante J. Cirilo Moreno dirigió su construcción.

Traspasada la puerta de ingreso, el kiosco de Arucas presentaba colgados tres estandartes de raso con dorados flecos en los que podía leerse: *Fábrica azucarera de San Pedro* —en el centro— y *Agricultura y Comercio*, en los lados, haciendo alusión a la empresa azucarera *más importante de Canarias*. Así como a los productos agrícolas, industriales y comerciales que Arucas mostraba en la Exposición. Hay que tener en cuenta la importancia que tuvo para Canarias el decreto de la libre importación de los azúcares canarios en los mercados nacionales, conseguido gracias al diputado Fernando de León y Castillo.

Por su importancia, transcribimos a continuación la reseña que sobre la referida fábrica, y a modo de Memoria de la Exposición, redactó Prudencio Morales y Martínez en el mismo año 1892, siendo publicada por la tipografía *La Atlántida*:

Sección industrial.- Lo primero que saltaba a la vista en esta sección, era la instalación central de la fábrica azucarera de San Pedro, la primera y más importante de Gran Canaria, que causa admiración de todos los que la visitan y es demostración cumplida del espíritu industrial de los hijos de Arucas. En esta instalación había muestrarios de todos los productos que se obtienen en la industria azucarera; la materia prima ó sea la caña, tal y como se recolecta, azúcares de diversas clases, mieles y alcoholes. Allí vianse un pilón que pesaba dos arrobas, varios ladrillos de azúcar, entre ellos, uno de maza cocida sin turbinar, y un ejemplar de azúcar candé de diez libras, todo con el nombre de la fábrica; frascos con etiquetas y lacrados, que contenían guarapo en sus varias manifestaciones; otros, con alcohol de caña de 34°.cartier y ua colección de aguardientes; y había también tres clases de caña de azúcar, cristalina, listada y blanca (Memoria: p.17).

Otras fábricas azucareras de Arucas, menos representativas, exhibieron también sus productos. Es el caso de la nominada Nuestra Señora el Rosario y del trapiche conocido como Los López. Mostraron al público diversos tipos de cañas y variedades de azúcar, guarapos y aguardientes.

La referida Fábrica de San Pedro, obtuvo en la Exposición que comentamos varios premios por los azúcares y derivados que presentaron a la misma.

Es el caso de:

- *Mención de Medalla de oro* por los aguardientes
- *Medalla de plata* otorgada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, así como un regalo, otorgado por la Reina, por los azúcares de primera clase próximos a refino
- *Mención honorífica* por los azúcares de segunda clase.

De la misma manera, también mereció sendas distinciones la caña de azúcar cultivada por un relevante personaje aruquense, como fuera Ramón Madan. Nos referimos a la denominada *Mención de Medalla de oro*, así como a la *Medalla de bronce* auspiciada la Económica de Amigos del País

Los visitantes de la *Fiesta de las Flores* tras visitar el pabellón aruquense, entraban en el recinto de la Alameda

de Santa Clara en donde estaban emplazados una serie de kioscos, de entre los que reseñamos el correspondiente a la comarca de **Telde**, erigido apenas dos días antes de la apertura de la Exposición. De frágil aspecto ecléctico, estaba realizado en madera con forma poligonal, culminando en una pequeña linterna. La ornamentación venía dada por los arcos polilobulados de sabor moruno, geometrizarlos motivos calados y decorativas ménsulas. Su interior estaba repleto de todo tipo de productos agrícolas e industriales, entre los que reseñamos el azúcar procedente de la fábrica de San Juan, de la que era propietario Juan Rodríguez y González

En la plaza de la Democracia –hoy Hurtado de Mendoza–, se erigió el mayor templo del trabajo y de la industria de la *Fiesta de las Flores*, ya que integraba, fundamentalmente, las instalaciones de los distintos pueblos de la isla y los productos expuestos por particulares.

El amplio salón –que a los grancanarios les recordaba a una nave de las que se construyen en las Exposiciones Universales–, se erguía en un extenso espacio urbano desde el que podía dominarse los valles de San Roque y de San Nicolás. Su forma era elíptica, midiendo 55 m. de longitud por 15 de ancho. Estaba cubierto por un techo de zinc para preservar la calidad de los productos que contenía. En la parte superior, un gran trofeo reunía los escudos que aludían a España y a Las Palmas de G.C., pudiéndose apreciar, en lugar preferente, un letrero con la inscripción: *Agricultura e Industria*.

La Junta organizadora de la Exposición comisionó a distintos representantes de los diversos pueblos de Gran Canaria para que concurriesen al Certamen, mostrando los productos relevantes que producían y elaboraban en el terreno agrícola, industrial y artístico. Así, Guía, Gáldar, Agüimes, Ingenio, Agaete, Artenara, Teror, Tejeda, Mogan, San Lorenzo, Firgas, Santa Brígida, San Mateo y Tirajana contaron con diferentes espacios exponiendo aquéllos con cuidadoso esmero.

En lo que al mundo del azúcar se refiere, el **municipio de Guía** estuvo dignamente respaldado por la *Compañía Azucarera de Gran Canaria*, denominada *Sin Rival*, que presentó diversas muestras de azúcares, destilados, guarapos y aguardientes. Distintas variedades mostró, asimismo, el trapiche *la Perla*, propiedad de Francisco de Armas Ramos, considerado el primero que se instaló en Gran Canaria, en el segundo ciclo azucarero.

Por lo que respecta a la localidad de **Gáldar**, estuvo representada por el trapiche de *Ignacio Mederos*, quien expuso variedades de azúcares, aguardientes y mieles. Llamó mucho la atención de los visitantes a este certamen como *objeto curiosísimo y de gran valor* –tal y como se

consigna en la citada *Memoria* del certamen que nos ocupa— *el trapiche de madera con que se hicieron en esta isla los primeros ensayos para la fabricación del azúcar, a raíz de la conquista* (*Memoria*: p. 29).

En el enorme pabellón de la Plaza de la Democracia, pudo verse también caña de azúcar en las dependencias correspondientes a los municipios de **Ingenio** y de **Agüete**. En este último, se mostraron junto a diversos tipos de mieles, presentadas por Antonio de Armas y Fernando Ramos.

Las instalaciones que podemos considerar más artísticas fueron las realizadas por particulares, ya que pensaron y elaboraron con gusto y tiempo los muebles y expositores para presentar al público toda clase de heterogéneos objetos. En este sentido, llamó la atención de los visitantes la originalidad del mueble —elaborado precisamente con caña— en el que Juan Rodríguez y González expuso los guarapos, aguardientes y azúcares de su fábrica de **San Juan de Telde**.



Pabellón de Telde. Alameda de Santa Clara. Exposición: *Fiesta de las Flores*. Luís Ojeda Pérez. 1892. Fondo de Fotografía Antigua de la FEDAC



Portada de la Exposición de la *Fiesta de las Flores*. Luís Ojeda Pérez. 1892. Fondo de Fotografía Antigua de la FEDAC



Entrada a la Exposición de la *Fiesta de las Flores*. Luís Ojeda Pérez. 1892. Fondo de Fotografía Antigua de la FEDAC



El Pabellón de Arucas. Exposición de la *Fiesta de las Flores*. Luís Ojeda Pérez. 1892. Fondo de Fotografía Antigua de la FEDAC



Interior del Pabellón de Arucas. Fábrica Azucarera de San Pedro. Exposición: *Fiesta de las Flores*. Luís Ojeda Pérez. 1892. Fondo de Fotografía Antigua de la FEDAC



Pabellón de la Plaza de la Democracia (hoy Hurtado de Mendoza). Exposición: *Fiesta de las Flores*. Luís Ojeda Pérez. 1892. Fondo de Fotografía Antigua de la FEDAC



Vista parcial de productos de particulares expuestos en el interior del Pabellón de la Democracia. Exposición: *Fiesta de las Flores*. Luís Ojeda Pérez. 1892. Fondo de Fotografía Antigua de la FEDAC



Vista de los productos presentados por el *Municipio de Guía*. Interior del Pabellón de la Plaza de la Democracia. Exposición: *Fiesta de las Flores*. Luís Ojeda Pérez. 1892. Fondo de Fotografía Antigua de la FEDAC



Vista de los productos presentados por el *Municipio de Agüimes*. Interior del Pabellón de la Plaza de la Democracia. Exposición: *Fiesta de las Flores*. Luís Ojeda Pérez. 1892. Fondo de Fotografía Antigua de la FEDAC

Telde

... a lo largo del XVI bulle en Telde el trajín del azúcar, entre el olor de las melazas y el resplandor de los hornos, día y noche encendidos. Viven en el poblado factores y maestros de la reciente industria, mercaderes, soldados, caballeros y clérigos.

(Claudio de la Torre: 1966, p. 298)

Uno de los mayorazgos más importantes de Gran Canaria, tuvo lugar en Telde. Se trata del instituido por el conquistador Cristóbal García del Castillo, cuya Casa recibiría en el siglo XVIII el título de Condado de la Vega Grande de Guadalupe. Ante el escribano público, de aquella localidad, Hernán Gutiérrez, otorgó testamento el 14-I-1539. En él se especificaba la necesidad de rigurosa varonía en su mayorazgo, para que siempre y en todo tiempo exista su memoria. Este noble caballero onubense era oriundo de Palos de Moguer, como también lo fueron sus padres, el también conquistador Hernando García del Castillo y Teresa Martínez.

Cristóbal García del Castillo, o de Moguer, mantendría la vinculación con la villa de Huelva a lo largo de su vida, como lo revela, entre otras cuestiones, el hecho de que alguno de los esclavos negros de su Ingenio llevaran por nombre Antonillo de Moguer; o Juan de Moguer.

A la altura de 1524 –año en que fallece su primera mujer, Marina Rodríguez Inglés– el patrimonio acumulado por Cristóbal García del Castillo ascendía a 12.789.247 maravedís, de los cuales, en lo que al mundo del azúcar se refiere, 2.413.519 mrvds. se correspondían con una suerte de tierras y aguas; 4.000.000 mrvds. con el ingenio con todos sus aparejos, incluyendo un molino de pan; 309.750 mrvds. venían a suponer los azúcares que poseía; pudiendo contabilizarse en 1.556.284 mrvds la ropa importada de Flandes, a consecuencia del contacto directo establecido con esta localidad por el comercio azucarero. El personaje que nos ocupa fue, en consecuencia, productor y cultivador de azúcar; además de dedicarse al comercio de este alimenticio producto con los Países Bajos a través del Puerto de las Isletas o de *Melenara*, lo que posibilitó que importase determinadas obras flamencas que forman parte de los bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista de Telde, iglesia que contribuyera a edificar con su fortuna personal, al ostentar el cargo de Mayordomo de la misma.

Su testamento nos informa de que parte de su fortuna patrimonial está vinculada a la meritoria participación, tanto suya como de su padre, en la Conquista de Gran Canaria, circunstancia que posibilitó la fundación del per-

tinente mayorazgo de los Castillo y, en consecuencia, la manifiesta relación entre la riqueza acumulada y la economía azucarera. Hay que tener en cuenta que este hacendado accedió a la propiedad del ingenio de moler caña—uno de los fundamentos del citado mayorazgo— en los inicios del siglo XVI. En Telde, finalizada la Conquista, se establecieron tres ingenios, en el barranco del Perro y en el barrio de Los Llanos, que pertenecieron a Alonso Rodríguez de Palenzuela. Uno de ellos fue adquirido por Cristóbal García del Castillo, localizándose en San José de las Longueras. Los dos restantes los comprarían Gonzalo de Jaraquemada lugarteniente del conquistador Pedro de Vera— y Alonso de Matos, de origen portugués. Según el investigador Luis Pérez Aguado, este último —movido por animales— estuvo emplazado en las zonas aledañas a la Plaza de San Juan y, más concretamente, en las inmediaciones del actual edificio del Ayuntamiento. En cuanto al adquirido por Jaraquemada parece poder relacionarse con las pétreas columnas de piedra y cal —cuya utilidad era la elevar el agua— denominadas popularmente *Los Picachos*.

De todos ellos, el más importante sería el de Cristóbal García del Castillo considerado por Guillermo Camacho y Pérez Galdós como el más importante de la isla de Gran Canaria., cuestión que puede colegirse al cotejar el testamento del conquistador:

Primera/mente, el Yngenio de agua de moler/ cañas de azucar, que yo tengo/ encima del barranco principal dell agua dela dicha Ciudad de Telde/ con su casa de molienda, è casas/ de aposentar altas, è vaxas, è/ casas de calderas, è fornallas, è/ troxas, è graneles, è despensas, è/ casas de hacer espumas, è casas del los Esclavos, è casas para los Trabal/ jadores, è corral è casa de la leña/ cercado, e huerto, è molino del pan moler que junto del dicho Yn/ genio con su hexido, e cftio, è cal/ nales, è rueda, y exes, è prensas,/ è cureñas, e todas las otras cosas/ è aparejos del dicho Yngenio/ è de la molienda del, è con todos los/ cobres, è herramientas grandes, è/ medianos è menudos pertenecien/ tes a la molienda, è fabricacion del azucar, è todos los demàs aparejos/ al dicho Yngenio pertenecientes,/ con mas toda la leña, que estul/ viere al tiempo de mí fin para/ el dicho Yngenio, è mas las casas/ de purgar, que yo tengo junto, y/ cerca del Pueblo de esta Ciudad del Telde è casas de refinar, y de miel/ les, casas de pile/ ras alta, è vaxo, è/ texar, è hornos de tejas, è ladrillo, è/ casas de Camelleros, è de otros Oficiales/ è tanques de remiel, è fornallas qel son todas junto en el (...)è cil/ tios de las dichas casas de purgar, y/ de refi-

nar con todos los cobres gran/ des, è medianos, è pequeños del hel/ redamamiento de las dichas casas, è/ fabricación de los azucares, è con/ todas las formas è signos, è porro/ nes è faros, è tinglados, è todas/ las otras cosas, è aparejos à las/ dichas casas, è ingenio anexos,/ è pertenecientes con sus entra/ das, è salidas, è pertenencias/ usos, è costumbres è servidumbres,/ como à mi pertenecían, è los Es/ clavos siguientes para el dicho/ Yngenio, è heredamiento, es à/ saberⁱⁱ: Antonillo de Moguer negro=/ Juan de Moguer el negro= Juan Berbeal/ el negro= Juan Garita el negro= Bar/ tolome, negro= Miguel Fonte, negro=/ Pedro Jalofè, negro= Hernando Fran/ gollo, negro= Marquillos loro negro=/ Diaguillo loro Calderero negro= An/ ton Relleno, negro= Bartolomejo/ negro= Fernan Vicente, negro= An/ tonillo Ronquillo, Loro=Andres negro=/ Alonso Redondo, negro= Luis negro=/ La zarillo negro= Jorjete, negro=/ Dominguillo, negro= Antona negra=/Lucía, morisca= Yten ocho bestias/ Azemilares, è tres requas de Cal/ ballos, cada requa de quatro bes/tias de los mejores, que se halla/ ren en mí hazienda al tiempo/ de mi fallecimiento para el dicho/ Yngenio con todos sus aparejos/ Yten para el dicho Yngenio, que sean/ anexas a èl entre en el dicho ter/cio, è quinto de mejora las tierras/ e aguas, y heredades siguientes, es/ a saber: la mitad de una suertel/ de tierra, que se dice la suertel/ dela Palma, ques en la Vega de la/ fuente de la Ciudad de Telde jun/ to de las dichas mis casas de pur/ gar, è linde con tierras de la muger y herederos de Bartholome/ de Medina con la mitad de una/ suerte de agua dela fuente anel/ xa a la dicha tierra/ Yten las dos suertes de tierra,/ è agua, que fueron de Rodrigo/ dela Fuente, y después de Anto-/Inio Bernaso, que son en la di/ cha Vega de la Fuente de Telde/ alindan con tierras de los dichos/ muger y herederos de Bartolomè/ de Medina, è con tierras, queque fue/ ron de Francisco de Carrión con dos/ suertes de agua de la fuente de Tell/ de a ellas, anexas/ Yten tres suertes de tierras poco/ mas o menos en un cercado, que/ dicen de Pedro de Plazencia, è del Juan Martínez de Vilvao, que lin/ dan con tierras de la muger de Bartholome del/ Medina, que fueron de Jaraquemal/ da, è con el camino, que va à la/ mar con toda el agua dela mina/ que dizen de Gonzalo Real, que yo/ tengo, que viene donde el barranco, è con mas una suerte del agua dela Vega mayor, è barran/ co prencipal de Telde, que yo ovel/ del dicho Juan Martínez de Villvao/ Yten la tierra donde fue mi parrall/ que es en la

Vega mayor de Telde/ linde con tierras mías, è con tierras/ dela Capellanía de Juan Yngles el viel jo con una suerte de agua de la/ dicha Vega mayor de Telde para se/ regar/ Yten una suerte de tierra poco mas,/ o menos, que es junto a Sendero, qel dizen de las Salinas con el agua del la fontezueta para se regar/ Yten las tierras, y cercado, que fue/ de Juan Díaz Borrequinero, que alindan con el barranco desta Ciudad de Telde fasta abaxo à la mar/ con toda el agua, que para ellas/ se pudiere sacar e aprovechar/ del barranco, de qualesquier mal/ nantiales, las quales yo ove, el compre de Vasco Lopez, de Lope/ Díaz hermanos, con mas todas/ las cañas de azucar, que en las/ dichas heredades esten pendientes/ al tiempo de mi fallecimiento/...

(Copia testimoniada del Testamento: ff. 41-45.

Archivo particular de Baltasar Manrique de Lara.
Las Palmas de G. C.)

Por otra parte, hay que hacer constar que su suegra María Fernández Calva —madre de su tercera esposa, Catalina Fernández de Zurita, con la que contraería matrimonio en 1529— poseyó en Telde una plantación de caña de azúcar, en los llanos de Telde, por herencia de su marido Bartolomé Martín de Zorita.

Este prócer contribuyó con su patrimonio a la edificación del templo de **San Juan Bautista de Telde** —del que fuera mayordomo— emplazado en el histórico barrio del mismo nombre, núcleo fundacional de la ciudad. Concebido en lenguaje goticista, destaca en su fachada la pétrea portada con arco ojival cobijada por un alfiz de raigambre mudéjar.

Como mecenas artístico, García del Castillo mandó traer de Flandes dos retablos —uno de bulto y otro pictórico— así como una lápida sepulcral, para servirle de enterramiento junto a sus progenitores, emplazada en nave de la Epístola. No posee inscripción alguna, aunque muestra en los extremos los símbolos correspondientes a los cuatro Evangelistas.

El magnífico *Retablo* escultórico, gótico flamenco (290 x 240 x 30 cm.), emplazado en el Altar mayor, está constituido por seis escenas que narran episodios relacionados con la *Vida de la Virgen e Infancia de Cristo* (La Visitación, Los Desposorios, La Anunciación, El Nacimiento, La Circuncisión y La Adoración de los Reyes), cobijadas bajo doseletes góticos. Las figuras —de 45 centímetros de altura— se ubican sobre un pavimento biselado, similar al del Retablo de San Bartolomé —en la actualidad del Corazón de Jesús— del templo que nos ocupa, como reflejan algunas imágenes que pertenecieron al mismo, pertenecientes hoy en día al

Ayuntamiento de Valsequillo. El interés por reflejar la realidad, llevó al anónimo artista que realizara esta composición a vestir algunos personajes a la usanza de la época. Está considerada una obra del primer tercio del XVI, ya que a raíz de las labores de conservación acometidas en la misma en 1998, por el restaurador Marcos Hernández, pudieron localizarse en varias zonas ocultas del retablo la impronta característica de los talleres de Amberes, consistente en dos manos suspendidas sobre una torre. La policromía original —a base de rojos, azules, verdes, dorados y blancos— que, según el presbítero Hernández Benítez *le daban un aspecto más realista e ingenuo*, desapareció a mediados del siglo XVIII, poco tiempo después que fuese realizado el retablo barroco del Altar mayor —realizado por Nicolás Jacinto Viera— en el que se encuentra embutido. El dorado de esta relevante pieza lignaria, llevado a cabo por Jerónimo de Acosta, se realizó con la parte de los bienes legada para tal fin por el Capitán Diego López Montañés, natural de Telde y residente en las Indias (Veracruz).

La donación de este políptico a la iglesia de San Juan, por parte de García del Castillo, debió de tener lugar antes de 1515, fecha en que muere su primera esposa, Marina Rodríguez, a tenor del testamento del comitente otorgado ante el escribano Hernán Gutiérrez el 14 de enero de 1539:

*... declaro que un retablo el qual está en la dicha iglesia del Señor San Juan, el qual me truxeron de Flandes, que al presente está en el Altar mayor, que yo lo hice traer en vida de mi primera mujer Marina Rodríguez e de mi madre, e en vida de las susodichas di a la dicha iglesia para el Altar mayor, e mis here-
deros no lo pueden pedir ni hablar en el*

(Trascripción realizada por Hernández Benítez,
1958, pp. 85-86)

Asimismo, en otra época contó con dos puertas policromadas, no conservadas hoy en día.

El tríptico flamenco de pincel (126x 101,5 cm. abierto), también regalado a la iglesia de San Juan Bautista por Cristóbal García del Castillo, está dedicado a la *Adoración de los Pastores* —tema que ocupa la tabla central de la composición— atribuyéndose su realización a Miguel Coxcie. La Dra. Negrín Delgado plantea como posible fecha de su ejecución alrededor de 1531 o 1538. Las laterales muestran en el anverso los temas de la *Anunciación* y la *Adoración de los pastores*. En el reverso de dichas alas se representa a *San Cristóbal* y a un personaje masculino cuya identidad ha sido objeto de varias interpretaciones iconográficas. El presbítero Hernández Benítez lo relacio-

na con el propio donante; Hernández Perera y Carmen Fraga consideran que puede identificársele con San Pablo, mientras que para Constanza Negrín representa a Santiago El Mayor. Nosotros, preferimos identificarlo con Cristóbal García del Castillo. Si aceptamos la hipótesis que las dos figuraciones atienden a sendas representaciones de santos, y aún teniendo presente que San Cristóbal se representa de modo más corpulento, parece extraño que en el caso que nos ocupa, la diferencia sea tan acusada, máxime cuando bien figure a San Pablo o a Santiago El Mayor; ambos tienen más relevancia que San Cristóbal en cuanto al rango jerárquico de la santidad se refiere. Además, hay que tener en cuenta que San Cristóbal aparece representado con un punto de vista más lejano, respecto al espectador; que el otro personaje cuyo tamaño, precisamente por su cercanía, debería de ser mayor. Pero, si lo asociamos a una representación del donante de la obra, si podría entenderse la desigualdad de proporciones entre los mismos. Por otra parte, puede parecer lógico que García del Castillo quisiese aparecer pintado —de modo sacralizado y contando con la compañía de su patrono— en una composición religiosa costeada por él con los beneficios del comercio azucarero, como medio de garantizar un lugar postrero junto a la divinidad, máxime cuando la pintura quería colocarla en el lugar donde iba a estar su enterramiento. Hacia 1540, la tabla que representa *La Virgen de Cristóbal Colón* (Madrid, Fundación Lázaro Galdiano), muestra al Almirante pintado de modo anacrónico, y no al natural, acompañado también de San Cristóbal, aunque en esta ocasión las diferencias de tamaño entre ambos no son tan acusadas, como en el tríptico de Telde, al representar a Colón arrodillado ante la Virgen, delante de su patrono.

En el ya citado testamento de García del Castillo, se reseña este retablo como sigue:

E otrosi mando, que si no estuviere e acabada la Capilla mayor de San Juan, y se tomare la sepultura para me sepultar en el Logar que de suso he señalado, se haga en el pilar entre el arco toral y la Capilla de Francisco Carrión, que Dios haya, un altar de madera, y se ponga en él mi retablo de pince, l que yo tengo en mi casa, e hize traer de Flandes, que es de la imagen de la Santísima Anunciación de Nuestra Señora, el qual Altar sea adornado con los ornamentos susodichos de lo qual tenga cargo el sobredicho Patrón, e que en el se digan las dichas misas, que yo mando dezir mientras se dixeran en la dicha iglesia de San Juan; e en caso que al tiempo de mi fallecimiento esté fecha la Capilla que el altar se

haga o esté todavía en el logar sobredicho, e que todo lo necesario para el ornamento del Altar se cumpla y pague de mis bienes

(Trascrito por Hernández Benítez: 1958, p. 90)

En este pasaje se refiere al Tríptico como *mi retablo de pincel que yo tengo en mi casa*, pudiendo colegirse de las palabras *mi retablo*, no sólo que la obra fuese suya —ya que la condición de propietario queda remarcada, con posterioridad, al indicar que estaba *en su casa*— sino que él estuviese retratado en el lienzo. Hernández Benítez escribe que en el fondo de la representación del este personaje —considerado por él mismo un autorretrato de Cristóbal García del Castillo— *...en el declive de la montaña, se observan unas edificaciones estilizadas que nos recuerdan el ingenio del azúcar del opulento señor de la ciudad de Telde* (Ídem: 1958, p.96).

El tríptico fue colocado en la capilla de San José en 1539, retirándose del culto en 1867, al estructurarse en dos mitades el templete situado en la nave central colocándose una de ellas en este recinto dedicado a San José, y la otra en el correspondiente a San Bartolomé. El retablo fue entregado a José del Castillo Olivares, pasando a su defunción a su hija M^a del Pino Castillo Olivares, heredándolo su hija M^a de los Dolores de León y Castillo. Finalmente pasaría a manos de la IV Marquesa de Muni, M^a del Pino de León y Castillo y Manrique de Lara, quien posibilitó en junio de 1985 su regreso a la basílica de Telde. En julio de 1993 fue dañado por un particular, teniendo que ser restaurado por Inés Cambil en 1997.

El Licenciado Hernán García del Castillo, hijo de Cristóbal, construyó una ermita para poder oír misa en **Las Longueras** —dedicada a San José— ubicada en la hacienda del mismo nombre, junto al ingenio de moler caña, heredado de su padre.

Con la entrada del actual milenio, el Ayuntamiento de Telde remodeló el **Salón de Plenos de la Corporación municipal**, promoviendo la realización de un nuevo artesonado, realizado a base de numerosas placas de madera que contienen relieves alusivos a la historia económico-social del municipio. Entre ellos pueden localizarse dos relacionados con la temática del azúcar. Nos referimos al que plasma *Los Picachos*, en calidad de históricos testimonios del ingenio del XVI establecido en la zona por el mercader oriundo de Burgos, Alonso Rodríguez de Palenzuela, en la zona de Los Llanos, y al que reproduce la fábrica *La Azucarera de San Juan*, perteneciente a la segunda mitad del XIX. Ubicada en le Lomo de San Juan, en un lugar aledaño a la carretera de Valsequillo, iniciaría su andadura en mayo de 1890, de la mano del banquero

—natural de Fuerteventura— Juan Rodríguez González, utilizando maquinaria inglesa procedente de Glasgow. Produjo, para uso industrial, azúcar, miel de caña, ron, alcohol y aguardiente. Tras una serie de vicisitudes, cerraría definitivamente en marzo de 1990. En la actualidad, el vetusto inmueble, emplazado en uno de los laterales del barranco Real —en los márgenes de la nueva Circunvalación— alberga una escuela taller, teniendo previsto el Consistorio teldense la creación en esta factoría de un Museo que recoja la historia de la ciudad.

Dentro del término municipal de Telde, se localiza **Jinámar**, localidad históricamente ligada al mundo del azúcar. Cada año, el 8 de diciembre, festividad de la Concepción —a la que esta dedicada su ermita— se celebra en este lugar la tradicional efemérides de carácter sacro, conocida como *Fiesta de la caña dulce*, impregnada de sabor popular. Sirve de reclamo a un elevado número de personas de distintas partes de la Isla, que acuden a esta zona para festejar a la patrona del lugar, y recordar la importancia que la caña tuvo en la zona. De ahí, que este producto pueda adquirirse en distintos puestos ambulantes colocados en torno a la pequeña iglesia, tanto la víspera de la onomástica de la Purísima, como el propio día de la Inmaculada. En la capilla colateral de la Epístola, se conserva la pequeña talla original que presidía la ermita. Curiosamente muestra a la Inmaculada sosteniendo al Niño con sus brazos. Cabe la posibilidad que esta efigie hubiera podido ser adquirida por el fundador del primitivo recinto —el propio Cristóbal García del Castillo— en algún lugar de la Baja Andalucía, de dónde era oriundo.

La imagen que en la actualidad es objeto de culto, es de candelero, adscribiéndose al Setecientos.

La construcción de este sacro recinto se remonta al siglo XVI, vinculándose al patronazgo de García del Castillo. Ha sido objeto de distintas reconstrucciones y ampliaciones, como queda de manifiesto en sendas placas colocadas a uno y otro lado de la fachada del templo. Una de las lápidas, realizada en piedra, reseña la fecha de 1734, mientras que en la elaborada en mármol— perteneciente al año 1958— se corresponde con el aspecto actual de la ermita:

Los Excelentísimos Señores/ Fernando del Castillo y del Castillo/ María Teresa Rivero y del Castillo Olivares/ Condes de la Vega Grande de Guadalupe/ ofrecen esta Iglesia/ al Corazón de Jesús Sacramentado/ y a la Inmaculada Concepción/ para que todos los fieles reciban sus bendiciones/ en esta parroquia de Jinámar Marzagán/ 23-XI-1958

Enfrente de la iglesia, en calidad de *Homenaje a la Fiesta de la Caña dulce*, el Ayuntamiento teldense, presidido por Aureliano Francisco Santiago Castellano, erigió en el año 2001 un monumento en bronce, que fue inaugurado el 24 de noviembre por el entonces Presidente del Gobierno de Canarias, Román Rodríguez. Realizado por la escultora Ana Luisa Benítez y fundido por *Funcho esculturas*, muestra a un personaje cortando caña, que de modo metafórico, se ha plantado de verdad, en un ajardinado recinto.



Basilica menor de San Juan Bautista. Telde.
Fotografía: Marcos de Rada



Lápida sepulcral de Cristóbal del Castillo, importada de Flandes. Basilica menor de San Juan Bautista. Telde.
Fotografía: Marcos de Rada



Retablo mayor de la Iglesia de San Juan Bautista. Telde. Fotografía: Marcos de Rada



Retablo flamenco embutido en el retablo mayor. Iglesia de San Juan Bautista. Telde. Fotografía: Marcos de Rada



Triptico de la Adoración de los pastores. Iglesia de San Juan Bautista. Telde. Fotografía: Marcos de Rada



Posible retrato del donante de la Adoración de los pastores. Zona posterior del Triptico. Iglesia de San Juan Bautista. Telde. Fotografía: Marcos de Rada



Cabecera de la nave de la Epístola, donde en su momento se ubicaba el tríptico flamenco de pincel. Iglesia de San Juan Bautista. Telde. Fotografía: Marcos de Rada



Ermita de San José de las Longueras. Telde. Fotografía: Marcos de Rada



Conjunto de los Picachos. Telde. Fotografía: Marcos de Rada



Plafón alusivo a la producción de azúcar. Casas Consistoriales del Ayuntamiento de Telde.
Fotografía: Marcos de Rada



Plafón alusivo a la producción de azúcar. Casas Consistoriales del Ayuntamiento de Telde.
Fotografía: Marcos de Rada



Fábrica Azucarera de San Juan. Telde.
Fotografía: Marcos de Rada



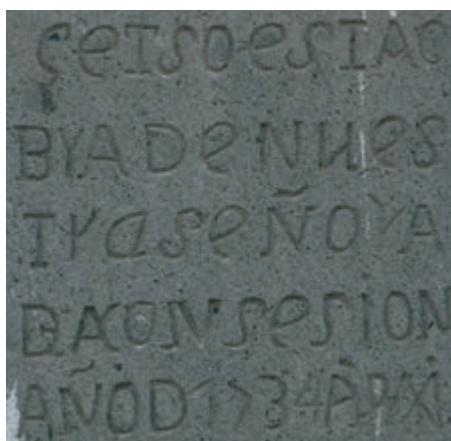
Vista de la Iglesia de la Inmaculada Concepción en Jinámar, durante la celebración de sus fiestas principales.
Fotografía: Marcos de Rada



Interior del Templo dedicado a la Inmaculada Concepción.
Fotografía: Marcos de Rada



Fotografía tomada en 2004, que reproduce la venta de caña de azúcar durante las fiestas principales de Jinámar.
Fotografía: Marcos de Rada



Lápida colocada en el paramento exterior de la Ermita de la Concepción en Jinamar, que señala la fecha de una reconstrucción del edificio.

Fotografía: Marcos de Rada



Monumento al Cortador de Caña de Azúcar. Ana Luisa Benítez. Bronce patinado. 2001. Fotografía: Marcos de Rada

Valsequillo

Al Oeste de la demarcación municipal de Telde se halla Valsequillo. No tenemos constancia de que existieran plantíos de caña en este entorno, pues los cañaverales de Telde debieron de llegar hasta el Valle de los Nueve. En cualquier caso, el devenir histórico ha traído consigo que tal zona albergara durante algo más de un siglo cinco espléndidas piezas flamencas, pertenecientes otrora al *retablo de San Bartolomé o de los Mártires*, que

ocupó desde el siglo XVI una de las cabeceras del templo de **San Juan Bautista de Telde**. La capilla había comenzado a edificarse con las aportaciones económicas de María Fernández Calva, hija de Alonso de Zorita el Viejo y de Catalina Fernández Calva, quienes poseían ingenios en este lugar. La pieza quizá fuera comitada por Cristóbal García del Castillo, yerno de la donante, a quien se deben otras obras flamencas ubicadas aún en el templo, tales son el tríptico de pintura de la *Adoración de los pastores*, así como el escultórico que se halla hoy embutido en otra pieza retablística de mayor porte, realizada en el siglo XVIII, como ya hemos dejado constancia.

Traspasada la primera mitad del siglo XIX, tal retablo fue desmantelado, para colocar en él la mitad de un tabernáculo que, hasta el momento, ocupaba la capilla mayor. Las obras que componían aquella bella obra retablística fueron desperdigadas. Cinco de ellas, las que ahora nos atañen, serían adquiridas por un sacerdote, D. Cristóbal Suárez González, quien las haría colocar en un oratorio que poseía junto a su vivienda en Era de Mota (municipio de Valsequillo). Las condiciones de conservación de las piezas que relatamos no eran las adecuadas, de modo que fueron restauradas en el pasado año 2003 por el Servicio de Patrimonio Histórico del Cabildo Insular de Gran Canaria. En esta sede permanecen aún, hasta que puedan pasar a ocupar su lugar definitivo, la Biblioteca Municipal de Valsequillo, donde gozarán de condiciones de preservación óptimas, cumpliendo así la voluntad de sus últimos propietarios, quienes las legaron al citado municipio de medianías.

Las cinco recoletas tallas fueron realizadas en un obrador de Amberes, como muestran las palmas de mano, marcas propias de esta zona flamenca, grabadas a fuego en la zona superior de sus cabezas. Acoge el conjunto representaciones de *Santa Lucía*, *Santa Clara*, *Santa Catalina de Alejandría* y *San Bernardo*, todas ellas de tamaño similar; y una quinta más pequeña que recoge a Santiago el Mayor. Sus calidades, aparte los irreversibles daños que han experimentado, son superiores a las que ofrece el tríptico de talla que hoy ocupa una parte del retablo mayor del templo dedicado a San Juan Bautista en Telde, de confección igualmente amberina.

Composición similar ofrecen las plasmaciones de las santas *Lucía* y *Catalina de Alejandría*. Sus cuerpos exponen el típico *dehanchement* o inclinación de cadera, al tiempo que adelantan la pierna izquierda en flexión, mientras que las cabezas se inclinan hacia el costado en el que aparecen los libros. *Lucía* lo lleva en su mano derecha, y con la otra sostendría su principal atributo, el plato con los ojos, hoy perdido; *Catalina*, por el contrario, ase el texto religio-

so con izquierda, pues en la siniestra portaría la espada o la hoja de palma, atributos parlantes de su martirio. Ambas muestran la típica frente amplia y el gesto de ensueño. *Catalina*, asimismo, ofrece a sus pies el busto de Majencio o Maximiano II. Los pliegues en “V” de la zona delantera, así como el escote cuadrado y el tratamiento del cabello nos hablan también de parámetros flamencos.

La fundadora de la comunidad de clarisas, *Santa Clara de Asís*, muestra ya una postura más erguida y un ligero arqueamiento del talle. Como religiosa que fue, aparece tocada y muestra el ostensorio en su diestra, y en la izquierda el libro abierto. El hábito responde a la regla que las singulariza, pues es de color marrón, ceñido a la cintura por el consabido cordel de tres nudos. El ostensorio recrea cánones afines a los modelos de la platería gótica.

Composición más robusta representa *San Bernardo*. Con rostro de gran realismo, despliega el cabello con bucles, formando un anillo en torno a su cráneo. Por último, *Santiago el Mayor* —cuya altura de 25 centímetros hace que sea la pieza de menor porte, frente a las otras, que miden entre 60 y 63 cm—. Ataviado con túnica roja, a la que se superpone, en la zona trasera, un manto que le cubre la cabeza y cae sobre los hombros. Porta el bordón que le identifica en su mano derecha. El envejecido rostro se muestra enmarcado por la oscura barba y un largo cabello que oculta sus orejas.

Las labores de consolidación de las tallas y subsiguiente restauración fueron encomendadas a Claudio Carbonell, bajo la dirección de María Cárdenas, del Servicio de Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria. La intervención se realizó entre los meses de diciembre de 2002 y mayo de 2003. El análisis físico-químico desveló que las tallas habían sido confeccionadas con piezas de madera de roble, especie ésta muy utilizada en las realizaciones flamencas, engarzadas a unión viva. La preparación está constituida por una espesa capa blanca que contiene creta natural, así como cola animal. Las vestimentas están doradas sobre una superficie de bol rojo, y policromadas luego al temple. En cuanto a las carnaciones, destacamos que fueron realizadas aplicando primero una capa de color naranja, sobre la que se añadieron veladuras blancas al óleo.

La iglesia de Valsequillo, por otra parte, nos permite poder contemplar una *pila verde de barro vidriado* realizada en obradores hispalenses, trabajo que, junto con la que guarda la iglesia de Santiago de los Caballeros en Gáldar, constituyen las únicas pilas de tal género conservadas en Gran Canaria. Desde su arribada, en los primeros años del siglo XVI, fue ubicada en el citado templo de San Juan de Telde. Sería vendida posteriormente, cuando

corría el año 1800, a la recién creada parroquia de Valsequillo.



Detalle de la imagen flamenca que figura a *Santa Lucía*. Perteneció al retablo de talla de San Bartolomé en Telde. Biblioteca Municipal de Valsequillo.

Fotografía: Marcos de Rada



Santa Catalina de Alejandría. Conjunto llamado de Era de Mota. Biblioteca Municipal de Valsequillo.

Fotografía: Marcos de Rada



Detalle de la imagen de *Santa Clara*. Conjunto llamado de Era de Mota. Biblioteca Municipal de Valsequillo.
Fotografía: Marcos de Rada



Detalle de *Santiago El Mayor*. Conjunto llamado de Era de Mota. Biblioteca Municipal de Valsequillo.
Fotografía: Marcos de Rada



Detalle de la imagen de *San Bernardo*. Conjunto llamado de Era de Mota. Biblioteca Municipal de Valsequillo.
Fotografía: Marcos de Rada



Iglesia parroquial de *San Miguel Arcángel*. Valsequillo.
Fotografía: Marcos de Rada



Pila Bautismal. Iglesia de San Miguel de Valsequillo.
Fotografía: Marcos de Rada

Ingenio

Si continuamos por esta ruta hacia el sur de la capital grancanaria, localizamos al este de la Isla el término municipal de Ingenio. El devenir histórico de este municipio estuvo ligado durante largo tiempo al de su vecino **Agüimes** de modo que constituyeron una sola unidad. No en vano, la independencia administrativa de Ingenio se logró en 1843, en tanto que la parroquia de la localidad surgió ya en 1819.

En su espacio, inclinado suavemente hacia el levante, se levantaron en otros tiempos ingenios, lagares y almazaras, porque abundaba la caña de azúcar, la uva y la aceituna (Luis Pérez Aguado: 1987, p. 3.)

Al igual que ocurre en otras demarcaciones insulares, los límites de Ingenio quedan señalados por dos barrancos. En el costado sur se halla el de Guayadeque, que comparte con Agüimes y tiene el rango de Monumento Natural y Bien de Interés Cultural. Al norte corre el denominado El Draguillo. En aquél hallamos viviendas en cuevas, y fue zona de hábitat prehispánico, mientras que éste viene a morir en las proximidades de la Bahía de Gando, abrigo natural que permitía el fondeadero de embarcaciones ya desde el Quinientos, como veremos más adelante.

La localidad de Ingenio contó ya desde 1523 con un ingenio, enclavado en el pago de Aguatona, primer núcleo poblacional de este municipio, accionado con las aguas del barranco del mismo nombre. Su primer propietario, el portugués Alonso de Matos, natural de Madeira, poseía también otros ingenios en Telde y Arucas. Las tierras las había recibido, en calidad de data real, de manos del Gobernador Lope de Sosa en 1516. Según Luis Pérez Aguado —en el trabajo ya reseñado— el mayordomo de aquél, Pedro Moreno, *tenía plenos poderes de sus amos para actuar y decidir por sí mismo, por lo que recibía al año 60 doblas de oro, más un real de plata por cada día que estuviera en Castilla negociando para él, además de 40 doblas si el negocio salía bien.*

A tenor de las investigaciones realizadas por Suárez Grimón y Quintana Andrés, el establecimiento azucarero de Aguatona no alcanzó una significativa rentabilidad, de tal manera que entre 1525-26, Matos vendiera a Martín Alemán casi todas las tierras y la mitad del ingenio:

Matos se vio forzado a enajenar la mitad del ingenio al dicho Alemán entrando en el traspaso cuatro calderas grandes, dos farolas, otras tres calderas medianas, las casas de molienda, mitad de las casas de aposento que están en La Torre, es decir en la zona alta del actual casco de Ingenio, los tinglados, los edificios de purgar debajo de la citada Torre, las casas

de espuma del azúcar, el molino de panmoler de abastecimiento a la población y el majuelo (Suárez Grimón, y Quintana Andrés: 2003, t. I, p. 565)

Desde 1560 hasta 1592, la producción del ingenio fue mínima, cerrándose en la última de las fechas reseñadas.

La toponimia de la demarcación, Ingenio, nos habla claramente de la importancia que alcanzaba la explotación azucarera durante el Quinientos. Pero no resulta éste el único ejemplo en tal sentido. El término carrizo da nombre a un populoso barrio situado en la zona baja del municipio, *El Carrizal*, paraje que ya en 1497 disponía de una casa con dependencias diversas para el cultivo, mandada construir por el obispo Muros. Allí había un ingenio al menos desde mediados del siglo XVI. En la propia villa de Ingenio podemos encontrarnos con otro topónimo que mantiene íntima relación con la explotación de la caña. Hablamos de *La Bagacera*, acepción que procede de bagazo (del portugués *bagaço*), es decir, el residuo de un fruto que ha sido exprimido para extraerle el jugo, en este caso el del cañizo.

En tal sentido, desde hace unos años se está trabajando en la realización de un itinerario que parta desde el Barranco de Guayadeque hasta la Villa de Ingenio, al que se le ha denominado La Ruta del Oro Blanco. Este título alude, sin duda al papel excepcional que desempeñó la caña de azúcar en el origen de Ingenio. La ruta, por lo demás, intenta conectar el mundo prehispánico con la conquista y colonización castellanas. El propio Barranco y el Museo de Sitio supondrían, así, el punto de partida para conectar la cultura aborígen (poblamiento en cuevas de la Solana de Guayadeque) y la que aporta la colonización (caja de repartos de las aguas del cauce medio-alto, la caja de pleito y un molino de gofio, los tres en notable estado de abandono). Los autores de este proyecto, Valentín Hernández Barroso y Consuelo Marrero Quevedo pretenden, además, conseguir para Ingenio la creación de un museo del azúcar, como ya lo tienen Funchal, en Madeira, y la localidad granadina de Motril.

Como un recuerdo fehaciente de tales actividades, este lugar ofrece un monumento diseñado por Manuel Hernández Caballero, inaugurado en 1996, titulado *Ingenio Azucarero*. El conjunto se localiza en la confluencia de las calles Juliano Gómez Bonny y Avenida de América. Muestra un texto con la siguiente inscripción: *Esta Villa de Ingenio tuvo su origen en el siglo XVI, en un ingenio azucarero. Reproducción de un trapiche de la época.* La obra tiene disposición circular, y en sus bordes pueden apreciarse algunas matas de caña.

No es esta la única composición que alude al cultivo del azúcar. En la confluencia entre la llamada Calle Nueva

y la de José Morales hallamos un *Mural en cerámica que refleja el comercio de la caña* —su estado actual es de franco deterioro— en el que observamos a un grupo de esclavos transportando cajas de azúcar hacia unas embarcaciones situadas en la bahía de Gando. Como contrapartida, se adquirían imágenes, textiles, u otros objetos desde aquellas plazas europeas. La leyenda que aclara la representación dice así: *A la Villa de Ingenio, importante centro azucarero que desde el siglo XVI abrió fronteras al progreso desde Canarias a Flandes por la bahía de Gando. Ilustrísimo Ayuntamiento de la Villa de Ingenio. Enero - 1990.* El mural se debe igualmente a Manuel Hernández, y fue inaugurado en 1990.

La capital del municipio acoge la principal iglesia de la zona, bajo la advocación de **Nuestra Señora de Candelaria**. Aquel lugar contó ya desde la década de 1560 con una ermita bajo este título, emprendida sobre terrenos cedidos por el matrimonio constituido por el bachiller Juan Fullana y Bárbola Grimón. Esta señora pertenecía al linaje tinerfeño de su apellido, lo que puede explicar la dedicación del recoleto templo a tal efigie. En 1576, la construcción ya estaba acabada. El recinto sufriría continuas ampliaciones a lo largo de los siglos, hasta que se llega a su derribo. El edificio actual, diseñado por el arquitecto catalán Laureano Arroyo Velasco e inaugurado a principios del siglo XX, sustituye al ya referido, realizado bajo pautas mudéjares. Los planos de Arroyo fueron presentados al Cabildo catedral en 1900.

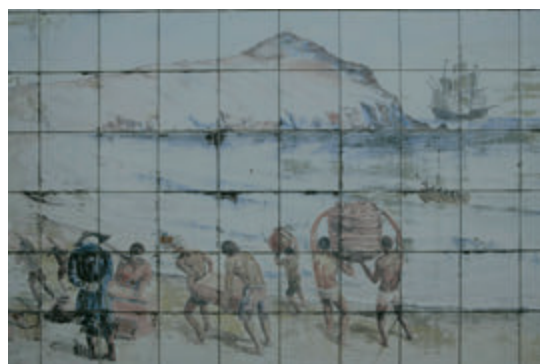
Unida prácticamente al lugar de Ingenio, por un elevado número de casas construidas a la orilla de la carretera que los enlaza, se halla la citada población de **El Carrizal**. La iglesia que preside este enclave está dedicada a *Nuestra Señora del Buen Suceso*, templo levantado a mediados del siglo XVII —la licencia del obispado está fechada en 1658— y ampliado en el siguiente, cuando este espacio no era más que un paraje de casas de labranza en torno al reseñado edificio. El aumento en el número de vecinos trajo consigo que el templo experimentara modificaciones diversas. Una severa ampliación se realiza en la década de 1780, y es en estas fechas cuando se retira del culto la primitiva efigie titular, para ser sustituida en 1792 por otra de origen genovés, que es la que en nuestros días alberga el edificio. A finales del siglo XIX la construcción ofrecía amenaza de ruina. La actual obra arquitectónica, cuya bendición se celebra en 1920, supone la adaptación del edificio al rango de parroquia, obtenido por El Carrizal, años atrás, en 1906.

Este enclave cuenta con una obra contemporánea que recrea al *Cortador de caña de azúcar*, elevada en la calle Josefa Morales. Fue realizada en 1998, en acero cortén y pintura de esmalte, por Luis Salazar Díaz.



Monumento al Ingenio. Manuel Hernández Caballero (Mherc). 1996. Ingenio. Rotonda en la confluencia de las calles Juliano Gómez Bonny y Avenida de América.

Fotografía: Marcos de Rada



Detalle del mural de cerámica que refleja el comercio de la caña. Manuel Hernández Caballero (Mherc). Pintura a la grasa sobre azulejo de cerámica. 1990. Ingenio. Zona de encuentro entre las calles Nueva y José Morales

Fotografía: Marcos de Rada



Vista parcial de la Villa de Ingenio, en 1927. Fotografía de Curt Herrmann. Fondo de Fotografía Antigua de la FEDAC.

Fotografía: Marcos de Rada



Templo dedicado a Nuestra Señora de Candelaria. Ingenio.

Fotografía: Marcos de Rada

Agüimes

La ruta hacia el sur nos lleva ahora a la demarcación municipal de Agüimes. El 20 de enero de 1487, una Real Cédula de los Reyes Católicos concede el señorío de la jurisdicción de Agüimes al Obispado de Canarias. Es por ello que el patrono de la localidad es San Sebastián, cuya festividad se celebra tal día de enero. Este señorío, a la vez territorial y jurisdiccional, fue abolido en 1837. En el periodo que media entre estas dos fechas mencionadas, el obispado de Canarias tuvo potestad para nombrar alcalde ordinario, juez, escribano, conceder terrazgos y aguas a sus vasallos, señalar aquellos terrenos dedicados al uso común y de propios, etcétera.

No hay noticias fidedignas que ratifiquen la existencia de ingenio alguno en el actual municipio de Agüimes. Cuando nos topamos con la expresión el *ingenio de Agüimes*, debe de entenderse que se trata del enclavado en la *Vega de Aguatona* (en el actual municipio de Ingenio), pues de ambas formas se le menciona. Sí que sabemos de la existencia de plantíos dedicados a la caña azucarera, como es el caso de la suerte de tierras sin agua que en 1558 adquiere el escribano Pedro Escobar en la trasera de la primitiva ermita de San Sebastián en este lugar.

La Villa de Agüimes, que ha obtenido ya dos premios de embellecimiento (1973 y 1982), tiene un espléndido templo de factura neoclásica, bajo la advocación también de San Sebastián, cuya primera piedra se colocó a finales del siglo XVIII. La bendición del edificio –aún sin concluir completamente– tuvo que esperar casi un siglo, pues tal acto inaugural se celebró en 1888. Mientras tanto, el culto se celebraba en el primitivo recinto, ubicado donde hoy se halla la plaza principal de Agüimes. El edificio, fue declarado Monumento Histórico Artístico Nacional en 1981. En su interior se halla una bella talla importada de Flandes que figura a *Nuestra Señora de las Nieves*. Encuadrada dentro de la producción malinesa, su altura no sobrepasa los 36 centímetros. Los obradores de esta escuela producían grandes cantidades de *muñecos de Malinas* (*pupées de Malines*), esto es, pequeñas imágenes de santos cuyo fin era decorar altares domésticos burgueses. La pieza aparece por vez primera en los inventarios realizados en 1556, y debió de ser la que presidía la ermita que, dedicada a esta advocación, se elevaba en el lugar desde la década de 1570. La efigie llegó a tener dos peanas, la primera tallada en 1786 por José de Quesada, más conocido como José de San Guillermo; la otra en 1972, por José Paz Vélez. La elevación del edificio debió de tener lugar con anterioridad a 1578, como se colige del testamento otorgado por Juan López, cura de la parroquia de San

Sebastián. En dichas mandas, otorgadas en noviembre de 1578, declara que ha sido mayordomo de la ermita; asimismo indica tener ciertas cuentas con el maestro de cantería Bartolomé Díaz, ausente en España, así como con el carpintero y vecino de Telde Diego Cabello, en lo que concierne al tiempo en el que *se hubiere de hacer la dicha ermita*. Debe de tratarse, sin duda, de la reconstrucción del edificio. La bella talla pasaría más tarde al convento dominico, como inmediatamente veremos.

Durante el Quinientos se adquirieron otras obras flamencas. Así, en 1539 existía en el templo una pieza escultórica que figuraba a San Sebastián, guardada en una caja de madera. No había transcurrido una década cuando arriba otra talla grande del mismo santo e igual origen, enviada como limosna desde Flandes, para sustituir al lienzo que figuraba a dicho santo. Corría el año 1546. Estas piezas están hoy perdidas. La imagen actual del santo fue importada de Andalucía en el Seiscientos.

No ocurre lo mismo con una *arqueta forrada de cuero*, pieza que llegaría a la Isla en los primeros años del siglo XVI. Se desconoce a quién correspondió el encargo. En mayo de 1511 visitaba la iglesia fray Antonio de Garay, en nombre del obispo Pedro de Ayala, cuando menciona haber hallado un *cofre donde se acostumbra tener guardado*. Poco más tarde, en 1555 se anota *un cofre en que está la custodia del Santísimo Sacramento*. Avanzado el Seiscientos, el citado cofre se reservó para el Monumento del Jueves Santo, hasta que en 1673, una vez acabado el sagrario en madera por Lorenzo de Campos, pasó a las dependencias del templo. Ya en la pasada centuria, estuvo durante más de una década en la Catedral de Santa Ana, a donde se llevó para formar parte del proyectado Museo Diocesano de Arte Sacro. Posteriormente sería devuelto al templo de Agüimes, donde hoy luce como preciada joya de su tesoro parroquial.

La arqueta que nos ocupa está realizada en madera, con una cobertura de cuero negro, decorado con motivos oblongos que acogen sobre fondo punteado, un ornato vegetal de tradición gótica. El conjunto se refuerza con láminas de hierro forjado y un asa que corona su tapa. La estructura reseñada responde a las que ofrecen otros cofres trabajados en Flandes. Sirvan de ejemplo las ya inexistentes utilizadas en la iglesia de San Bautista de Puntallana, anotada ya en 1544, y la correspondiente al Realejo de Abajo (Tenerife), cuya mención se hizo cuatro años después. Su factura era bien diferente a la de otros cofres de procedencia distinta, tal es caso de los de confección italiana.

La **Ermita de las Nieves** será el núcleo en torno al cual surja, en 1649, el convento de religiosos dominicos,

colocado bajo la advocación de la Virgen de las Nieves. La comunidad acogió pronto, sin embargo, una plasmación en talla de *Nuestra Señora del Rosario*, divinidad que, elegida como patrona contra las plagas y calamidades de las cosechas, presidía el templo de la comunidad, por lo que de manera inmediata restó importancia a la efigie flamenca. El edificio conventual ya no existe, pues fue suprimido en 1835. Sus dependencias, alteradas por los diversos usos que experimentaron, fueron destruidas por un voraz incendio acaecido en 1887. A partir de entonces, la pieza pasará a la iglesia de San Sebastián.

La villa contó— como ya se dejó constancia— desde mediados del siglo XVII con un convento de monjes dominicos, colocado bajo la advocación de la Virgen de las Nieves, así como una ermita presidida por San Antonio Abad, elevada ya en el XVI. Estos dos edificios han desaparecido hoy en día.



Talla que figura a la Virgen de las Nieves. Flandes, Siglo XVI. Iglesia parroquial de San Sebastián de Agüimes.

Fotografía: Marcos de Rada

Santa Lucía de Tirajana

El municipio de Santa Lucía de Tirajana, ubicado al sudeste de la Isla, muestra una ancha zona costera, así como tierras altas de relieve bien accidentado. Ya en el siglo XIX la viajera inglesa Olivia Stone afirmaba que *Santa Lucía es el pueblo más encantadoramente sombreado que hemos visto en el archipiélago; está literalmente envuelto en árboles, aunque no es tan vistoso como San Bartolomé*.

El asentamiento de población en esta zona se vio favorecido por la introducción de caña durante el Quinientos. Contamos con noticias, si bien algo dudosas, sobre la construcción, durante el siglo XVI, de un ingenio azucarero en los *Llanos de Sardina*. Asimismo, existe un topónimo, *Ingenio de Santa Lucía*, lugar situado en la carretera de los Cuchillos, a pocos kilómetros de la capital del municipio, que parece responder a una concesión, sin efecto, otorgada en los momentos postreros de la conquista de Gran Canaria, que permitiría la construcción de un ingenio en aquel lugar.

El edificio religioso principal de *Santa Lucía* es el cuarto que se levanta en el entorno. Emprendido en las primeras décadas de siglo XX, debe sus trazas, al igual que anotábamos en Ingenio, al arquitecto Laureano Arroyo. Su interior no posee bien alguno que se relacione con la producción del oro blanco, ni existe constancia de que lo hubiese tenido. Existió allí, no obstante, una construcción



Vista de Agüimes, 1920 - 1930. Fotográfica anónima. Fondo de Fotografía Antigua de la FEDAC.



Arqueta flamenca. Siglo XVI. Iglesia parroquial de San Sebastián de Agüimes.

Fotografía: Marcos de Rada

sacra al menos desde 1582, según el investigador Cazorla León.

No podemos olvidar, en estas notas dedicadas a esta localidad, la elevación de una pequeña ermita dedicada a *San Nicolás de Bari* en Sardina, declarada parroquia en 1915. Su construcción tuvo lugar en 1814, fecha en la que obtiene ya la bendición del obispo. El interés del vecindario por tener un recinto sacro se remonta, sin embargo, a 1697, fecha en la que Luis de Aguiar y Toledo (Agüimes, 1663-Niewpoort, 1701), gobernador de esta ciudad flamenca en la que fallece, envía desde allí un cargamento de ropas, tejidos y otros bienes. Con ellos pretendía fundar una capellanía para su sobrino Luis, con el cargo de celebrar cada domingo una misa en la ermita que, bajo la advocación de San Nicolás de Bari, se levantara en el lugar. Para su adorno remitió desde Flandes un misal y una pintura con la plasmación del Santo, *obra del mejor maestro de Amberes*.

Desgraciadamente, y al no tener lugar la fundación del templo, las dádivas quedaron en manos privadas, o ni siquiera llegaron a las Islas.



Señal de tráfico que indica el pago de *Ingenio de Santa Lucía*.
Fotografía: Marcos de Rada

Arucas*

El municipio de Arucas, situado al Norte de Gran Canaria, con una extensión aproximada de 33 km², es un destino obligado para el viajero que siga la ruta del azúcar. En medio de la actividad frenética de la vida moderna, aflorará para el visitante de mirada inquieta el legado de esta cultura, que ha quedado grabado en la fisonomía del territorio, en la toponimia, en el patrimonio etnográfico, en las manifestaciones artísticas y en la existencia de una población llena de matices.

La Ciudad de Arucas, aún impregnada del olor a tierra cultivada, al sudor de los hombres cortando la caña y al frescor del agua, que corría vertiginosamente por las ace-

quias nutriendo los campos, traza un recorrido, por sus calles y plazas, evocadora de esta época y de los tiempos que fueron conformando el actual Centro Histórico. La historia del azúcar se inició, al igual que en el resto de las islas, con la llegada de los conquistadores a finales del siglo XV y principios del siglo XVI. Ellos supieron ver, al igual que los antiguos canarios que habían denominado a su poblado con el término aborigen *Arehucas*, las favorables condiciones medioambientales de la ladera Sur y Sureste de la Montaña de Arucas. Así, gracias a esta situación, tenían asegurada el agua por la proximidad del Barranco del mismo nombre; se protegían de los vientos alisios; sus viviendas quedaban orientadas a la luz, favoreciendo la existencia de agradables temperaturas y, sobre todo, disponían de zonas llanas, adecuadas para el cultivo, especialmente en la zona de Las Vegas (A. Hernández P.: 2001, pp. 5-6).

La primera transformación originada por la implantación de los cañaverales fue, sin duda, la adecuación y roturación de nuevos suelos, transportando tierra y caudales hídricos desde las medianías y cumbres de la Isla hasta este lugar. En consecuencia, el territorio original, inicialmente constituido por malpaises, con suelos delgados y poco fértiles, se convirtió en tierras de alta producción agrícola que impulsaron la economía aruquense a lo largo de los siglos siguientes (R. Díaz H.: 1970, pp. 16-17). En las cercanías de la ciudad, la antigua laguna del Valle de Arucas, que se extendía, aproximadamente, en las faldas de los lomos de Riquiáñez y Jurgón hasta la zona de La Fuentecilla, ocupando una superficie estimativa de ciento cuarenta y cuatro mil metros cuadrados (A. Jiménez M.: 2004), quedó prácticamente sepultada bajo los cañaverales, dando origen en el siglo XVI al topónimo de Las Vegas. De la misma forma, la instalación de los ingenios azucareros, que demandaba mucha leña para alimentar las calderas, junto a la búsqueda de ricas maderas para la ebanistería en la Península, contribuyeron, posiblemente, a la tala y posterior desaparición del bosque termófilo desarrollado en los lomos anteriormente citados (P. Marcelino Quintana: 1979, pp. 58-59).

Como contrapartida, se generaron, con imaginación y laboriosidad, importantes obras hidráulicas, que bien podríamos considerarlas como auténticas obras de arte, integradas en el medio natural. Esta cultura del agua, unida a la elaboración de otros elementos relacionados con la explotación ganadera y con el sector artesanal, ha convertido a Arucas en uno de los municipios con mayor patrimonio etnográfico de Gran Canaria (C. Rodríguez P.-G. y E. Grandío: 1998).

La actividad generada por los ingenios azucareros, las obras hidráulicas, el transporte y la artesanía, procuraron

suficiente demanda de empleo para ocupar a numerosos jornaleros, esclavos —africanos de origen bereber y subsahariano destinados especialmente al trabajo en los ingenios—, criados, comerciantes y artesanos, los cuales figurarían registrados como los primeros habitantes de la localidad. Junto a este emporio humano de diversa procedencia (castellanos, andaluces, portugueses, genoveses...), destacarían los nombres de aquéllos que recibieron grandes cantidades de tierras y aguas por derechos de conquista: Tomás Rodríguez de Palenzuela, Lope de Sosa, Hernando de Santa Gadea, Juan de Aríñez y Juan Siberio (R. Díaz: 1970, pp. 16-17). Estos hombres serían los impulsores de la construcción de los ingenios en Arucas. Según algunos autores, llegaron a establecerse hasta cinco ingenios, estando dos situados entre el *Lomo de San Pedro* y *El Cerrillo*, uno en *Los López* y otro en la zona conocida como *El Pino*, así como otro ingenio movido por fuerza animal en *El Trapiche*.

Topónimos, vinculados a la existencia de ingenios de moler caña o al colectivo de trabajadores, especialmente esclavos negros, que solían trabajar en ellos, son *La Fula*, *La Goleta* y *El Trapiche*. El primero, emplazado entre *La Montañeta* y el *Lomo Tomás de León*, derivaría de las llamadas *Cuevas de Las Fulas*, alusivo a la presencia de mujeres de color fula (denominación dada en el siglo XVI al color oscuro), es decir de esclavas negras, mulatas o moriscas que vivían en esas cuevas. El segundo, ubicado apenas a un kilómetro del casco antiguo, podría relacionarse con dos posibles orígenes. Según Carlos Medina de Matos, cerca del ingenio que fundó el Capitán Tomás de Palenzuela se fabricó un almacén para depositar el azúcar que se elaboraba en el mencionado ingenio. Aquel sitio se llamaba Cerrillo Alto, denominándose posteriormente —según el citado autor— *Goleta*, por llevarse en un barco, aparejado de esta forma, el azúcar fabricado en dicho ingenio. Sin embargo, Francisco Caballero Mujica cree que, tal vez, goleta se puede asociar a galera, como lugar de castigo (especie de cárcel particular) para los esclavos que trabajaron en los ingenios azucareros de la zona.

De la misma forma, *El Trapiche*, pueblo situado a sólo cuatro kilómetros de la Ciudad, recibe su nombre a finales del siglo XV por el cultivo e industrialización de la caña de azúcar. En la escritura fundacional del Mayorazgo de Arucas se puede leer que, entre sus vastas propiedades figuraban dos suertes de tierra donde llaman Trapiche de la Higuera; suerte y media de tierra plantada de caña en el barranquillo de Los Rosales; suerte y media más, cerca del Trapiche de Rosales, con cinco horas de agua; varios trozos de terreno en el Trapiche, con albercones y derechos a agua (R. Díaz: 2002).

A Juan de Aríñez, Escribano Mayor del Cabildo de Gran Canaria, se le atribuye la realización de la *ermita de San Juan*, hecho bastante probable ya que en sus inmediaciones, concretamente en El Pino, al Sur del actual templo parroquial, había construido un ingenio azucarero. En torno a esta ermita, y al pie de la montaña, se fue gestando el pequeño caserío hacia 1500 ó 1502 (P. Jesús Velez: 1984, p. 22). Esto dio origen a una traza urbana laberíntica, sobre todo, en las calles que se dispusieron de forma radial a partir de la Plaza de San Juan. Esta característica supone, hoy en día, un atractivo más del casco antiguo, lleno de recoletas callejuelas adoquinadas, donde las fachadas de las edificaciones se apoderan del espacio urbano.

El aumento de la población, ocasionada por la prosperidad económica del momento, determinó que en 1515 el Obispo Fernando Vázquez de Arce elevara la sencilla ermita al grado de Parroquia, con pila bautismal y cura propio. Arucas, que venía teniendo la consideración de "Lugar", obtiene la concesión del título de "Villa", entre 1515 a 1517 (M. Quintana: 1979, p. 52). Años más tarde, merced a la industria azucarera, se fundaron dos nuevas ermitas: la de *San Pedro Apóstol* (1525) y la de *San Sebastián* (1547). La primera, ubicada en La Goleta en el punto denominado Lomo de San Pedro, fue construida por Juan Mansel, comerciante francés casado con María de Santa Gadea. La segunda, localizada primeramente cerca de los terrenos del actual Teatro Nuevo, se reconstruyó de nuevo en 1669, frente a las Casas Consistoriales (F. Caballero: 1973).

De esta forma, se constituyeron dos núcleos llamados "Villa de Abajo", centro administrativo y religioso con la *parroquia de San Juan*, *ermita de San Sebastián*, *Inquisición*, *Heredad de Aguas de Arucas y Firgas* (1545-46), *Milicias de Arucas y Pósito* (en pie hasta el siglo XIX); y la "Villa de Arriba", sede de los ingenios azucareros, con la *ermita de San Pedro*. A estas ermitas se unirían, ya fuera del contorno de la Ciudad, la de *San Andrés*, en Layraga; *San Juan de Ortega* en Firgas; la de *los Dolores* (XVII), en los Trapiches y la dedicada a la *Santísima Trinidad* (XVII), en el Barranco de Azuaje (F. Caballero: 2000).

El aspecto de estas pequeñas construcciones debió ser muy sencillo, ya que, con relación a la de San Juan Bautista, el Cronista Pedro Marcelino Quintana haciendo referencia a la visita que el Vicario General y Visitador, el Licenciado don Fernán González de la Costa, realizó en 1556, comenta que el exterior era pequeño, de una sola nave, sin sacristía y con un mal campanario. En el interior, el suelo era de tierra, donde se enterraba a los muertos, separando un arco de cantería el presbiterio del resto de

la nave. En su construcción, en especial en los vanos y en las capillas, dominaba aún el lenguaje renacentista, aunque en el interior presentaba una cubierta de pautas mudéjares.

En esta época, el patrimonio mueble de la parroquia de San Juan era escaso, destacando algunas piezas que hoy podemos contemplar en el actual **Templo de San Juan Bautista** (1909-1977), concretamente en la Capilla Bautismal. Así, por ejemplo, en los inventarios parroquiales figuraba desde 1574 la imagen primitiva de *San Juan*, atribuida a la escuela sevillana. Esta imagen fue posiblemente donada por el Mayorazgo de Arucas, que se había fundado en 1572 por Pedro Cerón y Sofía de Santa Gadea. Sin duda, la adquisición de esta imagen por parte del Mayorazgo está íntimamente ligada al dinero del azúcar, que les habían proporcionado sus dos ingenios, uno ubicado en El Cerrillo y, el otro, en sus proximidades, que contaba además con huerta, molino y vivienda. Esta histórica imagen se retiró del culto en 1848, momento en que fue sustituida por la nueva talla, obra del malagueño Rafael Gutiérrez de León (1810-1815). En la actualidad, los barrios de Hoya de San Juan, El Hornillo y Los Castillejos celebran su fiesta.

En este mismo lugar, sobresale una magnífica pintura del artista flamenco Michel Coxie (1499-1592), cuya temática es la *Natividad* (1555-1560). La llegada de pinturas flamencas durante el siglo XVI a las islas se debió, por una parte, a la existencia de hacendados y agentes procedentes de los Países Bajos, que compraban estas obras por añoranza de su país de origen y, por otra, al gusto de los nuevos terratenientes y comerciantes por enriquecer sus haciendas, ermitas y conventos con tablas y esculturas flamencas, con el objetivo de conseguir el mismo prestigio social que la nobleza y alcanzar la gloria eterna. En este cuadro se presentan, en un primer plano, de forma escalonada, las imágenes de dos ángeles alados, la Virgen María sentada, que se inclina hacia delante con los brazos extendidos para mostrar al Hijo, y el buey. Justo detrás, formando un eje oblicuo, se alinean las figuras de San José, anciano, y el asno. Al fondo, aparece destartado el cobertizo. Según la Dra. Constanza Negrín, esta pintura destaca por el empleo de una paleta cálida y de una inconfundible factura vaporosa que garantiza la morbidez de las carnaciones, así como el profuso plegado de los paños de fina textura. Además, sobresale la técnica preciosista en los detalles de platería, revelando las afinidades con el legado de los primitivos flamencos, la influencia de la estética italiana, especialmente de Leonardo da Vinci, y la posterior eclosión del arte de Rubens (C. Negrín: 1999, pp. 94-97).

Con relación a la ermita de **San Pedro Apóstol** podemos decir que el destino quiso que no se perdiera de forma irremediable su imagen, de modo que el visitante puede hacerse una idea de su aspecto original, contemplando la réplica que se hizo en la Era de San Pedro, hoy dentro de los dominios de *Destilerías Arehucas*. Como ya comentamos anteriormente, Juan Mansel construyó esta ermita en La Goleta, dotándola de los elementos necesarios para el culto, destacando un enorme retablo de, al parecer, procedencia flamenca, que ocupaba todo el fondo de la pared. La época de mayor auge para la ermita fue cuando se fundó el Mayorazgo de Arucas en 1572. Luego le siguieron años de escaso celo, quedando totalmente arruinada en 1718 por un temporal, perdiéndose su artístico tríptico. Sin embargo, en 1724 se edifica otra ermita con las mismas pautas arquitectónicas que la anterior, pero esta vez en la Finca de La Palma, luego conocida como Era de San Pedro. El abandono de los ingenios azucareros y la mayor cercanía de este lugar, tanto para los fieles de El Cerrillo como para los del casco antiguo, hizo que se optara por esta nueva ubicación. En ella, se entronizó una pequeña imagen de *San Pedro*. Pero esta nueva ermita también sufrió el desinterés de la mano del Mayorazgo de Arucas, quedando convertida en un granero en el siglo XIX y dedicada a otras actividades ingratas durante los siglos siguientes.

Por fin, en 1971, Destilerías Arehucas compró los terrenos adyacentes y la ermita, que contaba sólo con las paredes. En 1975, comienzan los trabajos de restauración a cargo de Manuel González Almeida, recuperándose las paredes de mampostería, la espadaña de cantería y la armadura mudéjar. Además, se reprodujo el *tríptico flamenco* por los restauradores Julio García Rueda y Pilar Leal Nogueras. Según el modelo flamenco, se representa a San Pedro en el centro, con los posibles donantes, Juan Mansel y su esposa, María de Santa Gadea, de rodillas. A los lados, los apóstoles, San Pablo (izquierda) y San Andrés (derecha). En las puertas con que se cierra el tríptico están San Joan y Santa María Egipciaca (P. Jesús V.: 1984, pp. 419-425).

En cuanto a la arquitectura civil generada en Arucas durante los siglos XVI y XVII, a la igual que en el resto de Canarias, se caracteriza, en palabras del profesor Fernando Martín, por ser "sincrética", fruto de la intervención de una amplia gama de artesanos de procedencia muy diversa, pudiendo destacarse la de carácter doméstico. Algunos ejemplos significativos en el casco antiguo aruquense son: la *Casa Parroquial* (C/ Arquitecto Vega y March, 1) —construida por iniciativa del bachiller Juan Mateo de Castro— y la *Casa de la Cultura* (C/ Gourié, 3),

pertenecientes ambas al Seiscientos. En líneas generales, se distinguen por el empleo de la mampostería en sus paredes, el cubrimiento con teja árabe, la utilización de la madera para el cierre de los vanos, así como para pisos y techos y, por último, la piedra como elemento funcional y decorativo.

En relación con la piedra, la riqueza de las canteras de Arucas, cuya explotación se remonta posiblemente al siglo XVI, potencia su utilización en las edificaciones, como es en el caso particular de las casas anteriormente mencionadas. No obstante, la presencia de la cantería en el frontis se reduce a unas zonas privilegiadas debido a su alto coste. Mayor predominio tiene en la fachada de la Casa Parroquial, en la que se repite un esquema originariamente mudéjar y que, según el Dr. Fernando Martín, se lleva a cabo desde el gótico al barroco, consistente en la colocación de cantería corrida uniendo los dos cuerpos de la vivienda. En el lugar de unión de las dos alturas, suele aparecer un resalte o apéndice saliente como se observa en este edificio. Esta arquitectura irá adaptándose a los cambios propuestos por las nuevas corrientes estéticas, el neoclasicismo y el romanticismo, que surgen en los siglos XVIII y XIX.

La industria azucarera entra en crisis en las primeras décadas del siglo XVII, debido a que en las Américas este cultivo se extendió de manera prodigiosa. Un dato significativo es que el ingenio de El Cerrillo dejó de moler caña en 1648, siendo el último que lo hizo en Gran Canaria. A partir de este momento, la economía de Arucas vino marcada por un periodo de decadencia. En los terrenos locales, la vid se extendió rápidamente pero no conseguirá obtener tan buenos resultados como la caña de azúcar. Esto hizo que su producción se combinara con otros cultivos como el trigo, el millo, las papas y los frutales.

Sin embargo, el Ochocientos representó un momento decisivo para la trama urbana de la entonces Villa de Arucas, especialmente a partir de la segunda mitad de este siglo. Desde el punto de vista demográfico, se produce un incremento de la población constatándose alrededor de 4.162 habitantes, que habitaban en 1.230 casas distribuidas en varias calles del casco antiguo y en una serie de barrios y caseríos populosos. Sin duda, esta mayor entidad política y social originó que en 1813 se alcanzase el rango de municipio, con Alcalde y Ayuntamiento propio.

Desde la óptica de la economía, la desvinculación de las tierras del Mayorazgo en 1859, fruto de las leyes desamortizadoras de Mendizábal y Madoz (1841), significó el comienzo de un gran desarrollo agrícola con el cul-

tivo, en primer lugar, de la cochinilla, en segundo lugar de la caña de azúcar —denominado segundo ciclo azucarero, que no llegaría más allá de 1920—, seguido de la platanera. Los beneficios fueron pronto invertidos en la Villa, transformando sus calles y construyendo numerosos edificios públicos (Casas Consistoriales, Mercado Municipal...) y privados, con lujosas fachadas de cantería local.

Algunos de los burgueses más favorecidos por las leyes desamortizadoras fueron, sin duda, Alfonso Gourié Álvarez y Bruno González Castellano, que se repartieron las propiedades del Mayorazgo de Arucas. El espíritu emprendedor de ambas personas, hizo que vieran el cultivo de la caña de azúcar como un nuevo recurso económico, cuya producción empezaba a ser demanda en Europa, debido a la generalización de las infusiones exóticas, especialmente el té y el café.

Así surge la llamada *Fábrica de la Era de San Pedro*, cuyas instalaciones se montaron en el espacio industrial de la actual *Destilerías Arehucas*. El inicio de esta construcción se remonta a 1883. El edificio fue construido por el maestro mampostero de la localidad Manuel Aguiar, autor de numerosas viviendas en la Villa. Del conjunto resalta la chimenea de ladrillos, uno de los pocos modelos conservados en la Isla. La maquinaria azucarera procedía de Glasgow (Escocia). Se trataba de una instalación moderna compuesta por máquinas movidas a vapor y cuya capacidad de molienda era de auténtico vértigo. De espectacular, se calificó por los cronistas, el desembarco de la maquinaria y su traslado hasta Arucas. En total, se necesitó cinco días para cubrir el trayecto del Puerto de La Luz hasta la Villa.

El 9 de agosto de 1884 se inaugura la *Fábrica* en medio de una enorme alegría entre la población, pues garantizaba el sustento de muchas familias. Para tal importante ocasión, las calles del casco antiguo hasta la aquella se llenaron de artísticos arcos, decorados con profusión de adornos y pancartas de reconocimiento a la labor de Alfonso Gourié. Por desgracia, de este arte efímero sólo nos quedan las descripciones, principalmente, del correspondiente del periódico *El Liberal*, Rafael Ponce de Armas y alguna fotografía de la época (P. Jesús V.: 1980).

Dada la encomiable labor del beneplácito Diputado teldense Fernando de León y Castillo, que consiguió un Real Decreto de S. M. la Reina Regente, D.^a María Cristina de Austria, con fecha 21 de febrero de 1892, en el que se concedía a Canarias la liberación de los impuestos al mercado nacional, la Corporación Municipal decidió en la Sesión Extraordinaria del Ayuntamiento, de 28 de febrero de 1892, que se le pusiera a la calle de mayor tránsito, en aquel momento la calle de la Escuela, el nombre de

León y Castillo. También se acordó que la *Plaza de Sebastián*, situada frente a las Casas Consistoriales, pasara a conocerse con este nombre. Por otra parte, se decidió que la antigua calle del Reloj pasara a ser nombrada *calle Gourié*, en homenaje a Alfonso Gourié Álvarez que había fallecido dos años antes. Hoy en día, en dichas calles permanecen las placas de mármol que se realizaron para este emotivo acontecimiento, pudiendo ser contempladas por los numerosos habitantes y visitantes que se concentran en este punto del Centro Histórico. Pero no conformándose el Consistorio con en estos actos, dispuso que en los días doce y trece de marzo de dicho año, se realizaran multitud de festejos públicos en la Villa.

Muchas fueron las manifestaciones de gratitud hacia Fernando León y Castillo, quien había salvado con sus gestiones la industria azucarera de la Isla, en general, y de Arucas, en particular. Esto llevó nuevamente a la Corporación Municipal, en la Sesión de fecha 10 de abril de 1892, a acordar la adquisición de un retrato al óleo, de medio cuerpo y tamaño natural, de dicho patricio con destino a la Sala de Sesiones. Este retrato, hoy depositado en el Museo Municipal, fue realizado por el renombrado pintor Nicolás Massieu y Falcón, en 1892, quien lo representó de perfil, en claroscuro, portando en su mano el periódico *La Gaceta*, en el que se publicó el Real Decreto citado anteriormente. También en este mismo lugar, se encuentra el retrato de Alfonso Gourié Álvarez (1905), realizado en grisalla y a medio cuerpo por el artista Santiago Tejera Quesada. En el mes de febrero de 1905, la Corporación Municipal recibe con gran admiración esta obra donada por el artista, con el fin de que se expusiera en la llamada Sala de actos públicos, haciendo referencia, posiblemente, al Salón de Sesiones de las Casas Consistoriales (*Libro de Actas del Ayuntamiento*, nº 24: 1905, f. 27).

La pujanza económica de Arucas en estos años se vio también reflejada en el ámbito cultural y artesanal. Clara muestra de ello fue el éxito que alcanzó el Pabellón de Arucas en la Exposición Insular titulada *Fiestas de las Flores* de 1982.

Dos años más tarde, atendiendo al progreso económico alcanzado por los cultivos de la cochinilla y el azúcar, así como al surgimiento de una arquitectura pública y civil de gran valor artístico y dadas las elevadas manifestaciones sociales y culturales del municipio, la Reina Regente, María Cristina concede por Real Decreto a la entonces Villa de Arucas el título de "Ciudad".

A finales de este mismo año, la *Fábrica de San Pedro* adquirió una dinamo y materiales eléctricos para el alumbrado. La instalación de estos aparatos permitió que en la

zafra de 1896 se moliera la cantidad de trece millones, trescientos cincuenta y ocho mil, sesenta kilos de caña. Hacia 1909, los propietarios adquirieron un nuevo alambique *Sistema Guillaume*, procedente de la *Casa Egrot y Grangé* de París, que aumentó la producción de aguardiente. Esta vez, los planos del edificio en que se instalaron las máquinas corrieron a cargo de Antonio Rodríguez Uribe, Jefe de Máquinas de dicho ingenio. A partir de este momento, la Fábrica continuó a mayor escala con la producción de aguardiente, bajo la titulación de Destilerías de San Pedro.

Años de penuria llegaron en 1920. Por esta época la industria tuvo que cerrar sus puertas. La vieja maquinaria azucarera fue desmontada, mientras que la Destilería de San Pedro quedó intacta. Esta antigua maquinaria puede ser vista en la Plaza de los Ingenios, en la Avenida Mirón, dentro la Ciudad, donde fue instalada un 4 de junio de 1994 gracias a la cesión de *Destilerías Arehucas SL*, dentro de los actos de celebración del centenario de la ciudad aruquense. Veinte y dos años después, la industria se consolida nuevamente y aumenta sus ventas gracias al ingenio de Alfredo Martín Reyes. En 1965 la "Fábrica" resurge bajo el nuevo nombre de la entidad mercantil *Destilerías Arehucas SA*. Hoy en día, la fábrica sigue plantando la caña de azúcar en la zona de Las Vegas, siendo todo un acontecimiento presenciar a los hombres encorvados cortando la caña de azúcar, en medio del frenético tránsito de los vehículos en la carretera GC-43. Asimismo, no podemos dejar de ver las instalaciones de esta Destilería donde se ofrece al visitante un recorrido por sus distintas dependencias de fabricación del ron, incluyendo la zona donde se almacenan una serie de barriles de roble, firmados por ilustres personalidades.

Otras industrias azucareras de menor calibre que la Fábrica de San Pedro, aportaron grandes beneficios para este municipio. Una de ellas fue, sin duda, la **Fábrica del Rosario**, propiedad de los hermanos Suárez Guerra, que se instaló en Cruz de Pineda en 1885. Su maquinaria había llegado desde Liverpool en los días 6 y 13 de enero de 1883. Por desgracia, desapareció tras su abandono a comienzos del siglo XX, de modo que no queda ninguna prueba material de su existencia, exceptuando algunas imágenes de la época. Hoy en este espacio se ubica la empresa *Vimetal*, de carpintería metálica, en la carretera GC-330.

Otras trapiches, inaugurados aproximadamente en estos mismos años fueron el de Domingo Marrero Guerra en **Bañaderos**; el de Carlos Medina Batista cerca del **Puente de Arucas**; el perteneciente a los señores Henríquez Hernández en **El Barreto**; el de Eloy González

en **Los López**, y el de Manuel del Toro Sánchez en **El Carril** (A. Jesús Vélez: 1980).

Por último, cabe destacar la importancia de los restos de un ingenio azucarero localizados en **Montaña de Cardones**, en la zona de El Valle, construido probablemente hacia 1880. Su propietario fue Manuel Fernando Marrero. Según información oral, dejó de moler caña hacia 1920. Se ubica en dos niveles al borde de un camino o pasaje denominado *Harimaguada*. La planta superior se encuentra el elemento más destacado, constituido por una chimenea de unos cuatro metros y medio de altura, de base cuadrada de un metro de lado y de forma troncocónica. Una parte de esta chimenea es de cantería, concretamente de la llamada “piedra azul” de Arucas, construyéndose su parte superior con ladrillos. A un nivel inferior, se encuentra semienterrada por escombros una posible sala de calderas, de la que se conserva el dintel de una puerta. El interés de este ingenio azucarero estriba en que es uno de los pocos que se conservan en la isla, tanto del primer como del segundo ciclo. Ello determinó que el Ayuntamiento aruquense procediera a su protección, junto a los demás elementos reflejados en el *Inventario del Patrimonio Etnográfico del Municipio de Arucas*. Por otra parte, se está trabajando en un proyecto de recuperación y estudio del mismo por parte de la Oficina de Patrimonio Histórico de este Ayuntamiento norteño.

Finalmente, paseando por el denominado *Parque Granjeros* puede observarse una reproducción de la chimenea del ingenio azucarero de este núcleo poblacional, que ha subsistido milagrosamente al devenir del tiempo.

* Colaboración de Alicia Hernández Padrón



Cultivo de caña de azúcar en *Las Vegas*.
Fotografía: Marcos de Rada



Imagen primitiva de *San Juan Bautista* (s. XVI). Capilla Bautismal del Templo Parroquial de San Juan Bautista.
Fotografía: Marcos de Rada



Natividad (s. XVI). Michel Coxcie. Capilla Bautismal del Templo Parroquial de San Juan.
Fotografía: Marcos de Rada



Vista de las Chimeneas de la *Fábrica de Ron Arehucas*. Era de San Pedro. Fotografía: Marcos de Rada



Reproducción del tríptico flamenco de la ermita de San Pedro Apóstol. Destilerías Arehucas.
Fotografía: Marcos de Rada



Fábrica Azucarera de San Pedro en Arucas. Anónimo. 1909. Fondo de Fotografía Antigua de la FEDAC.



Ermita de San Pedro y Fábrica de Ron. E. Fernando Baena. 1921. Fondo de Fotografía Antigua de la FEDAC.



Calle peatonal de León y Castillo. Arucas.
Fotografía: Marcos de Rada



Calle Gourié, con la iglesia de San Juan al fondo. Arucas. Fotografía: Marcos de Rada



Antigua maquinaria azucarera de la *Fábrica de San Pedro*. Plaza de los Ingenios. Arucas.
Fotografía: Marcos de Rada



Retrato de Fernando León y Castillo (1892). Museo Municipal de Arucas. Fotografía: Marcos de Rada



Chimenea del ingenio azucarero de Montaña de Cardones. El Valle. Arucas. Fotografía: Marcos de Rada



Plantaciones de caña de *Destilerías Arehucas*. Las Vegas. Arucas.
Fotografía: Marcos de Rada



Reproducción actual de la chimenea del ingenio azucarero de Cardones. Parque Granjeros. Arucas.
Fotografía: Marcos de Rada

Santa María de Guía

Continuamos el recorrido por el norte de la Isla para adentrarnos ahora en una municipal que dispone de amplia franja costera. Santa María de Guía surge bien pronto, prácticamente tras la concesión de terrenos a Sancho de Vargas. Éste levantaría una ermita dedicada a Nuestra Señora de Guía, a tenor de la información que aporta su propio testamento, otorgado en 1509. En torno a ella comenzaría entonces a formarse el núcleo de población, que andando el tiempo llegaría a convertirse en la actual ciudad. Pronto se especializó la zona en el cultivo de la caña de azúcar. El primer propietario de cañaverales en aquellos parajes parece haber sido el genovés Batista Riverol, terrateniente y regidor que fue de Gran Canaria. Ya un año después de acabada la conquista, en 1487, adquiere dos suertes de tierra en Gáldar. Dicha zona, al cumplirse la separación del poblado de Guía, quedó en esta última. Se sabe, además, que *su principal hacienda se hallaba situada en el Valle de las Garzas y alcanzaba el Ingenio Blanco, también suyo, que pertenecían a Gáldar hasta que, al separarse el nuevo poblado de Guía, con alcalde propio (1526), quedaron enclavadas en la nueva jurisdicción* (Leopoldo de la Rosa Olivera: 1978).

Esta zona debe de corresponder con las tierras que se hallan detrás de la montaña de Carne de Agua, esto es, el barranco de Las Garzas hacia arriba. Allí existe aún el topónimo *Ingenio Blanco*. Tal paraje permitía aprovechar las aguas del Heredamiento de El Palmital. Con este lugar que tratamos se relaciona el fundador de la iglesia de Santa María de Guía, Sancho de Vargas. Cuando este procede a casarse por segunda vez, en 1506, reparte entre los hijos de su primera esposa las tierras que le correspondían. Señala que se queda con *una suerte de tierra en Tamara Gáldar, con el cuarto de las aguas que le corresponde y la mitad de los cañaverales, más la mitad de la soca de las cañas que están en la ladera de Batista de Riberal* (González Sosa: 1985, p. 38).

Debemos citar, asimismo, que ya en 1531 el prior de la catedral Alonso Vivas tenía cuarenta fanegadas de tierra plantada de caña de azúcar en *El Palmital* de Guía. Igualmente, el matrimonio constituido por Felipe de Soberanis y Clara Inglés poseían cañaverales en Guía y Gáldar, propiedades que aquella procede a hipotecar en 1558. En las medianías del municipio podemos encontrar aún, como testigo de la actividad económica que comentamos, los restos de un trapiche, así como un ingenio de moler caña, ambos del siglo XVI.

Como ya se ha advertido para el conjunto de la Isla, la producción agroindustrial relacionada con la caña

decae con fuerza en el último tercio del mencionado siglo. Ahora bien, esta no fue su desaparición definitiva, pues ya en el Ochocientos experimenta una resurrección. Transcurría la década de los ochenta de tal centuria cuando vuelve a plantearse la dedicación terrenos a aquel producto azucarero, cometido en el que Guía se convirtió en abanderada. Constancia de ello dejaron las publicaciones *El Memorándum*, de la capital grancanaria, y *La Revista de Canarias*, editada en Tenerife. Ésta última, en su número de 23 de enero de 1881, recogía que *algunos propietarios de Guía de Gran Canaria, con el laudable propósito de conjurar la crisis que amenaza a este país, tratan de trasladarse en comisión a la vecina isla de Madeira, con el fin de estudiar el cultivo de caña y la fabricación de azúcar, que creen puede ser un remedio al mal que ya se deja sentir*. Tal proyecto fue alentado por la Real Sociedad Económica de Las Palmas, pues editó un folleto que contenía las bases de la Sociedad Anónima o Banco Agrícola que se pensaba fundar para la creación de tal industria, así como la realización de un dictamen de expertos, elaborado por miembros de dicha entidad.

La reimplantación de este cultivo debió de producirse pronto, pues Juan de la Puerta escribe que los campos de Guía *están bien cultivados y son muy productivos, elaborándose en ellos azúcar y los renombrados quesos llamados de flor*.

La producción del reseñado edulcorante tuvo una vida ciertamente efímera, pues cuando declinaba el siglo XIX se opta por introducir el plátano en la vega agrícola. De este modo, en 1913 ya no quedaban en el municipio más que una fanegadas en *Becerril*, propiedad de David J. Leacock, las únicas cultivadas entonces junto con las que respondían a la propiedad de Hijos de Juan Rodríguez, en Telde, y Pedro Bravo en Tafira.

El ya mentado recinto templario financiado por Sancho de Vargas sufre remodelaciones constantes. En el siglo XVII la construcción posee tres naves, y en el siguiente se emprende la fachada actual, atribuida al tramista y escultor Luján Pérez.

El **casco histórico de Guía** merece asimismo un pequeño recorrido. Las vías principales durante el Antiguo Régimen fueron las del *Agua*, de *Enmedio* y *Trasera* (hoy conocidas como de Luis Suárez, Pérez Galdós y 18 de julio). Aquí podemos toparnos con arcos conopiales y bellas balconadas mudéjares. Quizá la construcción civil más destacada de este casco sea la *Casa Quintana*, ubicada en las proximidades de la iglesia principal. Comenzada a elevar en el XVI, fue ampliada por un miembro de linaje que le da nombre durante la centuria siguiente.



Señal de Tráfico ubicada en el Barranco de las Garzas. En la zona alta de dicho barranco hubo ingenios azucareros. Santa María de Guía.
Fotografía: Marcos de Rada



Iglesia de Santa María de Guía.
Fotografía: Marcos de Rada

Gáldar

La importancia que el mundo prehispánico tuvo en la comarca de Gáldar fue indudable. En los momentos previos a la conquista y colonización, constituía la cuna del guanartemato y verdadera capital de la Isla. Ello explica que los restos arqueológicos prehispánicos sean de primer rango (Parque Arqueológico de la *Cueva Pintada*, la zona costera de *El Agujero*, entre otros).

Los repartos de tierra en el lugar comienzan a producirse en 1485. Poco después se introducen los viñedos, productos de huerta y la caña de azúcar. La economía azucarera precisaba un clima cálido, suelos profundos y una irrigación abundante, condiciones que poseían las feraces vegas de Gáldar, Guía y Agaete, ya utilizadas por la población prehispánica. Con toda celeridad comenzaron las plantaciones de caña, pues la concesión de terrenos de regadío suponía plantarlas de caña dulce antes de que transcurrieran cinco años; por otra parte, una vez realizado el plantío, había que esperar al menos dos años para practicar los primeros cortes. El cultivo, a su vez, conllevaba la construcción de acequias, ingenios de moler y otras dependencias.

Ya con anterioridad a 1509, el comerciante genovés Bautista Riverol disponía de una hacienda azucarera en el *Barranco de las Garzas*. En tal fecha procede a vender la mitad de ella a su pariente el sevillano Francisco Riverol. Estos personajes son buena prueba de la importancia que tuvo la colonia genovesa en los comienzos y expansión de la explotación azucarera, pues en Agaete y Guía funcionaron los ingenios de Antón Cerezo y Pedro Cairasco, respectivamente. Los puertos de El Juncal y Sardina de Norte permitían, finalmente, la exportación de los azúcares hacia las plazas mediterráneas y del Noroeste de Europa.

La competencia indiana trajo consigo la progresiva desaparición de los cañaverales, de modo que la producción se redujo a una cifra que rondaba el 60 por ciento.

El cultivo de la caña resurge a finales del siglo XIX, como deducimos de Puerta Canseco cuando afirma que *Gáldar produce en abundancia tomates para la exportación y hay máquinas azucareras*. Durante los primeros momentos del pasado siglo, sin embargo, comienza a cultivarse el plátano, producto que aun hoy muestra gran arraigo, junto con el tomate, los frutos tropicales, flores, cebollas...

En lo que al patrimonio artístico concierne, la localidad contó ya desde el siglo XVI con recintos sacros diversos, tales son el templo de Santiago primitivo, así como las ermitas de Santa Lucía, San Antonio Abad, la Virgen de la Encarnación, las tres desaparecidas, y la dedicada a San Sebastián, cuya portada ofrece un bello arco ojival. El primero de los recintos reseñados albergó pinturas flamencas realizadas al óleo sobre tabla, expuestas hoy en la Casa de Colón de la capital grancanaria.

Gáldar contó con un pequeño recinto sacro en torno a 1486. Esta construcción fue rehecha según mandato de 1557, de modo que aparece acabada en 1564. Este edificio disponía, al igual que el de San Sebastián en Agüimes, de una *arqueta para el Santísimo Sacramento* elaborada en Flandes. Así se reconoce en un inventario de visita realizado en 1545, cuando se anota que el Santísimo se hallaba en un cofre pequeño de Flandes bien decentemente tratado y limpiado. El visitador no debió de mostrar agrado por esta obra, pues manda entonces que se haga un relicario de plata a manera de hostiario, bien hecho. La pieza flamenca, de la que no se detallan más pormenores, debió de perderse con el transcurso de los años. Un buen número de arquetas de este género realizadas de Flandes llegó a Canarias durante todo el siglo XVI, como ya comentábamos cuando tratábamos la conservada en Agüimes.

El actual templo está dedicado a **Santiago Apóstol**. Comenzó a levantarse en el último tercio del siglo XVIII

siguiendo pautas clasicistas. Destaca esta fábrica por su gran amplitud y luminosidad. En esta iglesia se ubica la pila primitiva de cerámica vidriada denominada *pila verde*. En ella recibieron las aguas bautismales los primeros pobladores prehispánicos convertidos al cristianismo.

Camino a la rada de Sardina, que vio construir su muelle en el siglo XIX, se halla el puente de los Tres Ojos, obra de ingeniería también del Ochocientos que facilitaba el tránsito hacia el reseñado puerto.



Iglesia de Santiago de los Caballeros. Gáldar.
Fotografía: Marcos de Rada



Detalle de la Iglesia de Santiago de los Caballeros. Gáldar.
Fotografía: Marcos de Rada

Agaete

Abandonamos Gáldar para adentrarnos ahora en el municipio de Agaete. Queda éste delimitado por los de Gáldar y Artenara, al tiempo que dispone de una vasta zona costera. Rasgo destacado de su paisaje es la accidentada orografía, pues se halla atravesado por diversos barrancos, tales son los de Agaete, Guayedra y El Risco. Al municipio corresponde, asimismo, una parte del Parque Natural de Tamadaba.

Zona de numerosos yacimientos arqueológicos prehispánicos (Tirma, Altos de Guayedra, El Juncal...), Agaete jugó un importante papel en la conquista castellana de la Isla, pues en su rada desembarcaron las tropas del conquistador Juan Rejón. Un par de años después, éste es sustituido por Pedro de Vera, quien ordena construir en la zona una fortaleza, la llamada *Casa Fuerte*. Desde ella, el gobernador Alonso Fernández de Lugo emprende la toma de Gran Canaria. Sería este personaje andaluz quien introduzca en el lugar el culto a la **Virgen de las Nieves**, cuya efigie preside el eremitorio ubicado en el puerto. La fundación de esta obra se debe a Antón Cerezo y Sancha Díaz de Zorita, quienes la emprenderían en torno a 1532. El edificio sería reconstruido en el siglo XVIII, también con nave única, por sus entonces patronos, el capitán y sargento mayor de Guía Cristóbal García del Castillo y su esposa Francisca de Betancourt y Franchy, según se desprende del testamento que otorgan en el mes de marzo de 1717. A finales del siglo anterior, este matrimonio procedió a la dotación del templo, pues *la ermita de Nuestra Señora de las Nieves, tan indecente que sólo servía para acorralar ganados, y sola la capilla sin ninguna dotación (...) de nuestro caudal fabricamos el cuerpo de la iglesia y pusimos todos los ornamentos que se necesitaban*.

Una nueva remodelación se emprende en la centuria siguiente, pues cuando en 1869 inspecciona el edificio el prelado Urquinaona, se anota que *Visitamos asimismo el cementerio y la ermita de Nuestra Señora de las Nieves que tuvimos el gusto de ver completamente renovada y concluida con mucho primor*. En efecto, el mayordomo que administraba el templo en 1873, miembro del linaje Armas, envía en tal fecha una misiva al obispo, en la que solicita continuar en tal cargo, ante los rumores que circulaban sobre su destitución. Aseveraba entonces que su familia había desempeñado la mayordomía durante muchos años. Así, su abuelo hizo la capilla principal y la sacristía, mientras que su padre había procedido a levantar los muros que la rodean y *en su tiempo se hicieron las pinturas que hoy existen en la ermita*. El autor de la carta, a su vez,

y de su caudal, destechó el edificio para cerrarlo de nuevo, trabajo que a su vez suponía una ampliación, y realizó el *frontis que hoy conserva y que es de lo poco que llama la atención en este pueblo*.

Inmediatamente después de la conquista comenzó el asentamiento de pobladores cristianos en la zona. La primera fábrica religiosa, bajo el patrocinio de *La Inmaculada Concepción*, corresponde ya a 1515. Ya desde los primeros momentos, la producción cerealística convivió con la explotación de la caña. Antes de acabar el siglo XV, de hecho, había un ingenio en el lugar, propiedad de una familia genovesa. Recientes investigaciones nos informan de que, en el llamado Solar de las Candelarias, actualmente en proceso de urbanización, ha aparecido en un perfil, enmarcado en unos posibles muros, un conjunto de material cerámico, cuyas formas recuerdan a aquellas de los conocidos como panes de azúcar.

Al igual que en otras zonas del Archipiélago, este último producto decae en las últimas décadas del Quinientos. La situación se mantiene con escasas variaciones hasta que arribamos al decenio de 1860, cuando el Ministerio de Fomento aprueba unos planos para la realización del puerto, lo que redundó en la mejora de las comunicaciones. En 1897, Juan de la Puerta Canseco, en las notas que dedica a Agaete afirma que *esta Villa, que ha tomado alguna importancia, tiene un buen templo recientemente construido, una fábrica azucarera...* Asimismo, en 1900 se hacía constar que *su valle (el de Agaete) es fértil, cultivándose la caña de azúcar, gran producción de millo, y frutas exquisitas, en especial plátanos y naranjas, queso y aromática manteca de vaca* (Arribas y Sánchez, 1900).

La citada iglesia de La Concepción, ampliada y rehecha hasta el siglo XIX, fue presa de un pavoroso incendio en 1874. Ese mismo año se procede a levantar un nuevo edificio, cuya culminación se realizó ya en el siglo XX.

Notable interés ofrece la *ermita de las Nieves* a la que anteriormente aludíamos. Elevada en las primeras décadas del siglo XVI por el genovés Antón Cerezo y Sancha Díaz de Zorita, propietarios del ingenio azucarero local, contiene un conjunto pictórico, al óleo sobre tabla, cuyas piezas formaron parte, en su día –según advierte la Dra. Negrín Delgado–, de dos trípticos, el de *Nuestra Señora de las Nieves* y el llamado de *Nuestra Señora de la Concepción*, que tenían por destino la ermita ubicada en la rada y la iglesia dedicada a Nuestra Señora de la Concepción. Ambos fueron encargados a Flandes por el reseñado matrimonio. Atribuido a Joos van Cleve o van der Beke (circa 1485-Amberes, 1540), consta de cinco tablas. La principal recoge a la Virgen de las Nieves, mientras que otras dos reflejan, por separado, a Cerezo con su

hijo Francisco Palomares en segundo plano, y a Sancha Díaz. Francisco de Asís y Antonio Abad, santos que aluden al patronímico de los personajes masculinos, figuran en las que restan. Hablamos de uno de los conjuntos pictóricos de mayor calidad que se hallan en nuestro suelo, que llegaría a las Islas, bien formando parte sus piezas actuales de dos retablos, bien de uno solo, hacia 1530-1537.

Las tablas de la efigie titular y los óvalos que recogen a los donantes formarían parte del retablo colocado en la ermita de las Nieves, en tanto que las que figuran a San Francisco y San Antonio Abad corresponderían al retablo que hicieron traer de Flandes para el entonces recoleto templo bajo la advocación de la Inmaculada. Posteriormente serían desmantelados, de modo que algunas tablas de ambos desaparecieron. En cuanto al primero, constaba ya como aquel *retablo grande (...) de Nuestra Señora la Virgen María, de pincel, con el señor San Antón y San Cristóbal en una puerta, y en la otra el señor San Francisco, y en la peana los doce apóstoles con Nuestro Señor Jesucristo en medio; en él puesto y pintado yo el dicho Antón Cerezo y mi mujer Sancha Díaz de Zorita, bajo Nuestra Señora*. Esta noticia corresponde a 1532, fecha en la que el matrimonio decide fundar allí una comunidad de monjes mercedarios, deseo que no tuvo cumplimiento. La decisión de beneficiar a la comunidad de la Merced se relaciona con la pertenencia a dicha regla de fray Alonso de Zorita, hermano de la fundadora.

El retablo de **La Concepción** es citado por el matrimonio en su testamento, otorgado en 1535. Requerían entonces que se trajera la obra, que debía ser ejecutada por el mejor maestro que se hallare en Flandes. Pronto arriba el políptico a Agaete, pues aparece reseñado en una visita pastoral de 1537, cuando se anota lo siguiente: *El retablo que está en el altar mayor, el cual tiene pintada a la Señora Santa Ana y a Joaquín, y encima la Concepción de Nuestra Señora y con sus puertas, en la una pintado San Francisco y en la otra San Antón*. En una descripción posterior se indicará que la predella estaba ocupada por la plasmación de la *Última Cena*.

La tabla principal figura a *Nuestra Señora de las Nieves*, presentada aquí bajo dosel, mientras porta en su regazo al Niño Jesús. A los lados de se advierten unos soportes renacentistas, mientras que en lo alto surgen unas guirnaladas, tensadas en su origen por ángeles, hoy desaparecidos tras la mutilación de la tabla.

En lo que a los donantes concierne, Antón Cerezo aparece con su hijo Francisco Palomares, en actitud de orar; lo mismo que Sancha Díaz, su esposa. Es probable que estos retratos respondan a descripciones remitidas

desde Canarias, por lo que sus rasgos no responden fielmente a la fisonomía de la familia.

La pintura que acoge a San Francisco lo muestra en el momento de recibir los estigmas, mientras se hallaba en el Monte Alverno. La mirada del seráfico santo, algo perdida, debe dirigirse aquí hacia el Crucificado, ornado, cual serafín, con las seis alas. Junto a Francisco dormita el hermano León. Al fondo se advierte un paisaje frondoso, con algunas viviendas, figuras andantes y ganado. La otra tabla, que recoge a San Antonio Abad en primer plano, muestra detrás a San Cristóbal, quien porta a Cristo Infante sobre sus hombros. Como fondo de estas plasmaciones se advierte una rada con embarcaciones.

Este espléndido conjunto estaba ya en la ermita de las Nieves al menos en 1862, fecha anterior al incendio del templo de la Concepción. En tal relación de bienes se menciona lo siguiente: *La imagen de Nuestra Señora de las Nieves, en su cuadro, pintada en madera, con vidrieras y guarnición dorada, en su nicho colocado en un retablo, también pintado nuevamente; en el mismo altar la imagen de San Francisco en su cuadro pintado; en el mismo, la imagen de San Antonio Abad, en su cuadro pintado de madera. El retrato de D. Cristóbal García del Castillo y Olivares y D.ª Francisca de Betancourt y Franquis, que fueron los fundadores de la ermita.* Como se observa, el mayordomo, a la sazón Antonio de Armas, confunde a los comitentes de las piezas con los patronos que fueron de la ermita en el tránsito entre los siglos XVII y XVIII. Por el contrario, el templo de la Concepción sólo se mencionan tres cuadros, el de las Ánimas, otro con una efigie de San Juan Bautista, además de *un cuadro de los desposorios de San Joaquín y Santa Ana, pintados en madera.*

Este inventario nos advierte, pues, que una década antes del incendio que asoló la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, ya no existían en la villa sino dos lienzos que figuraban a *San Francisco de Asís* y *San Antonio Abad*. No figuraban tampoco en el lugar las tablas de la *Última Cena*, los *Doce Apóstoles* y la *Inmaculada Concepción*.

Ya se ha indicado como las cinco tablas se atribuyen Joos van Cleve, identificado con un Joos van der Beke. Nacido en la década de 1480, quizá en Holanda, recibiría enseñanzas del maestro Jan Joes van Kalkar, para luego desplazarse a Amberes, donde pasa a pertenecer al Gremio de san Lucas. Su muerte debió de acaecer en 1540.

Si nos ceñimos ahora a los donantes, debemos precisar que Antón Cerezo era de origen itálico. El apellido Cerezo proviene de Celesia o Ceresia, antiguo linaje genovés. Se ha asegurado que Antón era hijo de Pomellina Palmaro y Galeotto Celesia, establecidos en

Génova. Esta Pomellina había desposado en primeras nupcias con Francesco Palmaro, apellido éste que en España se transforma en Palomar o Palomares. Ello explica que el joven representado en la tabla de Agaete junto a su padre sea conocido como Francisco Palomares. Tío del adolescente lo fue otro personaje de igual nombre y apellido, hijo del primer matrimonio de Pomellina. Este Francisco Palomar participó en los gastos de la conquista de Tenerife. Asimismo, adquirió de Alonso Fernández de Lugo el ingenio de Agaete, el más productivo de Gran Canaria, según palabras de Leopoldo de la Rosa. Tal ingenio pasaría posteriormente a manos de su hermanastro Antón Cerezo.

Cerezo otorgó testamento, como se advirtió, en 1535. En él declara dejar cuatro hijos legítimos, a saber; Francisco Palomar, el joven del retrato, quien casó en dos ocasiones, la primera con Catalina Rivera Peraza de Ayala, la otra con Constantina Cairasco; María Cerezo, desposada con Juan Bautista Imperial; Juan Bautista Cerezo, quien al parecer murió célibe; por último, Juana Palomar, esposa que fue del regidor de Gran Canaria Hernán Peraza



Fachada de la Ermita de Nuestra Señora de las Nieves. Puerto de Agaete.

Fotografía: Marcos de Rada



Fachada del Templo dedicado a la Inmaculada Concepción. Agaete.

Fotografía: Marcos de Rada



Detalle de Nuestra Señora de las Nieves. Tabla central del llamado *Políptico de las Nieves*. Joos van Cleve. Flandes, primer tercio del siglo XVI. Ermita de las Nieves. Agaete. Fotografía: Marcos de Rada



Detalle de Antón Cerezo y Francisco Palomares. *Políptico de las Nieves*. Agaete.

Fotografía: Marcos de Rada



Detalle de San Francisco de Asís. *Políptico de las Nieves*. Agaete.

Fotografía: Marcos de Rada



Detalle de Sánchez Díaz de Zorita. *Políptico de las Nieves*. Agaete.

Fotografía: Marcos de Rada



Detalle de San Antonio Abad. *Políptico de las Nieves*. Agaete.

Fotografía: Marcos de Rada

La Aldea de San Nicolás

Si seguimos esta ruta hacia el oeste arribamos al municipio de La Aldea de San Nicolás —denominado a partir de 1959 San Nicolás de Tolentino— topónimo que ha recuperado recientemente. Zona de numerosos asentamientos de pobladores prehispánicos, contó desde mediados del siglo XIV con una ermita fundada por frailes mallorquines en las cercanías de la playa, quizá en la zona de El Roque. Presidía la pieza una efigie de San Nicolás de Tolentino, de ahí la denominación del municipio. Hacia finales del siglo XVI, este pequeño recinto sacro fue clausurado por orden de la autoridad eclesiástica, que instaba a que se elevara uno nuevo en el valle. La pertinente dotación de la fábrica eclesiástica correspondió a Tomás Grimón, vecino y regidor de Tenerife, según documento que firma en la capital grancanaria en octubre de 1607. Afirmaba entonces haber obtenido licencia del obispo Francisco Martínez, para levantar el templo *en las tierras que tengo en la Aldea de San Nicolás*. Dicha construcción, que sufrió ampliaciones diversas, se mantuvo hasta la década de 1960, fecha en la que se derriba para levantar la actual.

La Aldea de San Nicolás experimentó también la producción azucarera en el Valle en el XVI. El declive del cultivo se produce en el promedio del siglo. Ya en la vigésima centuria, sin embargo, los conflictos bélicos que coparon los años que van desde 1936 y 1945 (Guerra Civil española y Segunda Guerra Mundial), supusieron la búsqueda de alternativas para la explotación tomatera, iniciada con el declive del siglo XIX. Una de ella fue el cultivo de caña de azúcar, cuyo destino era la destilería de ron que, en 1936, se instaló en las proximidades de la playa de este enclave. La plantación de semillas, traídas desde Madeira, había comenzado tres años antes, bajo la dirección del consorcio que constituían Miguel León Jorge y Federico Pérez, naturales de Guía. Entre los años 1936 y 1945, el cultivo de la caña se había extendido ya por la zona conocida como *La Marciaga*, ubicada en la desembocadura del barranco que atraviesa la localidad, así como por *Hoya del Viejo*, *Cercadillos* y otras fincas. Ya en 1936, la nueva fábrica de ron empezaba su andadura en lo que eran las dependencias de la sala de máquinas para extracción de aguas subterránea, situadas en la desembocadura del mencionado barranco. El producto obtenido se denominó **Ron Aldea**, obtenido mediante dos alambiques tipo *Engrott*, que aún conserva la fábrica, sumida hoy en el silencio. Estos conseguían la destilación directa del guarapo, no la melaza residual. La molienda de la caña se realizaba en un viejo molino.

Las precarias instalaciones de esta fábrica, tras su traspaso a la familia Rodríguez Quintana fueron ampliamente mejoradas, de modo que su superficie ocupada abarcó unos 1.000 metros cuadrados, entre dependencias de la fábrica, departamentos anejos y vivienda del maestro-director de la industria. Con posterioridad, el consorcio comienza a mostrar disensiones, y se decide crear una fábrica en los Sauces (municipio de San Andrés y Sauces, La Palma), a donde se trasladan el molino y un alambique. La empresa aldeana, pues, subsistió apenas una veintena de años (Suárez Moreno, 2004, pp. 249-265).

El recoleto edificio se conserva hoy, al igual que su maquinaria, si bien inutilizado. El rótulo que reza *Destilerías San Nicolás* permanece como mudo testigo del pasado.



Alambique. Antigua destilería de la Aldea. Puerto de La Aldea de San Nicolás.

Fotografía cedida por F. Suárez Moreno



Alambique. Antigua destilería de la Aldea. Puerto de La Aldea de San Nicolás.

Fotografía cedida por F. Suárez Moreno



Vista de la Destilería San Nicolás en la actualidad.
Fotografía: Marcos de Rada

Santa Brígida

Municipio limítrofe con el capitalino de Las Palmas es el de Santa Brígida, cuya denominación se debe a la santa irlandesa que presidió su templo desde aquellos primeros balbuceos como núcleo poblacional. Lugar apetecible por sus benéficos aires, abundancia de aguas, arboledas y huertas, fue una zona muy fértil, y allí se asentaron anteriormente grupos de canarios prehispánicos. No es de extrañar que, una vez acabada la toma de la isla por las tropas castellanas, conquistadores y pobladores diversos se asentaran en este lugar. Este atractivo de Santa Brígida por sus ventajas naturales continuó en las centurias siguientes, hasta llegar a la actualidad. Resulta en este sentido ilustrativo el comentario que el historiador José Viera y Clavijo hace en el siglo XVIII, cuando exponía que *a la verdad es una vega deliciosa por las viñas y haciendas de varios vecinos de la ciudad que pasan allí los otoños*.

Santa Brígida vio la explotación de la caña durante el siglo XVI. Sabemos así, que en la zona de *La Angostura*, en torno a 1515, se estableció un ingenio y sus pertinentes cañaverales, propiedad del bachiller Cristóbal de la Coba. Cinco años más tarde, Magdalena Fernández da a moler al citado bachiller una suerte de cañaveral ubicado junto a sus casas en *Satautejo* (Santa Brígida). Indicamos asimismo que en 1560, un personaje de igual nombre y apellido que el bachiller emprende un cambio de cultivo, decidiéndose ahora por los parrales.

En 1607, y en el citado lugar de *La Angostura* había adquirido una hacienda el mercader flamenco Daniel Bandama o Vandama, cuyo apellido original debió de ser *van Damme*. La documentación notarial hasta ahora consultada registra a este personaje en Gran Canaria ya en 1581. Su aclimatación en la sociedad grancanaria contemporánea le llevó a obtener determinados cargos, tales fueron el de almojarife de las rentas reales y administrador del Hospital de San Martín (AHPLP: *Escribanía de*

Francisco Suárez, legajo 917, folio 528, año 1606). Poseyó asimismo cañaverales en los parajes del Espino y el Almácigo, pues la documentación nos hace saber que el regidor Gil de Quesada se obliga a moler caña de dichos terrenos. Tales propiedades debieron de pasar a su hijo mayor Andrés Vandama, a quien tuvo con su esposa Juana de Vera. Daniel dispuso igualmente de otra hacienda con viñedos en la caldera cuya denominación responde a su apellido, nominada de *Bandama*.

El núcleo principal de la población de Santa Brígida quedó enclavado en el accidente rocoso conocido como El Espolón. Allí surge en la segunda década del siglo XVI el primer edificio sacro, cuya andadura, tras experimentar rehabilitaciones diversas, acabó en el siglo XIX, cuando fue presa de un atroz incendio que conllevó la ruina del edificio y la mayor parte de los bienes muebles que contenía (1874). Es entonces cuando se levanta el actual, siguiendo planos, una vez más, y al igual que en Ingenio y Santa Lucía, del arquitecto catalán Laureano Arroyo.

Destacamos también, ya en los parajes de El Monte y Bandama, el cultivo de la vid. La bondad del clima, así como la presencia de lapilli, hace de estas zonas lugares aptos para dicho cultivo. Íntimamente ligados al viñedo están las bodegas y los lagares.



The Caldera. Grand Canary. 1890. Fotografía de la Caldera de Bandama atribuida a Carl Norman. Fondo de Fotografía Antigua de la FEDAC



Santa Brígida. 1890 - 1895. Fotografía de Luis Ojeda Pérez. Fondo de Fotografía Antigua de la FEDAC

Teror

En esta localidad se emplaza la *basílica de Nuestra Señora del Pino*, elevada entre los años 1760-66, si bien la torre poligonal de cantería parda se corresponde con una construcción anterior. Cerca de este núcleo se halla El Palmar. Allí existía una ermita-cueva dedicada a la *Virgen de las Nieves*, cuyo patronato correspondía en 1666 a D. Nicolás de Herrera Leyva. Este hacendado manifiesta en su testamento, otorgado en dicho año, que la imagen de la Virgen de las Nieves de encuentra en una cueva, instando a que se convierta en ermita. Este deseo se vio cumplido con posterioridad, de modo que es entonces cuando se coloca en el lugar la pieza que comentamos ahora.

La imagen titular fue realizada en Flandes, en talleres malinenses, cuando transcurría el primer tercio del siglo XVI. Con posterioridad sufriría profundas intervenciones, ciertamente irreversibles, que desvirtuaron la obra. La policromía actual no parece responder con la originaria. La figura aparece en pie, portando al Infante en su brazo derecho. Este lleva un rosario de gruesas cuentas al cuello, con el que juega. La cabeza de María es excesivamente grande en relación con el resto de su cuerpo. Los pliegues de manto, sin embargo, responden a pautas góticas derivadas de Van Eyck. La Dra. Negrín Delgado, ha afirmado recientemente, que esta efigie que hemos comentado podría corresponderse con la segunda talla que presidió el templo mariano de Teror; pues al adquirirse la actual imagen de Nuestra Señora del Pino, aquella pasaría a las dependencias del templo, y con posterioridad, a la ermita-cueva que acabamos de reseñar, cambiando su titulación por la de "Virgen de las Nieves" (Negrín Delgado: 2004, pp. 159-162).



Vista de la Iglesia de Santa María del Pino. 1890. Fotografía de Luis Ojeda Pérez. Fondo de Fotografía Antigua de la FEDAC



Teror desde el Camino Real de Valleseco. 1893. Fotografía de Carl Norman. Fondo de Fotografía Antigua de la FEDAC



Virgen de las Nieves. Anónimo flamenco (Malinas). Primer tercio del siglo XVI. Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves. El Palmar. Teror. Fotografía: Marcos de Rada

Artenara

Artenara es un municipio cuya capital se enclava en la cumbre, pero logra descender hasta el mar formando una playa fósil, la Punta de las Arenas, ubicada entre las demarcaciones de Agaete y La Aldea de San Nicolás.

Paraje recoleto de Artenara es **Acusa**, accesible por una carretera que desciende luego hasta la referida zona aldeana. Siguiendo este itinerario llegamos primeramente a Acusa Seca, y más adelante a Acusa Verde, caserío de rasgos climáticos más benignos y constituido por cuevas al borde de la *Meseta de Acusa*. Aquí, y cuando acababa el siglo XIX, un lugareño que había conseguido cierta fortuna en Cuba, procede a cultivar productos tropicales, de modo que instala una pequeña destilería para la elaboración de ron, que luego vendría en un negocio que él mismo regentaba en Teror



Vista de la fachada de la actual *Iglesia parroquial de Artenara*.
Fotografía: Marcos de Rada



Mirador de Unamuno, con la imagen en bronce de Miguel de Unamuno en primer término, obra de Manolo González. Artenara.
Fotografía: Marcos de Rada



Vista de la *Iglesia de San Matías*. 1890 - 1895. Fotografía anónima.
Fondo de Fotografía Antigua de la FEDAC

Firgas

El municipio de Firgas, el más reducido en extensión de Gran Canaria, fue conocido por los aborígenes canarios con el nombre de *Afurgad*. Constituyó un pago de Arucas hasta su independencia en 1835. Diez años después se creó la parroquia de San Roque.

La colonización de sus tierras se produjo en fecha temprana, una vez finalizada la conquista de la Isla. Se beneficiaron de los primeros repartimientos de tierra y agua acaudaladas familias, entre ellas los Palenzuela. Los datos biográficos de este personaje están aún por precisar; pues algunos investigadores lo hacen caballero conquistador; otros, sin embargo, hablan de él como un mercader arribado desde Sevilla tras la conquista. Llegaría a ser, a través de datas o por compra, uno de los personajes más acaudalados del Norte de la Isla, donde dispuso de plantíos de cañas e ingenios. Palenzuela y algunos vecinos del lugar, también propietarios de tierras en Firgas, mantuvieron litigios en relación con el agua. Ejemplo de ello son, en 1509, las quejas a la Corte presentadas por los dueños de unas tierras en la zona, pues nuestro personaje había partido y desviado *una acequia muy antigua y muy buena*, con la que ellos habían contado *para hacer un ingenio*.

Tres fueron los ingenios erigidos en el lugar; dos en la propia Firgas y el tercero, aún en funcionamiento en 1606, en el *Barranco de Azuaje*. Al igual que el municipio siguiente, Moya, Firgas constituyó una parte de la legendaria Selva de Doramas. La asistencia espiritual de los moradores de la zona fue garantizada con la creación, en 1502, de una ermita dedicada a San Juan de Ortega, personaje, como sabemos, de rígin burgalés. El recinto debió de arrumbarse o resultar insuficiente, pues en 1517, Palenzuela, en unión de su esposa Inés Peña, dotaron el

recoleta templo con 1.000 maravedís, que serían invertidos en su reparo. Andando el tiempo, esta iglesia serviría de templo a la comunidad de religiosos dominicos establecidos allí. Ya en 1613 los vecinos se quejaban de la escasez de sacerdotes que dijese misa. Ocho años más tarde, fray Juan López anotaba que en el valle llamado de Fargas, donde están los ingenios de azúcar, fundación muy necesaria para los que administran estos ingenios y para otras personas que en ellos hay; que, por estar muy apartado, se padecía mucho, y no todas veces había ministro ni quien los confesase, ni dijese misa; y con este nuevo convento tiene cuanto han menester los que allí viven (Aleman Ruiz, 2002, p.16). La construcción del cenobio debió de emprenderse ya en 1614.

Aún hoy, la villa de Fargas nos atrae por la belleza de su entorno, marcado por la constante presencia del agua. La **iglesia de San Roque** que podemos contemplar en este lugar, cuya remodelación se emprende en la actualidad, correspondió a la comunidad dominica del lugar. El primer recinto sacro, sin embargo, situado bajo la advocación del santo burgalés Juan de Ortega, fue sufragado por Tomás Rodríguez Palenzuela, de modo que su elevación se remonta a 1505. Una centuria más tarde, en 1613, se funda en el lugar un cenobio de frailes dominicos, como ya comentábamos, que aprovecha el recinto sacro citado.

De obligada visita en la Villa es el molino de harina y gofio, ubicado sobre una acequia de la heredad de aguas. Su origen se remonta quizá al propio siglo XVI. Hoy sin uso comercial, sirve de reclamo al turista que visita la localidad.



Barranco de Azuaje. 1900 - 1905. Fotografía de Jordao da Luz Perestrello. Fondo de Fotografía Antigua de la FEDAC



Vista de Fargas. 1925. Fotografía de Fernando Pérez Melián. Fondo de Fotografía Antigua de la FEDAC

Moya

El municipio de Moya se extiende desde la costa hasta la cumbre. Sus límites son, pues, el mar; el barranco más caudaloso durante el Quinientos —el de *Azuaje*— conocido también antaño como de *Fargas*, de *Guadalupe* o del *Aumastel*, según los tramos del transcurso, y al oeste el *barranco de Moya*. Su situación en la zona de barlovento en relación con el alisio determinó que la vegetación original fuera copiosa, la llamada selva de *Doramas*. De este bosque apenas quedan ya restos, tal es el caso de *Los Tilos*, pues la tala de árboles con destino a los ingenios de azúcar y la construcción, así como la transformación del terreno para dedicarlo al cultivo han conllevado su retroceso.

Moya debió de contar con cañaverales e ingenios diversos. Así lo atestiguan las Constituciones Sinodales del Obispo Fernando Vázquez de Arce, redactadas en 1515: *El día 15 de tal año se crean dos nuevas parroquias, la de este lugar y la correspondiente a Arucas, atendiendo a que de doce años a esta parte se han poblado en esta Isla de Canaria los lugares de Arucas y Moya y se han plantado muchas cañas de azúcar e ingenios y en ellos asaz número de gentes que todo el año allí residen* (Caballero Mújica: 1973, p. 178). El ingenio de Moya perteneció a Juan Bautista Salvago y Cosme de Espíndola ya en 1517, y llevaba su administración Alonso Gutiérrez, quien acabaría comprándolo dos años después.

En tal sentido, debemos reseñar el caso de un vecino de Guía que, en 1607, fecha por lo demás algo tardía, se obligaba a moler caña en Moya.

El templo principal del municipio está dedicado a la *Virgen de Candelaria*. Se trata de una construcción que sustituye a otro edificio anterior; derribado entre 1941 y 1944. En esta última fecha comienza a construirse la iglesia actual, de rasgos neorrománicos. La obra mueble más

destacada es la que da nombre al edificio, esto es, la Virgen de Candelaria realizada en el siglo XVI. Se trata de una pieza de talla completa, aunque, y siguiendo la inveterada costumbre de colocar a las imágenes trajes reales, la vemos siempre ataviada con vestimenta de tela y rostrillo.

Camino hacia la cumbre, desde la villa, nos topamos con el enclave de **Fontanales**. Dispone de un recinto antiguo dedicado a *San Bartolomé*, elevado hacia 1535, si bien sufrió ampliaciones en los siglos postreros. Habida cuenta de la estrechez de este espacio y los problemas de sustentación, en 1962 se decidió levantar el actual, aunque el primitivo subsiste aún.



Vía de acceso a la Villa de Moya.

Fotografía: Marcos de Rada



Iglesia de Nuestra Señora de Candelaria. Moya.

Fotografía: Marcos de Rada

Fuentes Documentales

Archivo Histórico Provincial de Las Palmas: Secciones de Protocolos y Audiencia.
 Archivo Histórico Diocesano de Las Palmas. Secciones: Parroquiales, Libros Sacramentales y Tribunal Eclesiástico.
 Archivo Catedral de Canarias. Sección de Actas Capitulares.
 Archivo Parroquial de Santa Brígida: Libros Sacramentales, de Fábrica y Protocolos.
 Archivo Parroquial de Teror: Libros de Fábrica y Protocolos.
 Archivo Parroquial de Firgas (documentos varios).
 Archivo Municipal de Santa Brígida (documentos varios).
 Archivo Parroquial de Telde: Sección de Fábrica
 El Museo Canario. Secciones: Hemeroteca e Inquisición.

Bibliografía

- AFONSO QUINTANA, Cristina y GUERRA DE LA TORRE, Francisco Luis (2004): *Guiniguada. Los caminos del agua. Guía del patrimonio*. Edición del Ayuntamiento de Las Palmas.
- ALEMÁN RUIZ, Esteban, PERDOMO CERPA, Manuel y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José (2002): *Arte en Canarias. Firgas*. Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria.
- ANÓNIMO (s/f): *Agüimes. Guía Turística*. Plan de Dinamización Turística.
- (s/f): *Salón de Plenos. Casas Consistoriales*. Desplegable publicado por el Ayuntamiento de Telde.
- (s/f): *Recorrido Histórico - artístico. Zona fundacional de Telde*. Desplegable editado por el Cabildo Insular de Gran Canaria y el Ayuntamiento de Telde.
- (s/f): *Telde. Gran Canaria. Museo de esculturas al aire libre*. Desplegable editado por El Patronato de Turismo y el Ayuntamiento de Telde.
- (s/f): *Telde histórico-artístico*. Desplegable editado por el Patronato de Turismo de Gran Canaria y el Ayuntamiento de Telde.
- (s/f): *Telde. Ciudad de Gran Canaria*. Desplegable editado por el Ayuntamiento de Telde.
- (s/f): *Iglesia de san Pedro Mártir de Verona. San Juan. Ciudad de Telde*. Edición del Ayuntamiento de Telde.
- ARRIBAS Y SÁNCHEZ, Cipriano (1900): *A través de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife.
- ARTILES, Joaquín (1977): "El templo parroquial de Agüimes". *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid-Las Palmas, nº 23, pp. 603 a 635.
- (1980): "Inventario del tesoro de la iglesia de Agüimes". *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid- Las Palmas, nº 26 (1980), pp. 205-238.
- AZNAR VALEJO, Eduardo (1983): *La integración de las Islas Canarias en la Corona de Castilla, 1478-1520*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- BELLO LEÓN, Juan Manuel (1993): "Repoblación y repartimiento en Gran Canaria". *Strenae Emmanuelae Marrero Oblatae*. Pars Prior: La Laguna.
- BOLAÑOS, Javier (2000): "Dulce caña". *Diario La Provincia*, 20 de mayo de 2000, pp. 46-47.
- CABALLERO MUJICA, Francisco (1973): *Pedro Cerón y el mayorazgo de Arucas*. Edición del Excmo. Ayuntamiento de Arucas.
- (2000): *Arucas: nueva ruta de la Virgen del Pino*. Edición el Ayuntamiento de Arucas.
- CAMACHO Y PÉREZ-GALDÓS, Guillermo (1961): "El cultivo de la caña azucarera en Gran Canaria (1510-1535)". *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid-Las Palmas, nº 7.
- CASARIEGO, Joaquín (1987): *Plan Especial de Reforma Interior de Arucas*. Cabildo de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José, DOMÍNGUEZ MUJICA, Josefina y LÓPEZ CANEDA, Ramón (2003): "Reactivación económica, poblamiento y patrimonio religioso en Gran Canaria en el período de 1850-1910 (Santa Lucía de Tirajana e Ingenio)". *Revista El Museo Canario*. Edición de la Sociedad Científica El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, n.º LVIII, pp. 71-135.
- CAZORLA LEÓN, Santiago (1995): *Los Tirajanos de Gran Canaria*. Ayuntamiento de San Bartolomé de Tirajana.
- CONTRERAS, Miguel Ángel (1999): *Gáldar en su archivo*. Excmo. Ayuntamiento de Gáldar.
- (2003): "Agüimes. El Museo que fue ermita". *Diario La Provincia*, 19 de marzo de 2003, p. 29
- CRUZ Y SAAVEDRA, Antonio (1983): "La iglesia matriz de Nuestra Señora de la Concepción (Agaete)". *Aguayro* (Boletín informativo de la Caja de Ahorros de Canarias). Las Palmas de Gran Canaria, nº 149 (septiembre-octubre de 1983), pp. 15-18.
- (1990): "Las artes plásticas en la Villa de Agaete (Gran Canaria). El trípico flamenco de las Nieves". *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas, nº 36, pp. 261-314.

- (1996): "La arquitectura religiosa en la villa de Agaete". *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid-Las Palmas, nº 42, pp. 291-345.
- (1996): "Arquitectura industrial en Gran Canaria: algunos ejemplos para su estudio". *Revista de Historia Canaria*. Edición del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, nº 178, pp. 53-81.
- DÍAZ HERNÁNDEZ, Ramón (1979): *Evolución de la población del Municipio de Arucas desde 1850 a 1975*. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria
- (1982): *El azúcar en Canarias*. Colección Guagua, nº 39. Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- (1989): "Breve síntesis de la Historia de Arucas" en *Aguayro*, nº 181, p.17.
- DOMÍNGUEZ MUJICA, Josefina, LÓPEZ CANEDA, Ramón y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José (1997-2003): *Medio artístico y Natural de Gran Canaria. Métodos globalizados de visitas pedagógicas*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo Insular de Gran Canaria.
- DOMÍNGUEZ MUJICA, Josefina, MORENO MEDINA, Claudio y GINÉS DE LA NUEZ, Carmen (2005): *Agricultura y paisaje en Canarias. La perspectiva de Francisco María de León y Matos*. Las Palmas de Gran Canaria.
- FERNÁNDEZ AMESTO, Felipe (1997): *Las Islas Canarias después de la conquista*. Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (1977): *La arquitectura mudéjar en Canarias*. Cabildo Insular de Tenerife.
- (1984): *Aspectos de la arquitectura mudéjar en Canarias*. Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria. Colección Guagua, nº 77.
- (2001): "La Pintura antes de 1900. Desarrollo histórico". *Arte en Canarias (Siglos XV-XIX). Una mirada retrospectiva*, T. I, Gobierno de Canarias, pp. 195-240.
- GAMBÍN GARCÍA, M. (2006): "Los genoveses y el negocio del azúcar: Tensiones sociales en Gran Canaria en torno a 1500". *El Azúcar y el Mundo Atlántico. Economía y Hacienda, Patrimonio Cultural y Geobotánico*, Seminario del XVI Coloquio de Historia Canario-Americana, Cabildo de Gran Canaria, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 37-57.
- GONZÁLEZ PADRÓN, ANTONIO M^a (1989): "La presencia de Arte Flamenco en la Ciudad de Telde". *Canarias* 7, 24-VI-1990, p.29.
- (1990): "Una joya del Arte Flamenco: el Tríptico de pincel de García del Castillo". *Aguayro*, nº 189-190, pp. 29-32.
- (1993): "Pinturas en la Basílica de San Juan Bautista (a la memoria imperecedera de Jesús Arencibia)". *Programa de Fiestas Fundacionales en Honor a San Juan Bautista de Telde*. Ayuntamiento de Telde, pp. 19-32.
- (1994): "Noticias Históricas de la Agricultura de Telde". *Guía Comercial de la Ciudad de Telde*, nº 7, Telde (Gran Canaria), pp. 13-26.
- (1996): "Entre aromas de Jazmín y Melaza surgió una Ciudad en el Este de Gran Canaria...". *Programa de las Fiestas de San Juan Bautista*. Ayuntamiento de Telde, s/p.
- (2005): "Cristóbal García del Castillo, un muguereño fundador de la Ciudad de Telde". *Programa de Fiestas Fundacionales en Honor a San Juan Bautista de Telde*. Ayuntamiento de Telde.
- GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1981): "Datos para la historia de Guía. El Albercón de la Virgen". *Diario La Provincia*, 13 de agosto de 1981, pp. 20-21.
- (1985): *Contribución para una historia de Guía de Gran Canaria*. Ayuntamiento de Santa María de Guía.
- (1994): *Fundación de las ermitas, capillas y altares de la parroquia de Guía*. Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- (1997): *Guía de Gran Canaria: primero villa, después ciudad (y otras noticias históricas)*. Excmo. Ayuntamiento de Guía.
- (2004): *Guía de Gran Canaria. Historia de "la Máquina" y el cultivo de la caña dulce durante el siglo XIX*. Ayuntamiento de Santa María de Guía.
- HERNÁNDEZ BENÍTEZ, Pedro (1938): *El Retablo del Altar Mayor de la Parroquia de San Juan de Telde*. Editorial Canarias. S. A. Las Palmas.
- (1958): *Telde(Sus valores arqueológicos, históricos, artísticos y religiosos*, Telde
- HERNÁNDEZ PADRÓN, Alicia (1996): *Arucas: Guía histórico-artística*. Ayuntamiento de Arucas.
- (2001): *El Centro Histórico de Arucas. 25 Aniversario. Fiestas de San Juan*. Ayuntamiento de Arucas
- (2003): "El Centro Histórico de Arucas: un acercamiento al análisis de la evolución de los estilos arquitectónicos". En Quintana Miranda, P. [original de 1940]: *Historia de Arucas*, Ayuntamiento de Arucas.
- HERNÁNDEZ PADRÓN, Alicia y MARTÍN ARENCIBIA, Manuel (1997): *Inventario del Patrimonio Etnográfico del Municipio de Arucas*. Ayuntamiento de Arucas. Inédito.
- HERNÁNDEZ PADRÓN, Alicia y JIMÉNEZ MEDINA, Antonio (2004): *Los oficios tradicionales en Arucas*. Programa de las Fiestas de San Juan 2004, Ayuntamiento de Arucas.
- HERNÁNDEZ PERERA, Jesús (1952): "La Catedral de Santa Ana y Flandes". *Revista de Historia*, La Laguna, nº 100, pp. 442-454.
- (1963): *Las Islas Canarias y el Arte Flamenco*. Discurso de Apertura del Curso Académico 1963-64. (inédito). Universidad de La Laguna, pp. 18-19.
- (1984): "Arte". En *Canarias*. Colección Tierras de España. Publicación de la Fundación Juan March-Noguer, Madrid-San Sebastián-Barcelona, pp. 147-340.
- (1984): "Arte". En *Canarias*. Colección Tierras de España.
- (1998): *Los arquitectos de la catedral de Las Palmas*. Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria. (Edición príncipe de 1960).
- HERNÁNDEZ SOCORRO, M. de R. (1998): "Templos del trabajo y de la industria: La fiesta de las flores en Gran Canaria (1892) en *Actas del XI Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA)*, Valencia, pp. 377-382.
- (2004): "Pila verde" en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*. Sociedad Estatal de conmemoraciones Culturales. Junta de Castilla y León, Valladolid.
- HERNÁNDEZ SOCORRO, M. de R. y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (2005): *El Patrimonio Histórico de la Basílica del Pino de Teror*. Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de G. C.
- HERNÁNDEZ SOCORRO, M. de R. (2006): *Bienes Muebles del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Un Patrimonio por descubrir*. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de G. C.
- HERNÁNDEZ SOCORRO, M. de R. y LUXÁN MELÉNDEZ, S. (2006). "Los hombres del azúcar y sus rostros en Canarias". En *El Azúcar y el Mundo Atlántico. Economía y Hacienda, Patrimonio Cultural y Geobotánico*, Seminario del XVI Coloquio de Historia Canario-Americana, Cabildo de Gran Canaria, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 279-355.
- HERRERA PIQUÉ, Alfredo (2003): *Las Palmas de Gran Canaria. Patrimonio Histórico y Cultural de una ciudad Atlántica*. (2ª edic.), Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.
- JESÚS VÉLEZ, Pablo. P. (1984): *Arucas; hombres y hechos*, Destilerías Arehucas, Arucas.
- (2001): *Templo Parroquial de Arucas. Guía Histórico Artística*, Destilerías Arehucas, Arucas.
- JIMÉNEZ, Juan José (2002): "Guarapo de Arucas". *Diario La Provincia*, 27 de mayo de 2002, p. 16.
- JIMÉNEZ MARTEL, Germán (2000): "Historia de la Fábrica Azucarera de San Juan en Telde 1890-1990". *Guía Histórico-Cultural de Telde*, nº 11. Telde (Gran Canaria), pp. 74-82.
- JIMÉNEZ MEDINA, Antonio M. y HERNÁNDEZ PADRÓN, Alicia (2003): *La toponimia de Arucas*. Programa de las Fiestas de San Juan 2003, Ayuntamiento de Arucas.
- LOBO CABRERA, Manuel (1979): "El comercio de Gran Canaria y Flandes hasta 1558 a través de la burguesía mercantil". *IV Coloquio de*

- Historia Social Canaria*. U.N.E.D., Las Palmas de Gran Canaria, pp. 29-50.
- (1980): *Índices y extractos de protocolos de Hernán González y de Luis Fernández Rasco, escribanos de Las Palmas. (1550-1552)*. Edición de la Excmo. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas. Plan Cultural.
 - (1990): *Gran Canaria e Indias durante los primeros Austrias*. Madrid.
 - (1993): *Panorama artístico de Gran Canaria en el Quinientos*. Nuevos documentos. Cabildo Insular de Gran Canaria.
 - LEAL NOGUERA, Pilar (1996): *Inventario del Patrimonio Mueble del Excmo. Ayuntamiento de Arucas*, Ayuntamiento de Arucas. Inédito.
 - LÓPEZ CANEDA, Ramón y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José (2000): *La iglesia de Santa Brígida. Proceso constructivo. Patrimonio escultórico-pictórico*. Ayuntamiento de Santa Brígida.
 - LÓPEZ DE VEGA, Juan (1982): *Aproximación a la historia socio-religiosa del Carrizal*. Las Palmas de Gran Canaria.
 - LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián (1990): "El tríptico de Agaete (Gran Canaria) y unas pinturas de Joos van Cleve del Kunsthistorisches Museum de Viena". *Norba Arte*. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, nº 10 (1990), pp. 7 a 16.
 - LUJÁN HENRÍQUEZ, José A. (1994): *Aspectos históricos de Artenara*. Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. Ilustre Ayuntamiento de Artenara.
 - LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago de y MANRIQUE DE LARA, Baltasar (2001): "El azúcar y los orígenes patrimoniales de la familia Castillo: 1539-1813" *Arte en Canarias (Siglo XV-XIX)*. Una mirada retrospectiva, Gobierno de Canarias, T. II, pp. 257-269
 - LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago de y VIÑA BRITO, Ana: *Coordinadores* (2006): *El Azúcar y el Mundo Atlántico. Economía y Hacienda, Patrimonio Cultural y Geobotánico*, Seminario del XVI Coloquio de Historia Canario-Americana, Cabildo de Gran Canaria, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.
 - LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago de y BERGASA PERDOMO, Oscar (2006): "El marco institucional y la influencia en el desenvolvimiento de la industria del azúcar y sus derivados en Canarias: 1827-1936", Seminario del XVI Coloquio de Historia Canario-Americana, Cabildo de Gran Canaria, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 379-429.
 - MACÍAS HERNÁNDEZ, Antonio (2003): "La economía del Noroeste de Gran Canaria en el contexto regional, 1480-1800". En *475 aniversario de la fundación de Santa María de Guía de Gran Canaria (1526-2001)*. Retazos de su historia. Excmo. Ayuntamiento de Santa María de Guía, pp. 193 a 245.
 - MARRERO CABRERA, José Luis (2000): *Los labrantes de Arucas*. Excmo. Ayuntamiento de Arucas.
 - MEMORIA (1862): *Histórica y oficial de la Exposición Provincial de Canarias de Agricultura, Industria y Artes*. Las Palmas de Gran Canaria.
 - MORALES PADRÓN, Francisco (1993): *Canarias: Crónica de su conquista*. Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria.
 - MORÁN RUBIO, Ignacio (1995): *Breve historia de Telde*. Edición de Ayuntamiento de Telde.
 - MORÁN RUBIO, Ignacio, FALCÓN LEÓN, Lucana y SANTOS PEÑATE, Juan (1996): *San Juan y San Francisco. Recorrido histórico literario*. Edición del Ayuntamiento de Telde.
 - MORERA, Marcial (1994): *Español y portugués en canarias. Problemas interlingüísticos*. Cabildo Insular de Fuerteventura.
 - NEGRÍN DELGADO, Constanza (1993): "La escultura de Nuestra Señora del Rosario del Museo Diocesano de Arte Sacro de la Catedral de Canarias (Las Palmas de Gran Canaria)". En *Archivo Dominicano*, t. 14. Salamanca, pp. 69-86
 - (1995): *Pintura flamenca del siglo XVI (Gran Canaria-Tenerife)*. Cabildo Insular de Gran Canaria.
 - (2004): "Nuestra Señora de las Nieves" *La Huella y la Senda*: Ficha 2.B.5.2. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias y Diócesis de Canarias, pp. 159-162.
 - (2004): "Triptico de la Adoración de los Pastores", *La Huella y la Senda*. Ficha 3.D.2.3. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias y Diócesis de Canarias, pp. 280-286.
 - PERDOMO CERPA, Manuel (1992): *Firgas. Noticias de un siglo. 1835-1935*. Las Palmas de Gran Canaria.
 - (1995): *Firgas. El pregón y la fiesta. 1964-1994*. Treinta años de acontecer histórico-cultural. Las Palmas de Gran Canaria.
 - PÉREZ AGUADO, Luis (1982): *La caña de azúcar en el desarrollo de la ciudad de Telde (siglo XVI)*. Edición del Ayuntamiento de Arucas.
 - (1987): *Villa de Ingenio. Artesana y Laboriosa*. Edición del Ayuntamiento de Ingenio.
 - PUERTA CANSECO, Juan de la (1897): *Descripción geográfica de las Islas Canarias*. Nueva edición corregida y aumentada. Edición facsímil de 1988. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
 - QUINTANA ANDRÉS, Pedro C. (1999): *Las sombras de una ciudad, Las Palmas después de van der Does (1600-1650)*. Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria.
 - QUINTANA MIRANDA, Pedro M. 1979 (ed. original 1940): *Historia de Arucas*, Edición de Francisco Caballero Mujica, Ayuntamiento de Arucas, Las Palmas de Gran Canaria
 - (1979): *Historia de Arucas*. Edición del Ayuntamiento de Arucas.
 - (2004): "Los archivos y el mundo aborigen". *Actas de las I Jornadas del AHPLP: las fuentes documentales en el contexto de las Ciencias Sociales*. Boletín del Archivo Histórico Provincial de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria, pp. 83-79.
 - RAMOS RAMÍREZ, Antonio y SALAZAR CRUZ, Bartolomé (1997): *Ingenio y sus molinos de Agua. Itinerario por su centro histórico*. Ayuntamiento de la Villa de Ingenio.
 - REVISTA DE CANARIAS. T. III, 1881. Edición facsímil. Viceconsejería de Educación Cultura y Deportes. Santa Cruz de Tenerife.
 - RIVERO SUÁREZ, Benedicta (1990): *El azúcar en Tenerife, 1496-1550*. Instituto de Estudios Canarios. Universidad de La Laguna.
 - (1993): "La evolución de los precios del azúcar en Gran Canaria en la primera mitad del siglo XVI". *Actas del IX Coloquio de Historia Canario-Americana (1990)*. Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria, tomo II, pp. 533-549.
 - (2000): "El Régimen de propiedad de la Tierra en Telde después de la Conquista". *Guía Histórico-Cultural de Telde*, nº 11. Telde (Gran Canaria), pp. 19-27.
 - ROSA OLIVERA, Leopoldo (1978): "Francisco Riberol y la colonia genovesa en Canarias". *Estudios históricos sobre las Canarias Orientales*. Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 169-289.
 - SÁNCHEZ, José, Pbro. (2002): *Templo principal de la Villa de Ingenio*. Las Palmas de Gran Canaria.
 - SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio (2002): *Temisas*. Las Palmas de Gran Canaria.
 - (2004): *La iglesia en las Islas Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria.
 - SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, José (1987): *Trapera. Aportación a la historia de Ingenio*. Cabildo Insular de Gran Canaria y Ayuntamiento de la Villa de Ingenio.
 - (1995): *Ingenio. Conocerlo mejor para amarlo más*. Ayuntamiento de la Villa de Ingenio.
 - SÁNCHEZ VALERÓN, Rafael y MARTÍN SANTIAGO, Felipe Enrique (2003): *Génesis y desarrollo de Ingenio durante el siglo XVI*. Ayuntamiento de Ingenio.
 - SOCORRO, Pedro (2001): *Santa Brígida, el pueblo que surgió del bosque*. Ayuntamiento de Santa Brígida.
 - SUÁREZ GRIMÓN, Vicente (1983): "La hacienda de Guayedra y el hereamiento de Agaete ante la ocupación de los realengos". *Revista de Historia*. La Laguna-Tenerife, tomo XXXVII, nº 173, pp. 91-107.
 - SUÁREZ GRIMÓN, Vicente y QUINTANA ANDRÉS, Pedro (2003): *Historia de la Villa de Agüimes (1486-1850)*. Excmo. Ayuntamiento de Agüimes. Dos tomos.

- SUÁREZ MARTEL, Jacinto (1996): *Aportaciones a la Historia de Valsequillo*. Telde.
- SUÁREZ MORENO, Francisco (1994): *Ingenierías históricas de La Aldea*. Cabildo Insular de Gran Canaria.
- (1999): *La historia de la aldea de San Nicolás*. Ayuntamiento de san Nicolás de Tolentino, Cabildo Insular de Gran Canaria y Centro de la Cultura Popular Canaria.
- TORRES SANTANA, Elisa (1991): *El comercio de las Canarias Orientales en tiempos de Felipe III*. Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- VALERÓN HERNÁNDEZ, Rubén (2003): *Guía del patrimonio artístico de Ingenio*. Ayuntamiento de Ingenio.
- VV.AA. (1985): *La comarca de Tirajana en el Antiguo Régimen*. Edición del Ayuntamiento de San Bartolomé de Tirajana y de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Colección Pancho Guerra.
- VV.AA. (1996): *Guía de Recursos y espacios. Gran Canaria*. Gobierno de Canarias. Cabildo Insular de Gran Canaria.
- VV.AA. (1999): *25 años de una obra. La iglesia de Fontanales*. Ayuntamiento de Moya. Cabildo Insular de Gran Canaria.
- VV.AA. (2000): *Guía turística y cultural del Norte de Gran Canaria*. Dirección: Sebastián López García. Edición Mancomunidad del Norte de Gran Canaria.
- VV.AA. (2002): *Historia de la Villa de Santa Brígida*. Ayuntamiento de Santa Brígida (2 vols).
- VV.AA. (2003): *475 Aniversario de la Fundación de Santa María de Guía de Gran Canaria (1526-2001). Retazos de su Historia*. Gobierno de Canarias y Ayuntamiento de Santa María de Guía.
- VV.AA. (2003): *Lumen Canariense. El Cristo de la Laguna y su tiempo*. Catálogo de la exposición celebrada en San Cristóbal de La Laguna (Tenerife), del 4 de noviembre de 2003 al 15 de enero de 2004, pp. 56-57, 64-65, 72-73, 80-81, 116-117, 160-161, 168-169.
- VV.AA. (2003): *Restauración. Tallas flamencas de Era de Mota, Valsequillo*. Desplegable editado por el Servicio de Patrimonio Histórico del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- VV.AA. (2004): *La Huella y la Senda*. Catálogo de la exposición celebrada en la Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria: 30 de enero al 30 de mayo de 2004, pp.248-250.
- VV.AA. (2004): *Flandes y Canarias. Nuestros orígenes nórdicos*. Colección Taller de Historia, Santa Cruz de Tenerife.
- VIÑA BRITO, Ana y RONQUILLO RUBIO, Manuela (2006): "El primer ciclo del Azúcar en Canarias. Balance historiográfico". *El Azúcar y el Mundo Atlántico. Economía y Hacienda, Patrimonio Cultural y Geobotánico*, Seminario del XVI Coloquio de Historia Canario-Americana, Cabildo de Gran Canaria, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 239-267.
- ZAMORA SÁNCHEZ, Juan (1996): *Páginas históricas de Arucas*. Las Palmas de Gran Canaria.

Conferencia inaugural

Construir sobre lo construido

Guillermo Vázquez Consuegra
Universidad de Sevilla



La relación de mi arquitectura con la historia ha sido siempre una relación de buena convivencia. Tan lejos del camuflaje historicista como de la posición de contraste propia de la tradición moderna.

Trato de encontrar una vía intermedia que se sitúe entre ambas posiciones extremas: ni el *pastiche* ni el festejo del encuentro o, dicho de otra manera, la autocomplacencia en la yuxtaposición de ambas arquitecturas. Una vía más próxima al establecimiento de relaciones de analogía, tratando de encontrar una conexión armoniosa que suponga una continuidad física e histórica con el edificio existente.

Trato de *escuchar* al viejo edificio, de interpretarlo en las claves adecuadas, reconociendo la importancia que para la nueva intervención supone su correcta interpretación, con la voluntad de introducir una arquitectura nueva que buscase sus fundamentos en la experiencia de lo existente.

I. Ayuntamiento de Tomares. Rehabilitación de la hacienda Santa Ana. Construcción: 2000-2004. Proyecto 1995-1998

Las haciendas de olivar, sucesoras en el tiempo de las alquerías musulmanas y de las *villae*, explotaciones agrícolas romanas, constituyen las construcciones rurales de mayor interés arquitectónico del Bajo Guadalquivir. Destinadas al cultivo y explotación del olivar alcanzarán su mayor hegemonía en el siglo XVIII, de cuya época se presume data la construcción de la Hacienda Santa Ana en Tomares.

En líneas generales podemos afirmar que las haciendas son grandes construcciones horizontales, cerradas al exterior, organizadas en torno a uno o varios patios y en las que se distinguen dos zonas principales bien diferenciadas: la casa de labor y el *señorío* acompañado, como en este caso, de un magnífico jardín.

El patio de labor agrupa a su alrededor al conjunto de las dependencias agrícolas de la hacienda. En el patio del *señorío* se localiza la vivienda del propietario, a veces la capilla y en ocasiones la vivienda del casero junto al molino y los almacenes. Este patio responde a una arquitectura de resonancias más cultas, una arquitectura más urbana, ya que al carácter agrícola de la hacienda habría que sumar el de residencia veraniega del propietario que, de otra parte, pasará largas temporadas durante los periodos de verdeo y recolección.

Las haciendas de olivar lejos de integrarse en la naturaleza que las rodea o crear una nueva proponen desde su tipología específica la figuración de términos ciudadanos

que en una mutua interrelación suman los resultados que hablan de la creación de una sola naturaleza. La destacada presencia de la portada de ingreso, de las espadañas, de sus espléndidas torres-miradores, elementos figurativos de un acentuado carácter urbano, más que un edificio sugieren en buena medida un proyecto de ciudad.

La rehabilitación de la hacienda de Santa Ana se produce a partir de un conjunto de edificios en ruinas, alguno de los cuales había sido ya parcialmente intervenido para su adecuación a servicios administrativos del Ayuntamiento.

Nuestra propuesta plantea la demolición de todas estas intervenciones al entenderlas inadecuadas tanto en relación a la estructura espacial de la hacienda como a la calidad de sus materiales, así como la introducción de una nueva arquitectura que buscase sus fundamentos en la experiencia de lo existente.

De la misma manera que la nueva arquitectura propuesta habría de mantener un espíritu de continuidad con el pasado nos parecía igualmente importante el hecho de no sobreestimar la relación antiguo-calidad, es decir la permanencia indiscriminada de lo viejo y actuar decididamente demoliendo todos aquellos elementos carentes de valor arquitectónico, constructivo o histórico. De preservar solo la arquitectura de calidad con la voluntad de introducir una nueva arquitectura que pudiera convivir pacíficamente y con naturalidad con el edificio existente. Sería por tanto el viejo edificio, o más bien sus restos, los que habrían de sugerir el camino a seguir.

De escuchar al viejo edificio.

Nos referimos a una actitud que considera que los conceptos de conservación y renovación no son conceptos enfrentados, sino que por el contrario, las preexistencias constituyen un material estimulante para el nuevo proyecto. Las preexistencias adoptarán, por tanto, un tono circunstancial que les permita acomodarse con lo nuevo, ponerse a disposición del nuevo proyecto. Una actitud que rechaza aquella ideología de la conservación que mantiene una posición fetichista hacia el pasado, impidiendo su necesaria transformación.

Una actitud que se distancia tanto de la relación filológica con la historia, del mimetismo historicista, como de la posición de contraste de la tradición moderna, o dicho de otra forma, del festejo del encuentro o autocomplacencia en la yuxtaposición de ambas arquitecturas. Quizá podríamos referirnos en nuestro caso al establecimiento de relaciones de analogía con las viejas estructuras, tratando de conseguir una conexión armoniosa con lo existente. En sintonía analógica.

Al mismo tiempo el edificio renovado habrá de ofre-

cer una imagen teñida de contemporaneidad, ya que se debe a un tiempo y a unas circunstancias actuales. Su imagen renovada revelará su pertenencia al tiempo presente de la acción.



2. Instituto andaluz del Patrimonio Histórico. La Cartuja de Sevilla. Proyecto y Construcción: 1987-1990-1992-1995

La Cartuja de Santa María de las Cuevas, más allá de su consideración como edificio ha de entenderse como una pequeña ciudad encerrada en sus cercas, una ciudad análoga a la ciudad de Sevilla, al otro lado del Guadalquivir y sometida como ésta a un continuo proceso de modificación a lo largo de sus cinco siglos de existencia.

Muchos fueron los acontecimientos que se abatieron sobre la Cartuja acelerando cambios y transformaciones: el terremoto de Lisboa, la ocupación francesa..., pero sobre todo fueron los fuertes embates de río, en sus frecuentes avenidas, los que obligaron una y cien veces a su reconstrucción.

Tras la exclaustración de 1835 la Cartuja, ya en plena decadencia, pasa a manos del comerciante inglés Pickman instalando su afamada factoría de lozas. Poco a poco, hornos y chimeneas comienzan a emerger junto a campanarios y espadañas, entremezclando sus estructuras con las existentes, transformando la mayoría de las dependencias, colmatando sus intersticios y modificando, en definitiva, el sistema de relaciones entre las viejas construcciones y los espacios exteriores. Un entramado denso y promiscuo, caótico y laberíntico en el que las nuevas estructuras se entremezclan y superponen a los alterados fragmentos de la vieja fábrica primitiva.

Nuestra intervención se produce sobre el sector de la Cartuja que se ha dado en llamar Area Fabril, al venir caracterizada por las instalaciones industriales y la escasa presencia de construcciones religiosas: el claustro de legos con sus celdas y huertas, la procuraduría y un conjunto de construcciones destinadas a almacenes, graneros, tahonas y caballerizas.

En cuanto al valor y estado de conservación de las construcciones, obviamente presentaban un carácter muy desigual, encontrando mayor intensidad en los espacios resultantes de la yuxtaposición y superposición de ambas estructuras que en las propias construcciones consideradas de forma autónoma.

De la organización primitiva se mantenían, en bastante buen estado, los almacenes que construyen el costado a poniente así como los que constituían el granero grande, si bien éstos con fuertes modificaciones. Del conjunto del claustro de legos podría reconocerse, en el espeso entramado de albercas y cobertizos los restos de la galería porticada, junto al volumen casi irreconocible de las celdas de legos.

El proceso de intervención, por razones de urgencia y operatividad se dividió en una serie de etapas, correspondiendo a la primera de ellas la valoración y toma de decisión de las permanencias, y por consiguiente, de las demoliciones, consolidaciones provisionales y otras operaciones encaminadas a despejar la confusa estructura organizativa del conjunto.

Tras algunos titubeos iniciales acerca del programa, que afectaron a las primeras etapas de la intervención, el uso fijado definitivamente para este sector fue el del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Un complejo constituido básicamente por cinco áreas: Talleres, laboratorios, documentación, administración y zona de recepción y exposiciones.

De la propuesta completa resta aún por construir el borde norte del conjunto (laboratorios y aulas) así como el tratamiento definitivo de los espacios exteriores que estas construcciones delimitan.

Aceptamos como base de partida la consideración del sector como agregación de piezas de distinta entidad y naturaleza, como una estructura compleja definida por su condición acumulativa y fragmentaria, producida tanto por el indiscriminado crecimiento de las instalaciones fabriles como por el resultado masivo de las demoliciones realizadas antes de nuestra intervención.

Una intervención que trataría de afirmar esta condición episódica y discontinua, buscando construir adecuadamente sus bordes, añadir nuevas edificaciones a las existentes controlando sus relaciones, escalas y proporciones, completar fragmentos, abrir nuevos espacios, mantener, en fin, la extraordinaria cualidad urbana —con los claustros, callejones y adarves— del edificio anfitrión.

La primeras etapas de la construcción del proyecto (que al igual que el desarrollo de las obras se fue redactando en fases sucesivas) se producen sin contar con un programa de usos. Serían los viejos edificios, o más bien sus restos, los que habrían de sugerir el camino a seguir, con el fin de proponer una arquitectura nueva que buscara sus fundamentos en la experiencia de lo existente.





3. Museo del Mar en Génova. Concurso Internacional de Ideas. Primer Premio. Concurso: 2000. Proyecto: 2001-02. Construcción: 2003-04

Pocos edificios han ofrecido imágenes tan diferentes a lo largo de su historia como el edificio Galata, el viejo arsenal del puerto de Génova. Desde las esbeltas arcadas de los grabados del siglo XVII a las imágenes recientes de pasarelas y estructuras de hormigón sobrepuestas a su fachada neoclásica. En el camino, cubiertas a dos vertientes, cubiertas planas, marquesinas en sheds, etc.

Se trata por tanto de un edificio que ha rechazado cuantas fachadas se le han adosado a lo largo de los siglos, de un edificio que no ha mantenido nunca una imagen consolidada y definitiva. El rotundo cambio de uso previsto para este hermoso edificio de resonancias pira-

nesianas parece exigir un nuevo cambio de imagen. Operaciones de vaciado y adición de espacios de grandes dimensiones acordes al nuevo uso institucional conducirán inevitablemente a un cambio de imagen distante de la que ofrecían aquellos viejos almacenes portuarios.

Una nueva fachada ligera y transparente distanciada de la fachada a la Dársena el espacio suficiente como para instalar el núcleo principal de comunicaciones verticales, fuera ya de las hermosas estructuras abovedadas, permitirá obtener un gran espacio vestibular; con las dimensiones y escala adecuadas al nuevo uso público. La demolición de la fachada lateral nos ayudará a entenderla ahora como una enorme vitrina en la que la *galea* genovesa, luminosa entre los gruesos contrafuertes, constituye el panel anunciador del Museo desde la visión próxima de la *sopraelevata* y la ciudad. Se trata por tanto de una

fachada profunda, con densidad, constituida por la superposición de tres capas: el cerramiento exterior de vidrio, los contrafuertes masivos que imponen la cadencia de su ritmo vertical y repetitivo y el espacio interior insólito y vigoroso donde la galera se erige en protagonista absoluto.

Un celofán de vidrio y aluminio envolverá a ambas fachadas, aproximándose o distanciándose según convenga, preservando en su interior lo más notable del edificio existente: su estructura superpuesta de bóvedas de cañón.

En cambio, para la fachada posterior nos parecía interesante que pudiese expresar la configuración estructural del edificio, la superposición de sus hermosas y espaciaosas bóvedas, proponiendo una imagen vigorosa y contundente que se aproximase a aquellas que representaban al edificio Galata en los grabados de los siglos XVII y XVIII.

En el interior será en el cuerpo que aloja los dos espléndidos tramos de escaleras de piedra donde la intervención encuentra los resultados más sugerentes. Estos espacios hoy angostos, apretados y oscuros, con la adición de los dos nuevos tramos de escaleras y la suave y larga rampa que accede a la sala mirador, quedarán inundados por la luz cenital que desde la caja de vidrio se deslizará por los viejos muros hasta encontrar las escaleras de piedra. Esta sala-mirador, cerrada y acristalada pero a cielo abierto, reservada a los temas de astronomía, se configura ahora como el nuevo faro que iluminará la dársena del puerto de Génova.



4. Presidencia de Gobierno de Andalucía. Rehabilitación del Palacio de San Telmo de Sevilla

Primera fase. Proyecto: 1990-1991. Construcción: 1991-1992

Segunda fase. Proyecto: 2001-2004. Inicio construcción: 2005

Fase I: Recuperación de la Crujía de la fachada principal

Frente a la aparente solidez de sus fachadas conviene advertir la escasa calidad de sus espacios interiores y la deficiencia de sus técnicas constructivas, justificadas, quizás por tratarse de un edificio que se consolida en un dila-

tado periodo de construcción (1682-1897), que sufre numerosas e importantes reformas, así como constantes cambios de uso y sometido finalmente a un período protagonizado por un escaso mantenimiento e intervenciones poco afortunadas que han conducido a la grave situación de degradación y deterioro en la que hoy se encuentra el antiguo Palacio de San Telmo.

La estrategia de intervención en esta primera fase ha venido presidida por la voluntad de plantear una estructura de usos neutra y versátil, dotando a esta primera crujía de piezas de buenas dimensiones, que aunque en este primer periodo de uso del edificio pudieran destinarse a oficinas, en el futuro asumirán usos, de carácter simbólico o representativo, ya que el denso entramado administrativo encontrará acomodo en el resto del edificio, hoy ocupado por el Seminario que será objeto de la segunda fase de la intervención.

Otro de los objetivos planteados en la presente propuesta ha sido el de tratar de conseguir un buen resultado desde el punto de vista constructivo, mediante la elección de materiales de gran calidad que aseguren una larga vida para el edificio, reduciendo los costes de mantenimiento, en la confianza de que la buena construcción unida a la flexibilidad de usos garantizará la durabilidad del edificio.

Fase 2

Entre 1681, fecha en que se inicia su construcción y el momento actual el Palacio de San Telmo ha sufrido numerosas intervenciones: sede del Colegio y Seminario de Mareantes, con traza atribuida a Antonio Rodríguez, el edificio tuvo al poco una primera transformación/ampliación, al independizarse de la Universidad y aumentar, en consecuencia, tanto el número de alumnos como el de profesores y docentes que vivían en el Seminario. Entre 1721 y 1736 intervino en el edificio Leonardo de Figueroa, autor tanto de la Capilla como del Patio Principal y considerado responsable tanto de la imagen urbana como del sistema compositivo del edificio, con la presencia del eje longitudinal de simetría que marcaba la secuencia portada principal-zaguán-patio-capilla y que obligaba a que a derecha e izquierda de la portada principal el edificio presentase en fachada idéntica composición.

En los años finales del siglo XVIII Lucas Cintora sustituye la escalera existente por la actual y será durante el siglo XIX, tras la llegada a Sevilla de los Montpensier, y de la mano de Balbino Marín cuando se cierra el conjunto con la construcción de la fachada Norte. Al dejar de ser el edificio residencia de los Montpensier pasa a convertirse

en Seminario Eclesiástico; en 1901 Juan Talavera dio respuesta a las necesidades de la Iglesia organizando el espacio interior en torno a un sistema de patios (dispuestos en paralelo respecto al eje principal) con un orden y una lógica que nunca hasta el momento el edificio había tenido. A partir de 1926, será el arquitecto José M^a Basterra quien modifique radicalmente la distribución interior del edificio, al demoler el denso entramado del área sur del edificio, núcleo original barroco de la construcción, y sustituirlo por dos patios separados por una crujía de habitaciones.

En 1962 Sagastizábal buscando satisfacer las necesidades del propietario y preocupado solo en conseguir el máximo número de camarillas para seminaristas (después, apartamentos para los religiosos jubilados), compartimentará al máximo el espacio interior del edificio, en el sector Norte, alterando la volumetría y demoliendo cuanto Balbino Marín había construido para los Montpensier e incluso las obras llevadas a cabo por Talavera en los primeros años del siglo XX.

Estas últimas intervenciones de Sagastizábal así como la de Basterra, se caracterizan por una falta de entendimiento y comprensión de lo que ha sido la génesis, evolución y transformación del edificio a lo largo de sus más de trescientos años de historia, así como por una escasísima calidad espacial y constructiva. Como indica el profesor Sambricio "las radicales intervenciones que el edificio tuvo que soportar en el siglo XX nunca pretendieron mejorar su distribución y si compartimentar y turgurizar el espacio existente, con lo que hoy su situación es de extrema gravedad por el degrado, abandono y ruina que existen en muchas de las zonas del edificio".

Esta situación de degrado y ruina en la mayoría de los recintos que constituyen el sector norte del Palacio, así como la más que discutible apertura de los patios de Basterra en una acción anómala en relación al valor histórico del edificio nos lleva a proponer la sustitución de toda esta operación por otra más acorde con la Memoria Histórica del Palacio de San Telmo, al tiempo que supondrá una indiscutible mejora de la calidad arquitectónica y constructiva, que le permita ser coherente, al tiempo que comparable con el conjunto de construcciones (fachadas, claustro, capilla y salón de recepciones) que identifican hoy al Palacio de San Telmo.

Por vez primera en toda su historia, se trata de un proyecto que atiende al edificio en su totalidad, en el que se suman y superponen acciones de restauración, rehabilitación y nueva edificación, procurando otorgar una coherencia interna a todo el conjunto edificado, con la voluntad de introducir una arquitectura nueva que, ahora

sí, buscarse sus fundamentos en la experiencia de lo existente, en la consideración de la memoria histórica del edificio.

Se trataría por tanto de *escuchar* al viejo edificio, en la convicción de que solo éste será quien pueda sugerir el camino a seguir; Una actitud que se distancia tanto de la relación filológica con la historia, del mimetismo historicista, en otras palabras, del *pastiche*, como de la posición de contraste de la tradición moderna, transitando en ese campo intermedio que busca conseguir una trabazón armoniosa y coherente con la arquitectura existente. En sintonía análogica con el viejo edificio.

Quizá la operación más significativa de la propuesta, desde el punto de vista de la forma del edificio, sea la nueva ocupación del sector sur, comprendido, en una dirección, entre el Salón de Recepciones y el patio principal así como entre las fachadas principal y de poniente en la otra.

Esta intervención propone recuperar, en la disposición no simétrica de sus patios, la memoria histórica del edificio, al establecer relaciones de analogía con el núcleo fundacional del viejo edificio, aquel que se construyese en los últimos años del siglo XVII, en el que un conjunto de diminutos y erráticos patios, unos abiertos y otros cubiertos, conferían una escala más doméstica a este ala Sur, en relación a los espacios más solemnes del edificio, que se alinearían más tarde a lo largo de su eje longitudinal.

Jardines

Cuando el Colegio Seminario de San Telmo fue adquirido por los Montpensier el terreno de la antigua huerta se amplió considerablemente para construir “los más bellos y monumentales jardines de la ciudad”.

Solo algunos árboles han sobrevivido al largo abandono al que fue sometido este fragmento de los jardines de la antigua residencia de los Montpensier.

Por otra parte, la plantación en época posterior de muchos otros árboles, como la doble hilera de cipreses junto a la fachada del Palacio y sobre todo la inmensa mayoría de los que cubren el perímetro de los jardines, modificaron absolutamente la estructura primitiva de los jardines hasta hacerla irreconocible.

Paulatinamente, durante la época del Seminario eclesiástico, el deterioro de los jardines fue cada vez más intenso, con la desaparición de ejemplares raros y exóticos de enorme importancia botánica, hasta llegar a la insólita ejecución de un campo de fútbol en su interior; que dió lugar al gran vacío central que ha llegado hasta nuestros días.

De tal manera, que lo que ha llegado hasta nosotros es un conjunto descuidado de árboles, algunos de ellos enfermos, que se aprietan contra los muros ciegos del cerramiento, acotando en su interior un gran vacío, un enorme espacio desertizado.

La presente propuesta atiende con sensibilidad a todas estas consideraciones y propone un nuevo jardín que acepta, asume y hace suya toda la historia precedente.

La propuesta para el jardín parte, por tanto, de la consideración del estado presente y como sucedía con el viejo edificio, serán las preexistencias las que marcarán las directrices y fijarán los parámetros para la formalización del nuevo proyecto.

El hecho de que se trate de un fragmento correspondiente a una unidad de orden superior; junto a la consideración de este nuevo espacio como un recinto cerrado y acotado por sus muros de cerramiento nos ofrece motivos para repensar y reinterpretar su trazado y su forma.

El nuevo jardín es un jardín cerrado, aislado de la ciudad, intimista y reservado. que se acentúa con la presencia de la vegetación que tapizará sus muros, a fin de hacerlos *desaparecer* y ampliar visualmente los confines del jardín. Un gran vacío central que nos sugiere la idea de concebir la intervención como jardines dentro de un mismo jardín.

La forma del jardín viene definida por la presencia de los viejos árboles existentes; su ubicación y su tamaño dibujarán la geometría de los nuevos parterres. Grandes masas de vegetación, arbustos, hierbas, etc se entrelazan creando un ambiente de jardín paradisiaco, semiasilvestrado, donde frutos, flores, colores, olores y texturas asumen el mayor protagonismo.

El paseante disfruta bajo los árboles, en los caminos asentados de albero, de estos rincones del verdadero jardín; el jardín del edén.

El nuevo jardín de San Telmo asume y recoge en un solo lugar toda la historia que en él ha transcurrido e inicia así su camino hacia el siglo XXI.



Conferencia de clausura

***La Junta de Calificación, Valoración y Exportación
de Bienes del Patrimonio Histórico español
(Historiadores y estetas: ¡bajad del Limbo y hablemos de dinero!)***

José Manuel Cruz Valdovinos
Universidad Complutense de Madrid



Todo historiador del Arte ha de ser especialmente sensible ante los asuntos que hagan referencia al Patrimonio Histórico, que es la base y fundamento de nuestra profesión. Por este motivo, acepté gustoso la invitación que se me hizo por parte del comité organizador y concretamente, por la profesora Hernández Socorro, de pronunciar una conferencia acerca de algún aspecto del Patrimonio Histórico Español. He elegido hacerlo sobre un órgano colegiado, la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, a la que pertenezco desde 1988 y que actualmente tengo el honor de presidir. Una larga experiencia sobre lo que es y cómo actúa, pero también ocasión frecuente para meditar sobre lo que podría ser y debería hacer.

Quizá el asunto parecerá un poco lejano y ajeno a las preocupaciones ordinarias de los historiadores del Arte, especialmente de los más jóvenes, enfrascados en los apasionantes campos de la investigación, la docencia o la crítica de arte. Los órganos administrativos -y la mencionada Junta lo es- son, en la consideración de muchos, buenos para la burocracia y la rutina. No les falta razón, y así es muchas veces la labor que se lleva a cabo en el seno de la Junta, pero también es cierto que cumple una misión importante en la conservación y acrecentamiento del Patrimonio histórico español y que su papel en este sentido es potencialmente mucho mayor. Así es, a pesar de que políticos y altos funcionarios la hayan ignorado y que jamás se ha oído, en sus veinte años largos de funcionamiento, una palabra pública de elogio a la labor desinteresada y eficaz que desarrollan en ella un buen número de profesionales de la Historia del Arte y de la Cultura.

La regulación normativa

La Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español (desde ahora, la Junta) está regulada por la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (BOE 29-6-1985, en adelante LPHE) y por el Real Decreto de Presidencia del Gobierno 111/1986, de 10 de enero (BOE 28-1-1986, en adelante RPHE) que lo desarrolla reglamentariamente. Más de veinte años de vida del órgano colegiado sin que su regulación normativa haya experimentado cambios. Sería bueno irse planteando algunos.

Nada más lejos de nuestra intención que hacer una lección magistral sobre la estructura y funcionamiento de la Junta desde el punto de vista normativo. Solo unas pinceladas que describan estos dos puntos de acuerdo con la mencionada Ley y Reglamento acompañados de datos

e indicaciones que intercalamos para hacer este punto menos tedioso. Nos proponemos dedicar alguna mayor extensión a la práctica de la Junta, que, en definitiva, es lo que puede suscitar mayor interés, siquiera a este selecto conjunto de historiadores del Arte.

Composición y funcionamiento de la Junta

Esta materia está regulada fundamentalmente en los artículos 7 y 9 del RPHE. Antes de exponer este punto conviene indicar que la Junta está adscrita a la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales (en adelante, D.G. Bellas Artes), del Ministerio de Cultura, y las funciones de secretaría se encomiendan a la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico.

La Junta se compone de 22 miembros, 18 nombrados por el Ministro de Cultura, de los cuales, 15 lo son a propuesta del Director General de Bellas Artes y 3 a propuesta del Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas; los otros 4 serán nombrados por el Ministro de Economía y Hacienda, 1 a propuesta del Director del Departamento de Aduanas e Impuestos Especiales y 3 a propuesta del Director General de Tributos. La norma indica que los 18 primeros serán elegidos "entre personas de reconocida competencia en los distintos campos de actuaciones de la Junta". El Ministro de Cultura designa el Presidente y el Vicepresidente de la Junta entre los 15 propuestos por Director General de Bellas Artes. Haremos notar que, en la práctica, viene siendo habitual incluir algunos vocales en razón de su cargo en la Administración o por ostentar la dirección de algunos Museos. Salvo en los casos de que sean auténticos expertos en algún campo del conocimiento, no debiera perpetuarse esta costumbre, ya que resta posibilidades a la Junta de contar con técnicos en el mayor número posible de parcelas del saber y, en cierto modo, perjudica la independencia del criterio del órgano consultivo.

El cargo de miembro de la Junta tendrá una duración de dos años, con posibilidad de renovar el nombramiento.

Como Secretario de la Junta, con voz pero sin voto, actuará el titular de una unidad dependiente de la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico.

El Reglamento reguló en su artículo 9 el funcionamiento de la Junta. El pleno se reúne en sesión ordinaria una vez al mes, normalmente en la sede del Ministerio de Cultura aunque a veces en museos o instituciones culturales por invitación de sus directores. Lo hace en sesión extraordinaria por decisión del Presidente o de la mitad más uno de sus miembros; estas sesiones sólo se han celebrado excepcionalmente.

La abundancia de asuntos a informar, con sesiones que duran más de cinco horas –1871 asuntos en 2003 y 1611 en 2004, con tendencia a aumentar actualmente– determina que no se realicen votaciones tras los debates si la opinión mayoritaria está clara; las actas, debido igualmente a la escasez de personal, no suelen recoger el desarrollo de los debates ni el número de votos a favor de cada postura, y son rarísimos los casos en que alguien salva expresamente su voto o formula voto particular.

La Junta puede funcionar en secciones de tres miembros como mínimo en las que están delegados los asuntos enumerados en el artículo 9.2 RPHE. También pueden constituirse ponencias que preparen asuntos que les encomiende el pleno, aunque nunca se ha llevado a efecto. En los puntos 4 y 5 del referido artículo 9 del RPHE se regula la denominada Comisión de Valoración, a la que luego nos referiremos con cierta extensión, porque se le asignan en el Reglamento importantes competencias.

La Junta puede solicitar informes o estudios a especialistas o a instituciones, lo que se suele hacer con cierta frecuencia en casos de especial relevancia o cuando la Junta no cuenta con especialistas en determinada materia.

Naturaleza y competencias de la Junta

La ley define a la Junta como institución consultiva de la Administración del Estado (artículo 3.2. LPHE). Esta naturaleza determina por principio una ausencia de poder de decisión casi absoluta.

En la Ley, solo está prevista la intervención de la Junta en los siguientes casos:

- a) Para que el Gobierno pueda concertar con otro Estado la permuta de bienes muebles de titularidad estatal pertenecientes al PHE por otros de igual valor y significado histórico, lo que requiere dictamen favorable de la Junta (art. 34 LPHE).
- b) Para realizar las valoraciones de bienes que sean necesarias para la aplicación de las medidas de fomento del PHE previstas en el título VIII, entre ellas la dación en pago de impuestos (art. 74), y para valorar los bienes muebles del PHE exportados ilegalmente (art. 75.2).

Bien puede decirse, a la vista de las escasas referencias a la Junta en la LPHE, que los contornos legales de la Junta eran difusos y sus competencias pocas y de relativa entidad. El desarrollo reglamentario de la Ley detalló las materias de la consulta a la Junta.

- a) Dictaminar las solicitudes de permisos de exportación definitiva de bienes del PHE (art. 8 a) RPHE) y permiso de salida temporal (art. 8 b) RPHE)

El procedimiento de la autorización no venía establecido en la Ley –que se remitía a la futura reglamentación–, por lo que no mencionaba siquiera a la Junta a este respecto (art. 5.2 LPHE). El Reglamento prescribe un dictamen preceptivo del órgano colegiado –“La Junta... dictaminará estas solicitudes” (art. 47.3 RPHE)–, pero, a continuación, establece que la Dirección General de Bellas Artes, “visto el dictamen... resolverá las solicitudes de permiso de exportación” (art. 48.1 RPHE). Puesto que no habla de dictamen favorable, el Director General de Bellas Artes no está supeditado al parecer emitido por la Junta.

- b) Fijar el valor de los bienes exportados ilegalmente a los efectos de la correspondiente sanción.
- c) Informar la permuta de bienes muebles de titularidad estatal que se pretenda realizar con bienes de otros Estados.
- d) Valorar los bienes que se pretenda entregar al Estado en pago de la deuda tributaria y realizar las demás valoraciones que resulten necesarias para aplicar las medidas de fomento establecidas en el Título VIII de la Ley. Para efectuar la tasación, los miembros de la Junta y los peritos que ésta designe tendrán acceso al bien para su examen (art. 8 e) RPHE).
- e) Valorar los bienes que pretenda adquirir el Ministerio de Cultura para Bibliotecas, Archivos y Museos de titularidad estatal, así como valorar e informar respecto al ejercicio de los derechos de tanteo y retracto por la Administración del Estado (art. 8 f) RPHE). La valoración de la Junta vincula al Director General de Bellas Artes en cuanto al precio, pero no en cuanto a la propia adquisición, pues la resolución podrá tener sentido contrario al dictamen de la Junta.
- f) Realizar cualquier otra función que se le atribuya por alguna disposición legal o reglamentaria (art. 8 g) RPHE). En este cajón de sastre se incluirían dos funciones de la Junta plasmadas en normas distintas a la Ley y el Reglamento de PHE:
 - Valorar las obras que se cedan temporalmente a las exposiciones realizadas por Museos, Archivos y Bibliotecas de titularidad estatal –incluida la Fundación Thyssen y la Colección Carmen Thyssen–, cuando se preste la llamada “garantía del Estado”, competencia establecida en el artículo 1 del Real Decreto 1680/1991, de 15 de noviembre.
 - Valorar los bienes muebles del PHE que vayan a ser adquiridos por procedimiento negociado sin publicidad, competencia asignada a la Junta por el artículo 183 j) de la Ley 13/1995, de 18 de mayo, de Contratos de las Administraciones Públicas.

Significa que se extiende el régimen previsto en el art. 8 g) del RPHE a las adquisiciones de bienes del PHE por cualquier otro organismo público, ya que tales adquisiciones se realizan habitualmente por procedimiento negociado sin publicidad. De este modo las compras por organismos que disfrutaban de presupuesto propio, como el Prado o el MNCARS, necesitan la valoración de la Junta, lo que antes no era necesario.

En conclusión, los dictámenes de la Junta no son vinculantes salvo en materia de valoraciones y en el rarísimo caso de la permuta de bienes con un Estado extranjero. Decisiones incluso como la de declarar inexportable un bien, no corresponden a la Junta, aunque, todo hay que decirlo, su opinión al respecto tiene indudable peso.

Naturaleza y funciones de la Comisión de Valoración

En el artículo 9.2 del RPHE se incluyó un apartado 4º, que se diría añadido a última hora y sin tener en cuenta el resto de la normativa. El artículo 8 e) RPHE encomendaba a la Junta la valoración de los bienes que se hubieran de entregar en pago de deudas tributarias y demás valoraciones necesarias para la aplicación de las medidas de fomento establecidas en el Título VIII de la LPHE –tal como lo preveía el texto legal– y repetía aún con mayor claridad lo mismo en el artículo 65.I RPHE. Del mismo modo, las Disposiciones Transitorias primera y segunda del propio Reglamento concedían amnistía fiscal respecto a las consecuencias de la declaración de bienes de PHE que realizaran los propietarios a efectos de su inclusión en el Registro de Bienes de Interés Cultural (BIC) o Inventario General del Ministerio de Cultura o de los órganos autonómicos correspondientes, siempre que la hicieran durante el año siguiente a la entrada en vigor del RPHE. Ambas normas establecían que el valor declarado sería en lo sucesivo el de adquisición a todos los efectos fiscales una vez comprobado por la Junta. Sin embargo, el mencionado artículo 9.4º creaba una llamada Comisión de Valoración y le atribuía las mismas competencias para valorar que había atribuido a la Junta en el artículo 8 e), 65.I y Disposiciones Segunda y Tercera del Reglamento. La contradicción entre los preceptos reglamentarios fue resuelta en la práctica administrativa a favor de la Comisión.

Aunque, en apariencia, esta Comisión era una parte de la Junta, la realidad jurídica y práctica es que se trata de un órgano diferente. El único contacto de Junta y Comisión es que los miembros de la segunda han de

serlo de la primera, pero, a diferencia de cualquier comisión, su designación no se hace por la Junta, sino directamente por los Ministros de Cultura y de Economía y Hacienda. Absolutamente revelador de la falta de identidad, y aún de conexión entre los dos órganos consultivos es que la Comisión no comunica a la Junta sus acuerdos, hasta el punto de que los miembros de la Junta, incluido su Presidente, suelen conocer el resultado de la actividad de la Comisión –con retraso aproximado de un año– a través de la Memoria anual que redacta la Dirección General de Bellas Artes. Si tenemos en cuenta que era la misma Ley quien atribuía a la Junta estas competencias, no puede hablarse sino de un desbordamiento de la legalidad en el desarrollo reglamentario.

La composición de la Comisión de Valoración es muy diferente a la de la Junta. La forman ocho miembros, cuatro designados por el Ministro de Cultura entre los miembros de la Junta nombrados a propuesta del Director General de Bellas Artes, y otros cuatro que son los miembros de la Junta designados por el Ministro de Economía y Hacienda, el cual nombrará entre ellos al Presidente. Ha sido costumbre que se llame a formar parte de la Comisión al Vicepresidente de la Junta, pero no a su Presidente, pues la posición que ocuparía en ella sería la de vocal. En la actualidad, le acompañan como miembros designados por el Ministerio de Cultura los directores de los museos del Prado, CARS y MAN. Aunque nada dicen las normas, es usual que actúe como secretario el de la Junta. Sus reuniones se celebran en función de los asuntos a examinar, tres o cuatro veces al año normalmente.

La Comisión de Valoración tiene en la actualidad como único cometido la valoración de los bienes que se pretenda entregar al Estado en pago de deuda tributaria –la llamada dación en pago de impuestos regulada en el artículo 73 de la LPHE– y las valoraciones que sean necesarias para aplicar las medidas de fomento ahora contenidas en la Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de Régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo. Aunque parece que son pocas, las daciones en pago tienen una relevancia muy notable en el panorama de las adquisiciones públicas de bienes culturales.

La subsistencia de este órgano de dudosa legalidad no tiene siquiera justificación práctica en el momento actual. La introducción de este extraño órgano hubo de tener alguna explicación. Podría pensarse en una concesión al Ministerio de Hacienda, que lograría así mayor influencia en las valoraciones con trascendencia tributaria que la que tendría en la Junta, donde solo contaba con 4 de los

22 miembros. Pero esta suposición decae cuando comprobamos que el artículo 65.3 del RPHE facultaba al Ministerio de Hacienda para adoptar la decisión final sobre la aceptación de la dación en pago, previa consulta al Ministerio de Cultura. Más probable nos parece la hipótesis de que se tratara de restringir el número de personas que iban a conocer la identidad de los propietarios que iban a aprovechar la regularización fiscal contenida en las mencionadas Disposiciones Transitorias y que iban a decidir sobre el valor de los bienes. Pero esa situación excepcional terminó al hacerlo el periodo en que podían ser comprobadas tales valoraciones.

Es precisamente una norma fiscal la que pone totalmente en claro la irracionalidad del mantenimiento de la Comisión. El Reglamento de Recaudación aprobado por Real Decreto 1684/1990, de 20 de diciembre, en su artículo 29, establecía que el órgano competente del Ministerio de Cultura debía informar sobre el interés de aceptar el pago mediante el bien o bienes con los que se pretendiera realizar la dación en pago de impuestos, además de llevar a cabo la valoración. El vigente Reglamento, aprobado por Real Decreto 939/2005, de 29 de julio, en su artículo 40 repite la norma anterior. La Comisión de Valoración es un órgano donde predominan los especialistas del Ministerio de Hacienda, que, como es obvio, evitan cualquier pronunciamiento sobre la calidad e interés de unos bienes en que no son especialistas, por lo que el juicio al respecto queda encomendado a cuatro peritos frente a los 18 que forman la Junta. Además, la Comisión carece de una importante facultad de que disponían los miembros de la Junta y los peritos que le auxiliaban según establecía el artículo 8 e) del Reglamento, el acceso al bien para su examen. Esta es una cuestión de la mayor importancia, puesto que mediante las daciones en pago se llevan a cabo muchas de las adquisiciones más importantes de bienes del PHE.

La práctica de la Junta

En este punto se irá examinando la actividad de la Junta en el ejercicio de cada una de sus competencias legales o reglamentarias, al tiempo que proporcionaremos algunos detalles de sus prácticas para que se pueda apreciar mejor la trascendencia de su misión.

1. La primera de las funciones que le asigna el reglamento es **dictaminar sobre las peticiones de autorización para la salida del territorio español de bienes del PHE**. Es de señalar que el principio de libertad de comercio y de movimiento de personas, capitales y bienes que rige con generalidad dentro del territo-

rio de la Unión Europea no se extiende a los bienes del PHE. La salida del territorio español se considera exportación, aunque sea hacia otro país de la UE.

- a) El dictamen es preceptivo para la exportación definitiva de los bienes del PHE que tengan más de cien años de antigüedad o que hayan sido incluidos en el Inventario General de Bienes muebles o se haya incoado expediente para su inclusión. La exportación sin haber obtenido la correspondiente autorización del Ministerio de Cultura implica la comisión de un delito o una falta de contrabando o una infracción administrativa, según el valor del bien, acompañado en todo caso de su decomiso.

No existe posibilidad de denegar la autorización en el caso de los bienes del PHE que hayan sido importados con lo que suele denominarse "exclusión del derecho a la adquisición preferente" establecido en el artículo 32 de la LPHE. Durante los diez años siguientes a su importación, dichos bienes no podrán ser declarados inexportables ni sometidos a una preferente adquisición por el Estado. Acabado el plazo, es posible solicitar prórroga por otros diez (según previno la Ley 50/1998, de 30 de diciembre). Sin embargo, aún en estos casos, la Junta tiene competencias. Cuando los bienes privilegiados vayan a exportarse, es necesario en todo caso comunicar el propósito a la Dirección General de Bellas Artes, la cual pasa la comunicación a la Junta, que examina siempre la identidad del bien que se va a exportar y el que en su día se importó de acuerdo con el artículo 32. Aunque no es lo normal, ha existido algún caso en que se han planteado problemas acerca de la identidad del objeto. Por otra parte, la petición de prórroga del derecho ha de ser informada por la Junta.

Las solicitudes de exportación definitiva son examinadas por la Junta con prontitud, ya que el artículo 49 RPHE establece un plazo de tres meses para que recaiga resolución, que ha de ser dictada por el Director General de Bellas Artes oída la Junta, y notificada; el transcurso de este plazo sin resolver supone la estimación de la solicitud.

La exportación definitiva da lugar al devengo de una tasa de exportación establecida en el artículo 30 de la LPHE, con una escala progresiva del 5 al 30% sobre el valor declarado para el bien por el dueño o representante. Hay una importante diferencia al respecto según sea el destino del bien

exportado un país de la UE o no lo sea. Si lo es, no se exige la tasa.

Este tributo produce unos ingresos que representan cantidades de escasa relevancia comparadas con los ingresos derivados de otros conceptos tributarios. Aunque han ido aumentando progresivamente, en 2004 superaron apenas los 150.000 euros.

La exigencia de esta tasa ha dado origen a la figura conocida como “autorización de salida temporal con posibilidad de venta en el extranjero”, creación del artículo 50 I) del RPHE; esta modalidad está destinada a los dueños de los bienes o comerciantes que pretenden vender en el extranjero, normalmente en una feria o una subasta, aunque sin certeza de lograrlo; en la realidad, es una autorización para la exportación definitiva con una suspensión del devengo de la tasa, que solo se producirá cuando el dueño comunique que se ha cumplido su objetivo. De este modo se evita que se haya de pagar cuando sale el bien para después solicitar su devolución en caso de que regrese. Naturalmente, la Junta ha de fijar el tiempo límite en que el bien ha de volver al territorio nacional; si se sobrepasare, se exigirá el pago de la tasa.

Para emitir el dictamen correspondiente a la autorización de salida definitiva de un bien los miembros de la Junta disponen de escasa documentación y, dada la celeridad del procedimiento y los cortos plazos para resolver, casi nunca se procede a examinar el bien y a emitir un dictamen previo por escrito del especialista correspondiente. El dictamen se eleva al Director General de Bellas Artes, que dictará la resolución.

No son muchas las propuestas de declaración de inexportabilidad que hace la Junta. El criterio es compaginar la preservación del PHE con el respeto a los intereses de los dueños de las obras, y solo se declaran inexportables aquéllas de especial calidad o significado. Una idea de la medida con la que se administra la propuesta de inexportabilidad es que, de 1992 a 2004, solo se ha producido en 88 ocasiones.

- b) También se exige dictamen de la Junta para la exportación temporal de los bienes muebles del PHE con más de 100 años de antigüedad o que estén incluidos en el Inventario General o los BIC o que tengan incoado expediente para su declaración, e incluso para los que hayan sido declarados inexportables en tanto se incoa el expediente

de inclusión en el régimen de BIC. En caso de autorización temporal, la Junta deberá fijar las condiciones del retorno y demás garantías necesarias para la conservación del bien. Existe un cuestionario de requisitos relativos a la conservación, transporte, seguridad, condiciones de la sala de exposición, acuerdo del patronato del Museo en su caso y de los responsables de la institución prestadora, que es examinado cuidadosamente.

Este cometido de la Junta le ocupa una parte importante de su actividad, pues son muchas las obras, tanto de Museos como de instituciones o particulares, que salen al extranjero para exposiciones. Algunos de estos dictámenes dan lugar a encendidos debates, y los criterios más utilizados por los miembros de la Junta para valorar la conveniencia o inconveniencia de la salida son el estado de conservación del bien, su fragilidad en razón del soporte o la técnica, el valor y significación del objeto en el contexto general del PHE, o los riesgos que haya de soportar. No se puede tener en cuenta, por no estar amparado por el texto legal, algún otro motivo que sería conveniente valorar, como la importancia científica del evento para el que se solicita la exportación.

La Junta suele estar muy atenta en vigilar que se cumplan las condiciones aprobadas respecto al regreso puntual de las obras; es una labor que exige minuciosidad, pues viene siendo costumbre en grandes exposiciones que se produzcan sucesivos traslados a varias sedes no habiéndose solicitado autorización más que para la primera. En los casos de prórroga o de traslado a nuevas sedes es necesario obtener un nuevo permiso.

2. Otra importante competencia de la Junta es la de informar sobre la conveniencia de la adquisición de bienes del PHE por parte de la Administración del Estado.

- Los bienes podrán ser examinados por los miembros de la Junta para la emisión del dictamen.
- a) Comenzaremos por la facultad de adquirir por parte del Estado mediante la figura conocida como “oferta de venta irrevocable”. La solicitud de exportación definitiva o de autorización de salida temporal con posibilidad de venta en el extranjero de un bien genera a favor del Estado un derecho a adquirirlo por el precio que haya señalado su dueño a efectos de exportación (art. 33 LPHE y art.50 RPHE).

Conviene aclarar que el ejercicio de este derecho implica la declaración de inexportabilidad del bien

y su inclusión en alguna de las categorías oficiales de bienes protegidos (BIC o bien de Inventario General). A la inversa, la declaración de inexportabilidad no implica la obligación del Estado de adquirir el bien (art. 50.1 RPHE). De hecho, el dictamen de la Junta es seguido siempre en cuanto a la declaración de inexportabilidad, pero a veces no puede serlo en cuanto a la adquisición porque las disponibilidades presupuestarias lo impiden. Para tomar la decisión de adquirir, la Administración del Estado dispone de un plazo de seis meses desde la fecha de la oferta, y un año a partir de la aceptación para pagar. Estas facilidades financieras favorecen el ejercicio del derecho.

Se ha discutido alguna vez en artículos periodísticos sobre la conveniencia de imponer legalmente la adquisición por el Estado del bien que se declare inexportable. El debate es interesante y presenta múltiples facetas. El precio que puede alcanzar una obra en el mercado interior —porque ningún extranjero comprará una obra inexportable— será seguramente inferior al que alcanzaría fuera de España, con claro perjuicio para el propietario. Sin embargo, una norma que obligara al Estado a la adquisición de la obra declarada inexportable podría ser un arma de dos filos. Supondría que el órgano consultivo tendría que ponderar no sólo la importancia y significación del bien para el PHE, sino el valor fijado por el propietario. Si este valor fuera exageradamente alto, la decisión de inexportabilidad se vería gravemente amenazada. Sería preciso añadir alguna cautela otorgando a la Junta la posibilidad de ajustar el valor de adquisición a los precios de mercado.

- b) Para que el Estado pueda ejercitar su derecho a adquirir por tanteo los BIC o los bienes muebles incluidos en el Inventario General cuando vayan a ser enajenados, es necesario un previo dictamen de la Junta (art. 38.1 LPHE). El propietario declarará las condiciones de la venta tanto al Ministerio de Cultura como a la Comunidad Autónoma en que se halle el bien, y durante los dos meses siguientes a la declaración, el Estado podrá hacer uso del tanteo adquiriendo el bien por el precio y condiciones convenidos para la venta. El pago se realizará en un periodo no superior a dos ejercicios económicos.

Una modalidad de este derecho de tanteo es el que nace respecto a los bienes que se vayan a transmitir mediante subasta pública celebrada en

España (art. 38.1 LPHE). Hay algunas particularidades del ejercicio de este tanteo respecto al que afecta a las transmisiones fuera de subasta:

- La facultad se extiende a cualquier bien que se subaste, aunque no sea BIC o de Inventario General.
- La notificación de la futura venta para conocimiento de la Administración se efectúa mediante el envío del catálogo por el subastador con plazo de antelación no superior a seis semanas ni inferior a cuatro.
- La intención de adquirir por parte del Estado se ha de dar a conocer en el mismo momento en que se haya producido el remate, lo que se hace de viva voz por parte de un representante del Ministerio enviado a la subasta. La resolución ejercitando el tanteo se ha de dictar y comunicar al subastador en el plazo de los siete días siguientes. Con posterioridad, se publicará en el BOE. A estos efectos conviene advertir que los medios de comunicación muestran frecuentes errores de interpretación en cuanto a la identidad del ejercitante del tanteo, pues la persona presente en la subasta es siempre el representante del Estado, pero la voluntad de adquirir es de una Comunidad Autónoma o un Ayuntamiento, lo que solo se conoce por la lectura de la orden ministerial en el Boletín. Con frecuencia se lee que el Estado ha adquirido tal o cual lote sin especial valor y significado, con el consiguiente desprestigio, que no sería tal si se tuviera en cuenta que el adquirente es una Comunidad Autónoma o una pequeña localidad.

El dictamen de la Junta es preceptivo para los tanteos que se ejercen fuera de subasta, pero no en cambio para los que se llevan a cabo en ventas públicas. No obstante, la Junta suele examinar muchos catálogos y emitir dictámenes aconsejando la compra de un objeto y fijando un precio máximo al que se puede llegar, lo que, en principio, es aceptado por la Dirección General. Aunque también ha existido algún caso en que la Junta, tras examinar un catálogo, ha entendido que no existía interés en proponer la adquisición de ningún bien y, no obstante, se ha acudido más tarde a realizar alguna compra. La realidad es que las Memorias de adquisiciones del Ministerio de Cultura muestran un buen número de objetos, unas veces insignificantes, otras inútiles o poco

adecuados a la naturaleza de las colecciones del museo al que se destinan, sin que se conozca la identidad de quien aconsejó la adquisición y sin que exista informe al respecto.

Una carencia de la normativa vigente es la del procedimiento a seguir cuando las obras quedan desiertas en las subastas por falta de pujas. En tales casos, al no existir venta, no existe jurídicamente la posibilidad de ejercitar el derecho de tanteo. Sin embargo, en estos casos se actúa de modo similar como si el precio de adjudicación fuera el de salida. No obstante, la falta de pujas indica que este precio es superior al de mercado, y podría obtenerse más barato por trato directo con el subastador. No es, por tanto, adquisición por tanteo, sino por compra directa. En tales casos, se entiende que la Junta ha emitido ya dictamen favorable a la adquisición y a su precio, puesto que en su momento fijó un precio máximo siempre superior al precio de salida.

La adquisición en subastas internacionales podría ser equiparada a la compra por oferta directa en cuanto al carácter preceptivo del dictamen de la Junta, que solo se elimina para aquellas ventas públicas que originan el derecho de tanteo a favor de la Administración, según resulta del texto del artículo 41.2 RPHE. Como es lógico, no existe ninguna prerrogativa ni derecho especial a favor de la Administración española en las subastas realizadas fuera del territorio nacional, por lo que el Estado español es un cliente más a la hora de pujar y está sujeto a las condiciones de pago que fija el subastador. Las pujas suelen hacerse por teléfono, pero sería conveniente, sobre todo cuando se trata de obras muy relevantes que levantan expectación en el ámbito internacional, enviar a una persona habituada a presenciar subastas, incluso un agente especializado. En cualquier caso, en éste y en los de las demás posibles adquisiciones, el bien debe haber sido examinado en la mano y no a través de una simple fotografía de catálogo.

- c) También ha de emitir un dictamen la Junta cuando se produce una oferta directa de bienes para las Bibliotecas, Archivos y Museos de titularidad estatal. Para adoptar la resolución correspondiente es preceptivo que la Junta entienda que los bienes tienen interés y les asigne un valor a efectos de la compra. Aunque ninguna norma expresa que la Junta haya de pronunciarse de forma favorable respecto al interés

del Estado en adquirir el bien, en la práctica existe tal pronunciamiento, pues se evita entrar a valorar el bien cuando no es interesante.

En este tipo de ofertas no existe un plazo máximo en el cual haya de ser tomada una decisión. Por esta razón, la adopción de decisiones se dilata a veces excesivamente, lo que no ocurriría si el bien hubiera de ser adquirido mediante un tanteo en subasta, a fecha fija. La proporción de ofertas rechazadas es grande. Entre las que son admitidas, el paso de la oferta directa por la Junta se produce casi siempre con considerable retraso respecto a su presentación, especialmente en las ocasiones en que no hay crédito disponible para la compra. Las que llegan al dictamen suelen dar lugar a un juego de contraofertas con rebajas y ajustes, hasta que la Junta y el oferente quedan satisfechos del precio y se cierran las condiciones de la operación. A partir de este momento se puede ya dictar la resolución aceptando la oferta y el propietario del bien deberá depositarlo en un Museo, normalmente aquél al que están destinados los objetos, pero la notificación del acuerdo es motivo a su vez de nuevos retrasos. Las vicisitudes de este procedimiento hacen que se dilate tres o más años el cobro, y quien lo sabe desiste casi siempre de hacer la oferta directa o la hace elevando el precio para compensar la demora.

Este tipo de adquisiciones supone uno de los capítulos que genera mayores sinsabores a los miembros de la Junta en el desarrollo de su labor. Es preciso declarar que, hasta la fecha y pese al carácter no vinculante de sus dictámenes, los pareceres de la Junta han sido asumidos prácticamente sin excepción por las autoridades del Ministerio de Cultura. Pero esta elogiosa línea de actuación está siendo desvirtuada por completo en materia de adquisiciones por oferta directa. Para que la decisión de la Junta pueda llevarse adelante, será necesario que existan fondos de dónde pagar la compra. A veces se inicia ya el ejercicio con deudas de años anteriores, (pago a plazos de la colección Várez Fisa de arte antiguo o del archivo de la Mesta, por ejemplo), las disponibilidades son muy cortas y suelen acabarse bastante antes del final del ejercicio económico, sobre todo por obra de las compras en subastas. Algún alivio al respecto proporciona el llamado 1% cultural, procedente de ese porcentaje sobre sus presupuestos que han de incluir los contratistas de determinadas obras de la Administración, el cual es destinado, en parte, a la adquisición de bienes del PHE; su importe suele conocerse hacia el final de cada año.

La penuria es la causa de que las propuestas favorables a las adquisiciones directas realizadas por la Junta se vayan acumulando sin que a veces lleguen siquiera al Director General, y que haya que renunciar a la compra de muchos objetos de gran interés. Lo que, en principio sería comprensible, resulta menos justificado cuando, allegados algunos fondos, la selección final entre todos los que la Junta aconsejó comprar es realizada por técnicos de la Dirección General no especialistas en los bienes de que se trata, sin permitir a la Junta que realice esa segunda selección.

3. Los restantes dictámenes de la Junta

El cumplimiento de las demás competencias encomendadas a la Junta por la Ley y el Reglamento da lugar a una actividad mucho menos intensa, aunque no puede tampoco decirse que sea poca o nula, salvo en materia de permutas con otro Estado, de las que no conocemos un solo informe sobre ninguna permuta y, desde luego, no se ha hecho desde 1988. Pocas veces ha tenido también la Junta que valorar bienes exportados ilegalmente. Bastante más frecuente es la necesidad de aprobar los valores fijados a efectos de la Garantía del Estado por los prestadores de los bienes que han de figurar en exposiciones temporales organizadas por Museos de titularidad estatal o por el Thyssen, aunque su examen suele ser un trámite ligero.

4. Llegamos, por fin, al comentario de las actividades de la Comisión de Valoración.

En la primera parte de esta exposición nos referíamos a la composición mixta y paritaria de miembros del Ministerio de Cultura y del Ministerio de Economía y Hacienda. También se explicó que su cometido tiene siempre que ver con la valoración de bienes del PHE entregados en pago de deudas tributarias o que dan lugar a ventajas fiscales o disfrute de beneficios en este mismo campo. Sin embargo, como explicábamos allí, la Comisión decide también sobre el interés que los bienes examinados tienen respecto a su integración en el PHE.

En este punto —parece lógico que así sea— son los cuatro miembros designados por el Ministro de Cultura quienes ejercen como técnicos. También suelen llevar la voz cantante en materia de asignación de valor. Los miembros de Hacienda analizan preferentemente las posibilidades del Tesoro público de asumir el pago en especie, pues los efectos económicos de la dación en pago son semejantes a los que derivarían de la atención a un gasto no presupuestado y es preciso aprobar en el parlamento el correspondiente crédito extraordinario.

La figura de la dación en pago, tomada del ordenamiento francés, que la admitía para el Impuesto de Sucesiones, ha experimentado un crecimiento hiperbólico en el sistema fiscal español, extendiéndose a cualquier concepto tributario, incluso el IVA o el Impuesto sobre Sociedades y el IRPF, con la particularidad de que se eximen, además, las ganancias patrimoniales que se produzcan entre el precio de compra y el valor de la dación. Su finalidad primera y verdaderamente justificada era evitar que los herederos de las grandes fortunas o los descendientes de artistas tuvieran que acudir a la venta rápida de obras de arte para pagar el Impuesto de Sucesiones, pudiéndolo hacer cómodamente mediante la entrega al Estado de parte de esos bienes.

La dación en pago de impuestos no es un acto de generosidad por parte del que la hace, pues, simplemente, cambia el pago en efectivo por el pago en especie, incluyendo muchas veces un lucro exento de impuesto por la diferencia entre el precio en que compró el bien y el precio en que se le valora para la dación en pago. Pero el colmo de la sinrazón llega cuando se celebra con entusiasmo el altruismo y filantropía de quienes pagan con obras de arte, colocando placas y letreros junto a la obra aprovechando la similitud fonética de “dación” y “donación”. En tiempos recientes se han producido verdaderas donaciones de importancia a instituciones museísticas públicas que han sido mucho menos aplaudidas y agradecidas por los altos representantes del Estado. La figura de la dación en pago, de la que se ha abusado un tanto en años pasados, se está reservando en la actualidad para contadas e importantes ocasiones. El actual ministro Pedro Solbes escribe en 2005, en la presentación del libro editado por el Ministerio de Cultura sobre las obras entregadas en dación en 2001, 2002 y 2003: “La complejidad técnica de este asunto, los peligros que encierra, se ven ampliamente compensados por su utilidad. La dación resulta especialmente oportuna en aquellos casos en donde existe un patrimonio en obras de arte y un peligro de obtener liquidez inmediata para el pago de impuesto con operaciones de venta precipitadas que constituyan un perjuicio para sus legítimos propietarios o den lugar a la exportación de obras representativas del patrimonio histórico español”. La falta de información que revela este párrafo es absoluta, pues la mayor parte de las daciones están siendo hechas por grandes sociedades financieras e inmobiliarias sin problemas de liquidez que, además, no son propieta-

rias de las obras artísticas con las que desean hacer el pago, sino que las compren inmediatamente antes. En cuanto al peligro de exportación, siempre cabe el recurso de la declaración de BIC y, en todo caso, la declaración de inexportabilidad por el Ministerio de Cultura previo informe de la Junta.

Una sola razón legítima se nos ocurre para que aún siga adelante —cierto, con alguna mayor languidez— una figura jurídica tan peculiar; y es el deseo por parte de las altas autoridades del Estado de aumentar el Patrimonio Artístico Español a toda costa y sin incrementar la consignación presupuestaria destinada a ello. Baste decir que las adquisiciones ordinarias han alcanzado durante 2003 y 2004 apenas 11 millones de euros en cada uno, incluidas las realizadas por el Prado y el MNCARS con cargo a sus presupuestos propios, mientras el valor de las daciones en pago de esos años ha sido de 27 y 16 millones de euros respectivamente. La tendencia se invertirá en 2006 como consecuencia de la adquisición de la colección Naseiro en 24 millones de euros. No es una buena política, a nuestro entender.

A modo de conclusiones

La política de adquisiciones de los Museos de titularidad estatal debe ser objeto de un cambio radical en nuestro país. Un plan de adquisiciones único para los Museos de titularidad estatal —realizado en coordinación con los planes museológicos de cada uno de ellos, pero a su vez, con visión general para ponderar el interés predominante en cada caso— nos parece una precisión ineludible. Otro requisito sería disponer de partidas presupuestarias adecuadas, no ridículas como las actuales. Por último, es importante disponer de órganos técnicos que, además de conocer bien el valor y significado de los objetos del PHE, sean expertos en el mercado y sus precios. Dentro de un esquema de este tipo, la función de la Junta debiera ser pieza esencial. Por los ojos de sus miembros está pasando la mayor parte de los bienes del PHE que se transmiten en el país y en el extranjero y, sin embargo, su influencia en el resultado final de las adquisiciones por parte de los Museos estatales es mínima.

La Junta es, hoy por hoy, el único órgano técnico que puede proporcionar a las adquisiciones de bienes culturales un asesoramiento adecuado, la visión general y ordenada de que carece actualmente la política española en materia de acrecentamiento del PHE mediante compras. Puede y debe ser ese asesor científico y consejero técnico que cualquier magnate reclama cuando quiere formar

una colección. En su seno se reúne un amplio espectro de saberes y, a su vez, es capaz de constituirse en intérprete de las líneas establecidas en un buen plan general de adquisiciones. Es hora de que acaben las compras precipitadas, con mala relación precio-calidad, inconexas, escasamente relacionadas con el patrimonio histórico español.

Suena que se prepara una reforma de la normativa, pero no es buena señal que ningún miembro de la Junta haya sido consultado al respecto.

No soy proclive a mirar a nuestro vecino del Norte, pero alguna vez es bueno hacerlo, especialmente ahora que acaba de renovar su normativa reglamentaria sobre museos que reciben fondos del sector público. Una gran rigidez del procedimiento de adquisiciones, con dictamen preceptivo y casi siempre vinculante de órganos técnicos de tipo consultivo, son notas de la reforma, y algo tendrá de bueno cuando se implanta en un país de tan larga tradición en la gestión de museos.

Índice

Mesa I. La amplitud de los horizontes y los contactos

Dibujando mapas/recorriendo mapas/tachando mapas. Algunas subversiones cartográficas y otros disturbios en la geografía colonial de Occidente <i>Estrella de Diego</i>	97
En pos de la internacionalización del arte español: objetivos, actuaciones y proyectos del Centro Nacional de Exposiciones entre 1983 y 1989 <i>Isaac Ait Moreno</i>	117
La encrucijada atlántica. Canarias punto de encuentro <i>Ángeles Alemán Gómez</i>	127
Difusión del culto a la Virgen del Camino a través del linaje de los marqueses de Casa Estrada. Asturias-Cartagena de Indias-Cádiz. Siglos XVII-XVIII <i>Rosa del Carmen Álvarez Campal</i>	133
Gaspar de Haro y Guzmán VII Marchese del Carpio e la Montagna di Alessandro <i>Alessandra Anselmi</i>	139
Iconografía del mestizaje: Las Castas Mexicanas Arte y Esencia del México Virreinal <i>Alfonso Ascencio Rubio</i>	147
Reflexiones acerca de las interrelaciones culturales: algunas propuestas de artistas mexicanos actuales <i>Lucía Ayala</i>	153
El viaje mediterráneo del retablo barroco. La tipología cupulada en Mallorca y Menorca <i>Mercè Gambús Saiz y Concepció Bauçà de Mirabò</i>	159
Buscando el yo con los ojos del alma. Una reflexión sobre la situación del autorretrato pictórico en Cataluña durante el movimiento simbolista y su posición en el contexto europeo (1890-1910) <i>Juan Carlos Bejarano Veiga</i>	169

Dadaístas y surrealistas en el cine norteamericano: "Sueños que el dinero puede comprar" (1947)	
<i>Gloria Camarero Gómez</i>	179
Graffiti y hip hop	
<i>María de la Encarnación Cambil Hernández</i>	191
El debate en torno a la identidad y el multiculturalismo en el contexto de las bienales de La Habana	
<i>José Luis de la Nuez Santana</i>	199
Auge y desarrollo de las estancias auxiliares catedralicias en el mundo católico durante la Edad Moderna	
<i>Francisca del Baño Martínez</i>	209
Relaciones entre Oriente y Occidente en la Alta Edad Media: la cultura artística en la Roma bizantina.	
<i>Lourdes Diego Barrado</i>	213
Perspectivas coloniales y representaciones auto-etnográficas en la Exposición Iberoamericana de Sevilla	
<i>Julia Domènech</i>	223
El viaje de Klee a Túnez (La apertura post-metafísica hacia lo propio)	
<i>Miguel Fernández Campón</i>	231
Interferir en los medios. Concha Jerez, José Iges y los mass media	
<i>Alberto Flores Galán</i>	241
Mestizaje cultural e Historia de las Artes Escénicas: Estrategias interculturales en la escena de la segunda mitad del siglo XX	
<i>Martín Bienvenido Fons Sastre</i>	249
La producción gráfica en Mallorca a través del Libro de Cuentas de la imprenta Amorós (1744-1812)	
<i>Miquela Forteza Oliver</i>	259
La difusión de la <i>Quadratura</i> boloñesa en la España del siglo XVII	
<i>David García Cueto</i>	267
La construcción de la Postmodernidad en Canarias. Patrones y Modelos. Apuntes acerca de los modelos de distribución cultural a comienzos de los años ochenta en Canarias	
<i>Franck González</i>	275
Algo está cambiando. África: una práctica artística transcontinental a los 40 años de la Negritud	
<i>María Candelaria Hernández Rodríguez</i>	281
El espacio C de Camargo en Cantabria como encrucijada multicultural	
<i>Juan Raúl Hevia García</i>	289
Vinculaciones mediterráneas y orientalismos en la arquitectura profana de Juan de Guas	
<i>Federico Iborra Bernard</i>	295
La influencia de los grabados europeos en la pintura quiteña de los siglos XVII y XVIII	
<i>Ángel Justo Estebananz</i>	305

Las formas europeas en la arquitectura castellana a finales de la Edad Media <i>Carmen María Labra González</i>	311
Los viajes de Ricardo Güiraldes a Mallorca: entre la nostalgia y la crítica artística <i>Francisca Lladó Pol</i>	321
El claustro de Monreale y el Tardorrománico hispano: relaciones formales <i>Esther Lozano López</i>	329
Las influencias artísticas foráneas en la isla de Mallorca. El mecenazgo del obispo Juan Vich i Manrique (1573-1604) impulsor del culto a la Inmaculada Concepción <i>Bartolomé Martínez Oliver</i>	337
El embrujo de la isla en el arte: de Strómboli (Rossellini, 1949) a Lisca Bianca en la aventura (Antonioni, 1961) <i>Ana Melendo Cruz</i>	345
Redescubriendo 'lo primitivo': Coleccionismo de arte precolombino en Barcelona <i>Marlén Mendoza Morteo</i>	351
La iconografía de la Natividad: los contactos artísticos entre Oriente y Occidente en época románica <i>Alicia Miguélez Caveró</i>	359
Miquel Alcanyis, pintor itinerante de la Corona de Aragón <i>Matilde Miquel Juan</i>	367
Diversidad arquitectónica y tradición literaria en los apuntes sobre arquitectura inca y musulmana de Francesco Milizia. Primera aproximación <i>Juan María Montijano García</i>	375
De lo pagano a lo cristiano en el arte románico hispano: a propósito de la iconografía de las aves afrontadas a la cratera de la vida <i>José Alberto Moráis Morán</i>	383
Presencia y evolución de una fórmula iconográfica bizantina en la pintura románica catalana: la Natividad <i>Ana Belén Muñoz Martínez</i>	393
Intervención del arte urbano y popular en el espacio arquitectónico actual <i>Jesús Alberto Peredo Pozos</i>	401
SIVA: Una aplicación de redes de inteligencia ambiental para la presentación del Patrimonio Artístico y Monumental <i>Julio F. Rufo Torres, José A. Rabadán Borges, Rafael Pérez Jiménez, Francisco A. Delgado Rajó y Alejandra Sanjuán Hernán-Pérez</i>	405
La imagen de la mujer deportista en España (1920-1936). Un icono surgido del mestizaje y contacto con otras culturas europeas y americanas <i>Eva María Ramos Frendo</i>	419

Entre España y Portugal. Las influencias del salomonismo sobre entalladores y ensambladores hacia 1700: el arte del Barroco en el antiguo reino de Galicia <i>Iván Rega Castro</i>	427
Préstamos culturales e interculturalidad en los cementerios malagueños <i>Francisco José Rodríguez Marín</i>	427
Años veinte: la Maternidad en la escultura figurativa catalana y francesa <i>Cristina Rodríguez Samaniego</i>	437
Multiculturalidad artística a través de la epigrafía <i>Natalia Rodríguez Suárez</i>	447
Ciudad e identidad cultural <i>Justo Romero Torres</i>	453
Transculturación del arte filipino <i>Ana Ruiz Gutiérrez</i>	457
Elementos de la Antigüedad clásica en la pintura española del siglo XX: el surrealismo <i>Francisco Salvador Ventura y Vasiliki Kanelliadou</i>	465
Los hospitales de colectividades en Buenos Aires. La expansión del modelo europeo a ultramar <i>Patricia Secades Fernández</i>	471
Renovación y reutilización de espacios prehispánicos en Nueva España en los siglos XVI y XVII <i>Miguel Ángel Sorroche Cuerva</i>	481
Apropiación y mestizaje cultural en Equipo Crónica <i>José Carlos Suárez Fernández</i>	491
Origen de las referencias italianas en el manuscrito sobre la Catedral de Santiago del canónigo José de Vega y Verdugo. (1656 – 1657) <i>Miguel Taín Guzmán</i>	499
Tradición y renovación en la pintura mural de los primeros conventos coloniales de México <i>María Luisa Vázquez de Ágredos Pascual</i>	507
El retablo barroco de Atlantes en Mallorca <i>Andréu Josep Villalonga Vidal</i>	515

***Dibujando mapas/recorriendo mapas/tachando mapas
Algunas subversiones cartográficas y otros disturbios
en la geografía colonial de Occidente***

Estrella de Diego
Universidad Complutense de Madrid



El mapa del mundo en la época de los Surrealistas

Es el año 1929 y en Bruselas aparece un mapa del mundo que, observado con atención, está a punto de revolucionar la mirada colectiva. Lo ha publicado la revista *Variétés* y no parece en absoluto aleatorio que dicho mapa encuentre su lugar cómodo entre los surrealistas belgas¹.



"El mapa en época de los Surrealistas", *Variétés*, junio de 1929.

De hecho, si es verdad que a los miembros del grupo en general les interesan los viajes —y por consiguiente los mapas— y hasta la subversión de los viajes y de los mapas, no es menos cierto que el sector belga se muestra desde el principio especialmente insurrecto en cada cosa planteada, insurrecto incluso a la hora de desvincularse de las órdenes de Breton y de París.

Así, en la Bruselas de mediados de los 20 los escritores Paul Nougé, Marcel Lecomte y Camille Goemans lanzan la primera octavilla de *Correspondence*, una de las publicaciones más fascinantes del momento. La lanzan, como el que no quiere la cosa, una semana antes de la aparición de *La Révolution Surréaliste*, órgano privilegiado para los surrealistas ortodoxos. Uno de los números de *Correspondence*, dirigido entre otros a Breton, es casi, sobre todo, un aviso taxativo en su enunciado: "Para guardar las distancias."²

No obstante, Breton, incontinente y obcecado en su megalomanía —gobernar la Modernidad—, por alusiones desembarca en la capital belga un agosto de 1925, dispuesto a hacer caso omiso de la advertencia. Es una tarde plomiza como sólo son plomizas las tardes en Bruselas, a punto de llover sobre la tierra planísima. Breton se encuentra frente a unos hombres con aspecto grave de farmacéutico, inofensivos. Mira al cielo y le asombra que lluevan tantos burgueses sobre Bruselas, igual que en los cuadros de Magritte, gentes serias con bombín y chaqueta oscura lloviendo a mares sobre el Boulevard Regent. Gentes discretas, de bien, con trabajos decentes —abogados, científicos...—

que no necesitan vivir de la literatura, ni de la revolución; que tienen su vida resuelta y guardan las distancias. Nadie diría que son unos subversivos. Salen poco de viaje. Incluso sueñan raramente con las circumnavigaciones de los surrealistas parisinos, a veces muy modestas, bien es cierto, y otras más audaces: transbordos transatlánticos. A veces sólo escenificadas las circumnavigaciones de los parisinos desde el sillón del cuarto de estar o en las atracciones de feria, coches y aviones de cartón piedra desde los cuales asomarse al mundo infinito. Retratarse: puesta en escena de una partida hacia países remotos.

Y Breton ofrece a esos belgas amparo a cambio de muy poco: el alma. En otros casos le había funcionado. Ellos, como buenos burgueses, se ríen hacia dentro. Educadamente, declinan la tutela: *se hacen los belgas*. A Breton no le gusta esa actitud.

Sin embargo, lo peor queda por venir: El grupo, capitaneado por Nougé —bioquímico de profesión—, rechaza el automatismo psíquico y sustituye la arbitrariedad y el azar por el análisis. El *object trouvé* de los franceses, el "objeto tropezado" más que "encontrado", acaba siendo para los belgas un *object bouleversant*, algo que ha habido que construir, que inventar, como la serie de fotos que el líder belga realiza en el año 29-30, la *Subversión de las imágenes*, poemas visuales donde se atrapan objetos ausentes³. *El fruto del sueño* llama Nougé a la obra que desvela a un hombre mientras escribe con una pluma evaporada. "Mirar no es ver", reflexiona⁴.

Breton, cegado por las pasiones, a menudo veía muy poco. Caso de haber sido capaz de ver, hubiera podido adivinar que en esos años 20 del 1900 Bélgica era un continente que también incluía París. Lo mostraría varios años más tarde, ya a mitad de los 60, un dibujo aparecido en *Daily-Bul*: en el "continente belga" se hallaban las más relevantes ciudades europeas entre las que no faltaba Estambul, al Sureste del mapa, remedando una enloquecida correspondencia con la cartografía establecida⁵.

Se trataba de cierta imagen que resumía elocuente la historia de la subversión de los cánones —visuales también, como se verá. *Hacerse el belga* no era sino el estado de ánimo que impregnaría a algunos de los movimientos artísticos más comprometidos entre los posteriores a la Segunda Guerra Mundial, como CoBra y la Internacional Situacionista⁶; una opción ante la vida que implicaba ese humor fino, alejado de los doctrinarios textos bretonianos; una actitud que aspiraba, por encima de todo, a preservar la lucidez intacta, como los núcleos de Bruselas y El Henao, salvaguardando el espíritu crítico y no dejándose engatusar por la peor de las apariencias, la del sueño⁷.

Hacerse el belga era, en suma, elegir el camino más difícil, el más radical, y por eso, frente a la excelente autopropaganda del Surrealismo francés, los belgas fueron excluidos de la historia más comúnmente contada, pasaron a ser sólo aliados de aquéllos que prefirieron mantenerse despiertos en lugar de abandonarse a las visiones. Es el Surrealismo plagado de dobles sentidos, de objetos banales —los de la burguesía— que dan sorpresas y hasta sustos sin aparentarlo, jugando al mantenimiento de un mundo estable, sin sobresaltos. Tuvo razón Louis Scouteinaire al decir en los años 40 que “la eternidad es una impresión”⁸.

Y si la eternidad —el tiempo— es una impresión, tal vez el mapa —el espacio— sea otra simple convención cultural entre las muchas que gobiernan Occidente. Lo demuestra el mundo del 29 trazado por los Surrealistas en el cual cada parte del globo, capturada y mejorada por los sucesivos navegantes, cartógrafos, geógrafos... en sus obstinados intentos de “escribir” la tierra, aparecía en este “Mapa del mundo...”, trastocada y removida; borrada como en el caso de España y Portugal; encogida en el de China; alargada con énfasis en el de México.

Una caprichosa línea del Ecuador, ondulante y algo distorsionada, dividía el “nuevo orden mundial” en una de cuyas orillas, el límite mismo del continente europeo mutilado y rescrito, aparecía París, la única ciudad del mapa junto con Constantinopla, la europeizada Estambul en *Daily-Bul* de 1964 —no está mal la comparación para años de conflictos coloniales.

Aunque parece imprescindible recordar cómo el contenido básico para el número, *Le Surrealisme en 1929*, con un fuerte sesgo geográfico y transcontinental tan adaptado a los tiempos que corrían en Francia, había surgido como un proyecto para *La Révolution Surréaliste* y que debido a problemas económicos de los franceses fue “recogido” por la publicación belga⁹. Incluso una parte de la crítica tiende a leer el proyecto como cierto homenaje a Paul Eluard, en aquel momento recién llegado a Francia tras el tumultuoso viaje a Indochina con su esposa Gala y el entonces tercer miembro del trío, Max Ernst, viaje que acabaría con la separación de los tres y el inicio de la relación de Gala con Dalí¹⁰.

De hecho, la contribución de Eluard al número, “L’Art Sauvage” (El arte salvaje), parece inscribirse en las pasiones “exóticas” del grupo en general y del escritor en particular también por aquellos años, pese a su recurrente enfermedad y su internamiento en Suiza en 1928 a causa de la misma¹¹. Será además la del poeta una obsesión que sobrevivirá al tiempo y que a mediados de 1936 le lleva a publicar en *Cahiers d’Art* un texto que tiene algo de homenaje a Bernardin de Saint Pierre y la novela *Paul*

et Virginie, aparecida en 1788 y desde muchos puntos de vista versión francesa de *Robinson Crusoe*, obra de Daniel Defoe publicada algunas décadas antes, en 1719. *L’Habitude de Tropiques* (La costumbre de los trópicos), texto en el cual y hasta cierto punto a la manera de los ilustrados franceses¹² Eluard describe las diferencias que se establecen entre los habitantes del Norte y los del Sur; refleja cierto regreso al viaje imaginario que también había presidido la poesía de Soupault, quien en *Westwego* escribe cómo habiendo querido ir a Nueva York, Buenos Aires, Moscú o Madagascar; se había puesto a releer los libros de viajes del Capitán Cook.

Pero *L’Habitude de Tropiques* refleja, sobre todo, la nostalgia del pasado y de Gala como parte de ese pasado. “Melancolía invencible” es la expresión que usa en la carta escrita a la esposa desde la redacción de *Cahiers d’Art* en mayo de ese mismo año: “Me gustaría apoyarme en tu hombro, verte, estar contigo. Tienes suerte de no sentir nunca con tal fuerza la nostalgia de tu pasado. Es espantoso”, sigue escribiendo¹³. Paul Eluard sabe que Gala nunca mira hacia atrás. Gala es la mujer que cada vez borra el pasado e inventa un presente nuevo; la que olvida a la familia, la patria, la lengua, los amores...: la verdadera viajera, aquella que exige Baudelaire en su etiqueta; la que parte por partir y nunca vuelve sobre sus pasos: nunca regresa a Rusia como nunca regresa a Eluard. Esa es la gran diferencia con el resto de los miembros de las vanguardias que deciden visitar tierras lejanas, imaginarias o reales —salvo honrosas y radicales excepciones como Rimbaud, a pesar de su actividad africana. Ellos regresan siempre a París. De lo exótico se vuelve siempre y lo supo Gauguin, pese a todo obsesionado por sus ventas y su triunfo en la capital francesa¹⁴, cuyo protagonismo en el mundo durante aquellos años subraya el proyecto cartográfico de los surrealistas.

En todo caso, tal vez el origen francés del proyecto podría ser una explicación verosímil para ese protagonismo de París en la cartografía de *Variétés*, si bien la *mano de los belgas* se muestra nítida en algunas pequeñas joyas salpicadas a lo largo del monográfico. Un excelente ejemplo es el textito “Nouvelle géographie élémentaire”, que Paul Nougé presenta como una especie de “notas marginales” de lo que, supuestamente, iba a ser un tratado de geografía “destinado a los más jóvenes —o sus maestros”— de una tal Clarisse Juranville, quien termina por abandonar el proyecto. Ante los ojos del lector al menos, parecen una reflexión sobre el mundo y las representaciones del mundo; sobre la forma en la cual esas representaciones nos imponen la percepción del mundo. Las mismas reflexiones, en suma, propiciadas por el mapa que ocupa la doble página del número. “Cuanto más distante una

imagen, más crece", comienza diciendo el texto en un juicio que hace pensar en las rememoraciones de los viajes y las imágenes que avivan los mapas y la geografía.

En este mapa sin ciudades, París termina por ser Francia —o Francia París, que es casi lo mismo— y, sin duda, también este particular aparece cargado de significaciones. Sí, desde luego, la reflexión última está servida para quienes decidan seguir la pista. En primer lugar, "el mapa del mundo en la época de los Surrealistas" plantea una clara alusión a ese nuevo diseño mundial que perseguían los miembros del grupo, haciendo patentes las partes del planeta que tenían interés para ellos; tachando algunas fronteras y dibujando otras nuevas. En segundo lugar, el mapa alude, también y sobre todo, a la idea implícita en toda reflexión geográfica crítica que explica cómo no hay mapa objetivo, sino que todo depende del lugar desde el cual se definen los espacios y el mundo¹⁵, porque el mapa, pese a todo, está condicionado en su escritura y lectura por la Historia que habita tras esa mano que diseña y esa vista que lee e interpreta¹⁶.

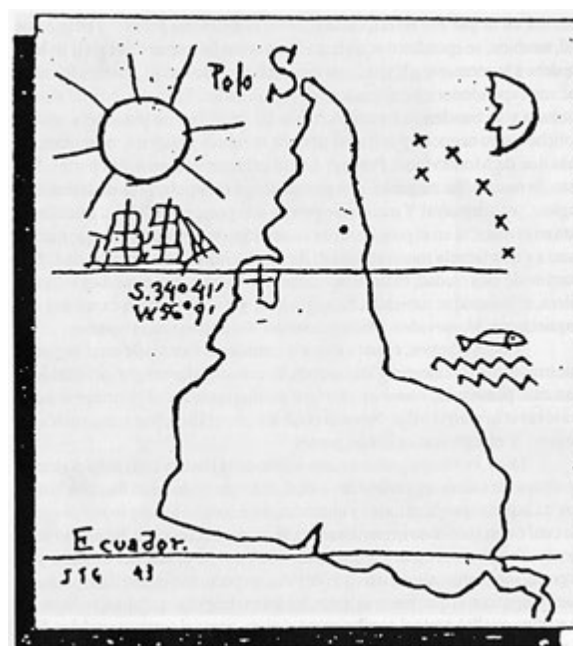
En tercer lugar, más importante y ligado a esta cuestión, "el mapa en la época de los surrealistas" debía estar aludiendo a cierta política colonial que Francia había establecido desde finales del siglo XVIII y que seguía vigente en 1929. Quizás por este motivo el mundo entero era París o, al menos, miraba a París y era mirado desde París, cuyo protagonismo parecía compartirse en este mapa con la ciudad de las grandes cúpulas doradas, epítome de las civilizaciones y los imperios —Constantinopla. París, por tanto, frontera de fronteras y punto de arranque para el trayecto como lo había sido para todos y cada uno de los que, empujados por las pasiones de salir de viaje, fueran las que fueran las motivaciones de cada uno, terminaban por regresar siempre a ese punto de partida.

Dicho mapa se podría asociar incluso a las estrategias coloniales, aquellas que habían llevado a Bougainville hasta Tahití sin haber llegado a dejar París jamás, pese a los kilómetros que separan ambos lugares. El capitán, quintaesencia del sujeto ilustrado con sus mapas del mundo precisos y modernos, tan semejantes a los nuestros; el capitán, con categoría de "hombre de luces" pese a su condición de marino —lo prueba el *Suplemento al viaje de Bougainville*, escrito por Diderot, en su naturaleza misma de "suplemento"¹⁷— habla en el texto por todos y por ninguno. En el diario del viaje a Tahití Bougainville diluye el "yo" al situarlo como unidad narrativa en el mismo nivel de "se", "nosotros", "el Rey", "Francia", "la fragata"¹⁸. Cada francés, fuera de casa, es Francia, la referencia. Dicho de otro modo, el centro. He aquí la estrategia básica de la toda política colonial: diseñar el planeta completo como un todo idéntico.

Quién sabe si podría leerse en esa misma clave otro de los mapas clásicos entre los aparecidos en las publicaciones de los Surrealistas o próximas al grupo. El mapa de Francia publicado en el número de *Les lèvres nues* correspondiente a mayo del 56 hacía flagrante una ausencia: París no estaba y en su lugar Argelia parecía ocupar el papel protagonista entre una serie de nombres extranjeros. El mundo, ya entonces, empezaba a mostrarse desbaratado.

Se trataba, desde luego, de un desplazamiento territorial, una especie de *détournement* geográfico¹⁹, una propuesta de nuevas posibilidades para recorrer el mundo. Y describirlo. "Holanda, capital Valparaíso.", había dicho Louis Scutenaire en *Mes Inscriptions* a mediados entre los años 1943 y 1944²⁰. "La Europa Suramericana", reflexionaba en otra "inscripción" del mismo periodo²¹. Y es, si no otra cosa, curioso notar cómo justamente de ese año de 1943 es el conocido dibujo del uruguayo Joaquín Torres García, en el cual se muestra el cono de América del Sur invertido, expresión gráfica de su famoso artículo de 1935, "La Escuela del Sur". En él pone sobre el tapete, igual que el "Mapa de los Surrealistas" diseñado a la carta para los consumidores, la revisión precisa de las consuetudinarias propuestas territoriales. Al final, ¿quién dictamina cuál es el Norte y cuál el Sur con todas las consecuencias que dicha división conlleva?

"He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, *nuestro norte es el Sur*." Escribe Torres García. "No debe de haber norte para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces



Joaquín Torres García dibujo para ilustrar "La Escuela del Sur", 1943.

ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quiere en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prologándose, señala insistentemente el Sur; nuestro norte. Igualmente nuestra brújula: se inclina irremisiblemente siempre hacia el Sur; nuestro polo. Los buques, cuando se van de aquí, *bajan*, como antes, para irse hacia el norte. Porque el norte ahora está *abajo*. Y levante, poniéndose frente a nuestro Sur, está a la izquierda. Esta rectificación era necesaria; por esto ahora sabemos dónde estamos.”²²

También los surrealistas franceses necesitaban saber dónde estaban en 1929. Precisaban redefinir las fronteras del mundo y lo que dichas fronteras incluían y excluían. Lo que debían sobre todo excluir. De hecho, por esos años un casi nutrido sector de los intelectuales franceses empieza a percibir el mapa trazado desde el poder como una fórmula terrible y obsoleta: en esos primeros años 30 se ciernen tormentas violentas sobre la arquitectura mítica y literaturizada del templo de Angkor, tantas veces pintada por Ernst.

Personajes de la relevancia política de André Malraux —por lo hablar de los textos políticos del propio Eluard desde *Le Surrealisme au Service de la Révolution*— tuvieron una importancia enorme en la historia colonial francesa con sus posiciones críticas sobre Indochina. Malraux publicaría dos periódicos en la oposición, *l'Indochine* y *l'Indochine Enchaînée*²³, que le traerían no pocas dificultades y que no hacían sino denunciar lo que Leon Werth había comentado en su libro de 1926, *Conchincine*: “Saigón se parece un poco a Passy, pero con todas las casas llenas de balastradas Luis XIII y columnas maravillosas. (...) O te gusta Saigón o no te gusta, igual que pasa con Vichy. Aquí y allá se oye el sonido de un piano, como en las ciudades de provincias.”²⁴

Qué extraña descripción para una ciudad que se halla a tantos kilómetros físicos de París, un lugar tan alejado en el mapa. Qué extraña resulta la comparación de Saigón con Vichy; de la colonia con la provincia. O no tan extraña si nos paramos un momento a pensarlo. Quienes hayan conocido Nueva Delhi, la propia Saigón o hasta la México del gran Barroco o la Río imperial —con sus casitas bajas de la calle más importante del centro, tan Lisboa, mirando en su caso al continente desde Ultramar, prendidos los que llegaron de la “saudade”— comprenderán sin dificultad que cada parte de los territorios coloniales es para el Estado hegemónico, para el Centro, otra provincia más, del mismo modo que en Tahití Bogainville buscó y trazó esa “nueva y exótica” Francia en pos de la cual viajó más tarde Gauguin.

Es la idea clave para cualquier proyecto colonial y en este sentido el renacentista no se diferencia demasiado

del ilustrado, salvo en las estrategias de representación. Es preciso reproducir la casa —el centro— allá donde se vaya —y ahí radica lo que Célestin llama el viajero “intacto”, tan ligado a las políticas coloniales desde Bouigaiville en adelante y que expresa el mismo Werth de un modo elocuente a propósito de Indochina: “Cualquier turista no tarda en darse cuenta que las relaciones entre los representantes de la colonia y los vietnamitas se parecen mucho a las de las Exposiciones Coloniales, en las que los visitantes tratan a los nativos de servicio como a sirvientes exóticos exhibidos para su diversión.”²⁵ O como ha escrito Oscar Saleminck en su trabajo sobre la invención de los “Montagnards” de Vietnam: “hubo un esfuerzo de extender las “bendiciones” de la civilización francesa entre las gentes subyugadas a través de la educación, la medicina, la imposición de las leyes occidentales, y en general del contacto con la cultura francesa ‘superior’.”²⁶

No hay —no debe haber— grandes diferencias entre lo de allí y lo de aquí, todo debe formar parte del mismo discurso, de un idéntico mapa. Es el mundo no ya reducido a representación —como ocurre con la cartografía—, y por tanto falsamente objetivo, sino a fragmento, partes dispares, heteorogéneas, que forman parte de un todo artificioso, igual que los mapas. Es el mundo reducido a provincia: Saigón y Vichy creados a la imagen y semejanza de París.

Y luego, ese mismo mundo reducido a tarjeta postal, cosas banales de cada sitio que lo representan, que son específicas de ese sitio y que no podrían ser de ningún otro, fragmentos de mundo que permiten poseer el planeta entero y llevárselo a casa, coleccionarlo; estereotipos del mundo que plantean en su paradoja una estrategia sólo en apariencia opuesta a la del mapa. Igual que el mapa, la tarjeta postal, en sus juegos de fragmentación, no divide sino que reúne, comprime, reduce, resume, escribe, dicta. La tarjeta postal crea, igual que el mapa, la sensación de tenerlo todo a mano, ordenado y catalogado, domesticado en su diferencia, al haber convertido dicha diferencia —la excepción— en mera anécdota: lo inconfundible de la postal es que el todo se reduce a una parte que pierde su significado de tan reiterada

Hay en ambas maniobras, tan idénticas en sus estrategias pese a que el mapa —el todo— aparente alejarse y la postal —el detalle— acercarse, la intención perversa de poseer el mundo en sus particularidades, síntoma de poder además para los poseedores, como el biombo japonés del siglo XVII que en su parte inferior muestra los planos de Lisboa, Sevilla, Roma y Estambul y que para Gruzinski es un claro síntoma de la circulación de los objetos y la información, “La caza del tesoro”, lo denomina el autor; en aquellos momentos como ahora²⁷.



Postal con la vista de Puerto Príncipe (Haití), hacia 1895

Aunque en este juego fetichista, tan querido para los miembros del Surrealismo, las postales terminan por ser mucho más que un modo de controlar el mundo o de coleccionarlo. Las postales son para ellos una suerte de fórmula que propicia la manifestación de lo “maravilloso”²⁸ y un territorio para la subversión del canon: postales como antipostales, búsqueda insaciable de los elementos inesperados de cada lugar a través de los cuales nunca los habríamos reconocido. Se ve claramente en la serie aparecida en *Variétés* en diciembre de ese mismo 29, “Mélancolie des Villes”, en la cual Londres, París, Roma y otras capitales se muestran en detalles inusuales o insignificantes; irreconocibles en suma, quizás porque en esa nueva geografía elemental que proponen cuanto más remotas las cosas, más grandes. También es ésa una estrategia anticolonial: contra los mapas, contra las postales ortodoxas y contra las estrategias de representación que ambos animan.

El tamaño de las cosas

“Sabe usted, Mister Hopper, mi querida Agatha y yo estamos interesadísimas por Australia. Debe ser tan preciosa con todos esos amables y pequeños canguros brincando alrededor. Agatha la ha encontrado en el mapa. ¡Qué forma tan curiosa tiene! Parece exactamente una caja de embalar. Sin embargo, es un país muy joven, ¿verdad?”²⁹.

La Duquesa de Berwick, uno de los personajes de los cuales Oscar Wilde se sirve para construir su crítica de la superficial Londres de finales del siglo XIX, está hablando al Señor Hopper, candidato a esposo para su hija por considerarle un excelente partido, un joven de clase alta australiana a juzgar por los también *snoob* comentarios sobre Londres: “¡Magnífico sitio, Londres! Aquí no son tan rígidamente exclusivistas como en Sydney”, comenta el Sr. Hopper³⁰.

Se trata, es obvio, de una conversación banal, aunque termine por resultar muy clarificadora para algunas cues-

tiones ligadas a la superficialidad de la buena sociedad inglesa en aquellos años, la que desenmascara Wilde en sus escritos y que corresponde a un momento crucial en el proceso colonialista inglés, tal y como se puede apreciar incluso en lo intrascendente de la mencionada conversación, que muestra la pugna establecida con la metrópoli desde la colonia, más inglesa en las costumbres que la propia Inglaterra. Por su parte, para la dama de la alta sociedad británica Australia se reduce a un estereotipo: canguros. Y se reduce a la forma caprichosa que su joven hija ha encontrado en el mapa: otro estereotipo.

Y es que a poco que nos detengamos a pensarlo, está claro que buena parte de nuestra imagen mental del mundo deriva de la manera y de las formas a través de las cuales dicho mundo se presenta ante nuestros ojos también a través de los mapas —de ahí la radicalidad del proyecto de los surrealistas en su propuesta de trastocamiento del orden cartográfico. No sólo: a poco que nos paremos a pensarlo veremos cómo esa descripción de la tierra —como indica la propia etimología de la palabra, geografía— tiene bastante de “escritura” del mundo. Los mapas son algo semejante a una “representación” del mundo, con todas las implicaciones de control y dominio que el propio término “representación” conlleva. Lo explicita Andrews en sus reflexiones sobre el mapa, “un espacio (que) se usa para representar otro espacio”³¹.

Sea como fuere, las cosas se complican sobremanera si se parte de la concepción exacta que en Occidente se tiene de ese espacio representado. Lo explican Smith y Katz en el artículo “Grounding Metaphor”, texto donde se pone en cuestión la radicalidad de las metáforas espaciales tan frecuentes en la teoría cultural y social más reciente —“posición”, “territorio”, “cartografiar”, “colonización/descolonización”—, incluidos los textos de Foucault, quien con frecuencia relaciona poder y conocimiento con cuestiones espaciales³². “El hecho de cartografiar” —escriben Smith y Katz— “parte de la asunción de un espacio particular como dado; la función de lo cartografiado es producir una representación a escala de ese espacio, una correspondencia uno-uno entre la representación y lo representado, de tal modo que el resultante —la representación— se considera ‘adecuado’ para un propósito específico.”³³

Dicho de otro modo, se suele dar por hecha la objetividad del mapa, sin tener en cuenta el trabajo de “traducción” que el trazado implica. Y en este punto empieza el malentendido ya que trazar un mapa conlleva, en primer lugar, el necesario poder para trazarlo —las historias militares de la geografía y la cartografía, en las cuales se pone de manifiesto quién y desde dónde ha escrito el relato³⁴, no dejan lugar a dudas.

Debido a estas cuestiones, en los últimos quince años se ha abierto un debate, animado entre otros por Brian Harley³⁵, que, igual que ha ido sucediendo con tantas cosas consideradas “objetivas” en la cultura de occidental —entre otras la matemática³⁶—, ha puesto en tela de juicio la naturaleza imparcial de los mapas. Temas como las convenciones de la escala o las ausencias y presencias en el mapa y hasta la figura del cartógrafo siempre “ausente y omnisciente”³⁷, se han debatido con énfasis, poniendo sobre el tapete cierto argumento que en principio debería haber sido obvio: ese cartógrafo invisible estaba inscrito en una tradición y en unos parámetros dados de clase, raza y género. Sobre todo y más importante para una discusión específica relativa a la historia del arte, dicho cartógrafo se asociaba al “espacio absoluto”, concepto a su vez ligado a Newton y prefigurado por la geometría euclidiana, base de la construcción perspectiva de los siglos XVI al XIX y que suele aceptarse en Occidente como la única fórmula de conceptualizar el espacio, si bien se trata de una entre tantas posibles maneras de hacerlo³⁸.

En este sentido resulta si no otra cosa curioso que la conceptualización definitiva del discutido “espacio absoluto” comparta momento e intereses con la invención de la perspectiva. Está claro que la invención de la perspectiva, pese a cristalizarse en apenas unos pocos años del 400 italiano, parece mucho más que el establecimiento un sistema visual³⁹. Al ser una estrategia de representación de la realidad, termina por asociarse a cuestiones ideológicas y, más concretamente, a una fórmula de control que la clase dominante —Occidente en última instancia— establece sobre el resto. Se trata de un sistema unitario que conforma la mirada de ese sujeto único —y con ella todo lo demás— que siglos más tarde la Ilustración perfecciona e impone sobre el planeta a través de sus sofisticadas políticas coloniales; a través de su descripción y dibujo del mundo; de la geografía, de la escritura de la tierra. A través de sus mapas, en suma.

Aunque no sólo. Como recuerdan Smith y Katz, esa conceptualización del “espacio absoluto” que rige la actividad cartográfica no surge en un vacío, está ligada a un proyecto de hegemonía y dominio económico y político y al ascenso de una clase, el capitalismo emergente que desde del siglo XVI⁴⁰ establece unas claras fórmulas de dominación emboscadas con frecuencia, eso sí, bajo la impunidad de lo “objetivo” de la ciencia que tanto fascina a Occidente. El espacio está, en suma, siempre asociado al poder y por lo tanto al control. Lo hacen patente algunas obras tan significativas como el retrato de la reina Isabel I de Inglaterra que Marcus Gheeraet el Joven pinta hacia 1592 o la tarjeta de visita de Banks a su regreso de Islandia.

En la primera, la soberana aparece de pie sobre un

mapa bastante detallado del Sur del reino —con énfasis en Hampshire—, mapa que forma parte de un globo terráqueo, símbolo de su autoridad y síntoma de lo que años más tarde, hacia mediados del siglo XVII, va a convertirse en una de las grandes pasiones entre los británicos: los mapas y, en especial, los globos de bolsillo, quintaesencia de ese mundo al alcance y portátil que pondría de moda cierta clase intelectual europea⁴¹. Quintaesencia, sobre todo, de la dominación social asociada al mapa y denunciada por el pensador Henry Lefebvre, cuyo papel fundamental en la Internacional Situacionista⁴² podría vincularse a la preocupación del grupo por las estrategias de control derivadas del espacio, esencialmente urbano, en el mundo contemporáneo. En el texto clásico de 1976, “Reflexiones sobre la política del espacio”⁴³, Lefebvre se refiere al “espacio absoluto” que se presenta neutral, si bien está cargado de implicaciones políticas con claras raíces históricas, además.

La tarjeta de visita que se hace imprimir a su regreso de Islandia Sir Joseph Banks, el geógrafo que acompaña al Capitán Cook en sus viajes y que Sir Joshua Reynolds retrata, aún muy joven, en 1772 con un *mapamundi* a la espalda, siguiendo la iconografía inaugurada por las estampas de Mercator⁴⁴, no deja lugar a dudas. En la tarjeta, impresa a la manera de un mapa en miniatura, aparece recortado el perfil de la isla con su nombre grabado y algunos detalles de interés geográfico de los alrededores, por ejemplo, “Artic Circle” (“Círculo Ártico”). Encima de la isla aparece el apellido del propietario: “Mr. Banks”. La pregunta surge de inmediato: ¿propietario de la tarjeta o propietario de la isla en tanto viajero occidental que ha llegado hasta allí?

De todos modos, con frecuencia tendemos a olvidar cómo para hacernos esas preguntas, para comprender el significado del mensaje subliminal del mapa de Banks, es preciso comprender los signos. Tendemos a olvidar, en suma, que para entender los mapas se requiere un aprendizaje, pese a dar por hecho que su lectura es “natural”, igual que sucede con el resto de las manifestaciones del sistema visual que rige Occidente y que no es válido para tantas culturas, incapaces de interpretar las representaciones bidimensionales que nosotros manejamos con total comodidad.

Quizás debido a esa peculiar posición en el sistema visual de Occidente, Richard Wollheim decide tomar el mapa como uno de los ejemplos para sus reflexiones sobre la “representación”. ¿Qué es una “representación”, se pregunta Wollheim? Se trata de una reflexión sobre lo indefinido del término mismo, la idea de todas aquellas cosas que pareciendo una “representación” son lo que habita la frontera de la “representación”. Más importante: ¿reconocemos las cosas sin más cuando las vemos o las traducimos a partir de ese sistema que compartimos?⁴⁵



Marcus Gheeraet el Joven, *Isabel I de Inglaterra*, hacia 1592



Tarjeta de visita de Sir Joseph Banks encargada a su regreso de Islandia

Por eso, cuando Wollheim discute el tema concreto del mapa, explica cómo esa forma que aparece en el cuadro de Vermeer no es Holanda porque se pueda distinguir en ella Holanda —pese a coincidir la forma con la que el viajero actual divisa desde el aire: “Lo que hace del mapa Holanda es algo que podríamos, sencillamente, llamar una convención.”⁴⁶

En el caso concreto del cuadro elegido para su discusión, *Oficial y chica riendo* de Vermeer; hay que conocer la forma que tiene Holanda en el mapa para “leer” esa forma como el mapa de Holanda. Y debería añadirse cómo hay que conocerla bien, dado que en este cuadro específico —igual que en el resto de las obras de Vermeer y sus contemporáneos— el mapa aparece rotado. Cuesta reconocer la forma cuando la convención se tambalea: cambia la posición y cambia la representación.

Sin embargo, lo interesante del uso de los mapas en las obras de Vermeer y sus contemporáneos no son —o

no sólo— las consideraciones del mapa como convención cultural, si bien desde muchos puntos de vista el abundante uso de dichos mapas en la producción de estos pintores —representantes de la modernidad de esa nueva clase con conciencia de tal de la que se hablaba— no haga sino enfatizar lo comentado respecto a la invención de los mapas. De hecho, el mapa de Holanda y Friesland occidental —porque siendo estrictos conviene recordar que lo que llamamos Holanda no es correctamente Holanda, siendo Holanda una de las diecisiete provincias—, que tan a menudo aparece en los cuadros de Vermeer⁴⁷, simboliza mucho más que una imagen cualquiera sobre la pared.

Los mapas y las bolas del mundo —como la que pinta Metsu en *Hombre escribiendo una carta* o como las que aparecen en el *Retrato de Constatijn Hygens* (1627) de Thomas de Keyser— son entonces, igual que las frecuentes apariciones de geógrafos o astrónomos en las pinturas, desde los conocidos personajes de Vermeer hasta el pintado por Cornelius de Man —*Geógrafo trabajando* (ca. 1670)—, símbolo de los viajes y de la modernidad de esos viajes. Son, sobre todo, señal de una concepción del mundo que se asocia al mencionado dominio y a una mirada hegemónica que impone sus reglas, visuales también, al resto.

Si nos detenemos un instante en el citado retrato de Gabriel Metsu, *Hombre escribiendo una carta*, nos daremos cuenta de cómo el personaje del cuadro es una simple excusa narrativa. El lujoso tapiz que cubre la mesa, el cuadro colgado, las ropas del hombre, la bola del mundo que se adivina reflejada en la ventana, recuerdan a tantos cuadros producidos en esa misma época, un momento en cual los límites entre exceso y abundancia no están bien determinados, reflejo de la sociedad de la abundancia y de los viajes que, como Bryson ha discutido⁴⁸, es el claro inicio de nuestra actual sociedad de consumo.

Porque también el mapa, en su delirio de “tenerlo todo a mano” igual que los *mappamundi* de bolsillo, es en esencia, una perversa maniobra de miniaturización, un trastocamiento de escalas, como las postales que tanto gustaron a los surrealistas y en las cuales cabía todo, estrategia de coleccionista también, como coleccionista el siglo XVIII, cuyas manías pone el descubierto Swift en su sátira *Los viajes de Gulliver*, libro que explora conceptos como miniaturización y gigantismo —formas de convertir en “exótico” algo que no lo era de partida— a los cuales se une la idea de lo singular; a veces lo abiertamente monstruoso, como adquisición estética del XVIII⁴⁹.

Mapa del mundo, pues, como mundo a la mano; mapa y vistas —postales— como dos caras de la misma moneda: *Mapa y perfil de Delft* y *Nueve imágenes de los edificios públicos de Delft*, ambos de Johannes de Ram y Coenraet



Johannes de Ram y Coenraet Decker, *Mapa y perfil de Delft*, 1703 o 1752 (versión original 1678)



Johannes de Ram y Coenraet Decker, *Nueve imágenes de edificios públicos de Delft*, 1729 (versión original 1678)

Decker y ambos originales de 1678. Fórmulas supremas de control porque para dominar el mundo, basta con excluirlo del mapa. O con incluirlo, que en el fondo es lo mismo. Mapa y postales: juego loco de verlo todo desde fuera, a distancia. Así se dominan los acontecimientos y desde este punto de vista la reducción del mundo a mapa tiene mucho que ver con la reducción del volumen a bidimensionalidad.

“La perspectiva del Renacimiento, con su punto de fuga al infinito, era tan moral como racional,” —escribe Wayne Andersen en su libro sobre *Las señoritas de Avignon* de Picasso— “ya que permite visualizar sistemáticamente el mundo de la percepción sin emociones, un poco del mismo modo en el cual las matemáticas, la física y la astromomía reemplazaron a la astrología.”⁵⁰ Es el mismo cambio que se va verificando en los mapas que poco a poco pierden los trazos puramente simbólicos, para adaptarse a lo que se presenta como “representación” de la realidad.

Y sigue diciendo Andersen: “La perspectiva distancia las cosas y organiza las apariencias de un modo sistemático. La perspectiva controla la percepción, como la moral

controla los instintos, en concordancia con un entorno físico creado en buena parte por las estructuras sociales. Tener perspectiva de algo es retirarse, apartarse de ello emocionalmente.”⁵¹

Bien visto, ese es también el principio fundamental que rige la idiosincrasia de los mapas y por eso fascina sin tregua la figura del cartógrafo, como el escribano un personaje de otro tiempo, que debe hacer el esfuerzo supremo de síntesis a partir de las notas de los otros, de las noticias de los otros. Debe construir un gran mapa a partir de las partes de mapas de los que, como quien manda tarjetas postales atiborradas de información sin jerarquía alguna, van describiendo una posibilidad del mundo. Cartógrafos con algo de visionarios, como Mercator y Ortelius, quíenes en su esfuerzo por distinguir los errores de los aciertos y aquilatar la información a menudo contradictoria; en sus esfuerzos por rebosar el mundo desde el taller; por verlo desde arriba y desde fuera, se hubieran quedado luego asombrados de ver cuánto se parecía el mundo desde fuera, desde arriba, en realidad a lo que ellos habían bosquejado.

Las vistas aéreas, popularizadas sobre todo tras la Primera Guerra Mundial como arma literalmente vital para el reconocimiento del terreno —la orientación visual es importante sobre todo en los tiempos de guerra⁵²— tienen con los mapas soñados más afinidades de las que se hubiera podido esperar; quizás porque también cuando se fotografía el mundo desde arriba y desde fuera, desde lejos, se arrastra en los ojos la forma de mirar que establece la perspectiva. Se mira —se fotografía— el mundo como se pinta el cuadro y no al contrario.

Pero, se mire como se mire, se mire siempre desde Occidente presa del sistema visual que rige nuestra cultura —y sospechamos que es así—, el mundo desde arriba,



Imagen aérea de la Plaza de Mercado de Delft, 1923.

es un ejercicio supremo de despasión que exige replantear la percepción misma del mundo o, como comentaba Saint-Exupéry en *Tierra de hombres*, mirar el mundo desde el avión, aprender a describirlo desde el cielo, a reconocerlo a través de lo que él llama “instrumento de análisis”⁵³, es un modo de poner distancia sobre las pasiones. Observar el mundo en los vuelos de reconocimiento, volando bajo, es una especie novísima de placer estético que nada tiene que ver con los viejos placeres contemplativos. Es un modo de forzar a la mirada a reconocer las cosas hechas fragmento, en marcha, nunca detenidas. Desde el aire la realidad adquiere una apariencia renovada: no valen las viejas formas de ver, hay que aprender a mirar de nuevo. ¿No era esa sensación la que perseguía el cartógrafo *avant la lettre* al trazar el mapa, separarse tanto del mundo que el mundo fuera un todo indoloro y detenido? ¿No era ésa también la aspiración última del proyecto moderno al construir rascacielos cada vez más altos, para vivir siempre por encima del acontecimiento?

El mundo desde arriba y a los pies: plano casi como el del mapa. Detenido y lejos, como en el mapa, incluso en tiempo real —a tanta distancia resulta complicado ver nuestra ropa tendida. Mundos desde el rascacielos los de las postales neoyorquinas de los primeros años 10 que observan la realidad desde el alto andamio, como mundos desde el avión o en la pantalla del ordenador. Zoom eterno que se aleja y se aleja para no tener tiempo de imitar la ternura. La Primera Guerra del Golfo, vista siempre desde fuera, a distancia, se presentó como mirada pura, esa fórmula higiénica que Occidente tiene de plantear los problemas.

Alejarse, recuperar la perspectiva de las cosas hace a las cosas diferentes porque de cerca todo se parece mucho. Sobre el mapa México D.F. sólo puede ser México D.F. México desde dentro, en sus calles, podría ser cualquier lugar. Lados ocultos de las ciudades que desvela el zoom impertinente, secretos del mapa, detalles sórdidos e idénticos a otros detalles y otros lugares. *El sillón de mi perro* (1991) de Orozco: imágenes antipostal del mundo. Otra forma de subvertir el orden.

Exposiciones coloniales y otras fórmulas de representación

Ese es, o hasta cierto punto, el juego que propone Juan O’Gorman a principios de los años 40, en plena efervescencia de un México tras sus raíces culturales. *Ciudad de México* es una curiosa obra de tamaño muy reducido respecto a buena parte de la producción muralista, que sintetiza cierta reflexión sobre la modernidad de la capital, parte entonces de un proyecto nacionalista de más amplio alcance.

Se trata de una obra compleja y no sólo por las implicaciones políticas, pese a subyacer éstas en cada capa de la imagen. La obra, con algo de mapa-espejo invertido y deformante —más que reflejar anuncia, reescribe, reduce—, ofrece un buen punto de partida para discutir el problema que ha estado sobrevolando estas páginas a través de los mapas y a través de la invención de la perspectiva en Occidente.

En primer término y estableciendo una distancia acusada frente al resto de la escena, se muestran dos manos sujetando un mapa de la Ciudad de México; mientras el



Juan O’Gorman, *México City*, 1942.

segundo plano ofrece la imagen de un hombre con mono y de aspecto “indígena” —que sostiene un *blueprint* y una pala de cemento— emblema de la construcción de lo nacional que debe tener una parte más manual y otra más abstracta. Se recorta al fondo la vista del centro de la ciudad, tomada desde lejos y desde lo alto o, como dice la leyenda que aparece debajo del mapa a modo casi de exvoto, “el corazón de la ciudad tal y como se ve desde arriba del monumento de la revolución en dirección al oriente”. En el perfil de la ciudad conviven edificios en construcción, estructuras de hierro, rascacielos déco con reminiscencias de zigurat y las cúpulas de algunos monumentos históricos construidos durante la dominación española. El retrato de México resulta, así, desde lo alto, desde lejos, casi tan verosímil que cualquiera de sus habitantes podría ir nombrando esos parajes cuando la vista los captura en el recorrido.

Ahí están, pues, las dos ciudades: la que apunta el mapa y la que despliega el cuadro. Convención la primera, reducida a símbolos como todo mapa, signos que desde tan lejos han perdido aquellos detalles, aunque fueran descoloridos y borrosos, que nos ayudarían a identificarlos: pura convención cultural. Y con aspiraciones de realidad la segunda en su construcción volumétrica y, desde luego, de formas más tangibles que la ciudad-mapa, tal vez porque en esa maniobra de zoom a medida que nos aproximamos al “corazón”, a los edificios en las ciudades, los detalles se hacen más nítidos. Sin embargo y pese a todo, consenso la ciudad pintada en tanto mundo regido por una representación de la realidad que no es al fin la realidad, sino algo que se denomina tal y que hay que aprender a “leer”.



Juan Gómez de Trasmonte, *Forma y levantado de la ciudad de México*, 1628

Consenso, pues, ambas ciudades, utópicas como la “representación” de cualquier ciudad, de escalas trastocadas como la México del dibujo que el arquitecto extremeño

Juan Gómez de Trasmonte realiza en 1628, *Forma y levantado de la ciudad de México*. La mirada se halla, igual que sucede con frecuencia en muchos trazados —e igual que ocurre con la obra de O’Gorman— frente a una construcción espacial idealizada, pese al detalle y cuidado aparente con que se ha llevado a cabo el dibujo, explica Richard Kegan. “A efectos visuales, Trasmonte enderezó y ensanchó algunas de las calles, especialmente aquellas localizadas fuera del trazado central. (...) Aquí en la versión final y coloreada, pocos de los principales monumentos de la ciudad están dibujado a escala y con precisión. Además la panorámica tiene un carácter marcadamente utópico en la forma en que retrata una ciudad lacustre en perfecta armonía con las aguas que la rodean”, sigue aclarando el historiador⁵⁴.

Juan Gómez de Trasmonte, *Forma y levantado de la ciudad de México*, 1628

Consenso quizás la “representación” de cualquier ciudad, escalas trastocadas como las de los mapas actuales que engañan, dando cada vez la impresión de que las cosas están ahí mismo, cerca, muy cerca. Una vez más a nuestros pies. No obstante, en ocasiones el zoom se acerca mucho, demasiado —mapa, ciudad, calle, casa, pared, ventana...— y las ciudades se hacen fragmentos; fragmentos enormes claro, del mismo modo que caminando por la ciudad no acabamos jamás de poseer su imagen íntegra, como quien trata de mirar —fotografiar— un rascacielos desde la acera y éste se escapa y se escapa del objetivo. Porque a veces esas ciudades se hacen poros que nos abruman y que devuelven una imagen desconcertante por desubicada, aquella que revela la semejanza entre los sitios. Si todo es cuestión de escalas, igual que en el juego cartográfico, cuando el zoom se acerca demasiado las ciudades se extrañan, se extravían y, más aún, traspelan su identidad. Bien visto, de cerca —desde dentro— todas las ciudades se parecen bastante...

Por eso en la Exposición Colonial de 1931, inaugurada en París, se vuelve a idealizar el recorrido o, más aún, se construye un mundo maquillado, retocado igual que los mapas. Se vuelve a jugar, una vez más, al viejo juego de los estereotipos. “La vuelta al mundo en un día”, rezaba el *slogan* de dicha muestra y no andaba muy desencaminado porque en el recinto del Parc de Vincennes estuvo el mundo a mano, como en los mapas, incluida la reproducción en cartón piedra de Angkor, esa ciudad que, de tan bella, dice la leyenda, fue “construida por los ángeles” y sepultada entre la vegetación, para mantener la leyenda viva. La ciudad que hizo soñar a Max Ernst tras el abandono en Vietnam por Éluard y Gala ese mítico 1924; la ciudad que,

años más tarde, revivió en obras como *La ciudad entera* de 1936-37 —o en su versión de 1935-36 o *La ciudad petrificada* de 1935—, ciudad vista desde una postal la de Ernst, imagen que el viajero tenía del lugar nada más llegar; malabarismo de escalas que permiten contemplar cada vez las cosas desde fuera, al modo de una postal o un mapa.

El mundo eterna reproducción que presenta los cuadros de Ernst como las postales y mira los sitios a través de las postales, despertando cada vez una duda dolorosa: ¿de verdad llegó Ernst allí o se limitó a mirar las reproducciones de libros en las librerías parisinas⁵⁵? ¿De verdad estuvimos allí, en cualesquiera lugar, cualquiera de nosotros? Y de estar, ¿fuimos capaces de mirar, de ver, de ver dentro, de abandonar la posición segura que confiere hallarse ante un cuadro, a un mapa o una postal?

Quizás por este motivo fueron tan populares las exposiciones universales desde su invención a mediados del siglo XIX. Allí el mundo entero simulaba materializarse sin implicar riesgo alguno para los visitantes, quienes contemplaban esa puesta en escena de “otredad” como quien contempla un cuadro, cómodos en la posición de privilegio que la mirada de Occidente confiere al observador:

Lo explica de manera contundente John Berger en su análisis sobre la “invención” del sistema perspectivo en la pintura europea renacentista. Su lectura rastrea, de hecho, los orígenes del poder implícito en el espectador —siempre masculino, de ahí la importancia del escritor inglés para lecturas asociadas a la teoría de género⁵⁶— en base a un análisis marxista: “una forma de ver el mundo, determinada al fin por nuevas actitudes respecto a la propiedad y el intercambio, encontró su expresión visual en la pintura al óleo”⁵⁷. Aunque Berger lleva el argumento todavía un poco más lejos al explicar cómo: “Según las convenciones de la perspectiva no existe la reciprocidad visual”⁵⁸.

Esta podría ser la razón —visual al menos, entre otras muchas de índole económico, político, etc.— que justificaría la eficacia de las exposiciones universales en la contundente maniobra colonial que los países europeos organizan durante el siglo XIX y primeros años del XX: en su esencia de gran cuadro viviente organizado para la mirada occidental, las exposiciones universales terminan por ser uno de los escenarios más eficaces en la puesta en escena de las diferencias culturales. Salvaguardado bajo la supuesta pasión hacia el conocimiento —y su trampa de objetividad igual que en la construcción de los mapas—, el ritual de apropiación del otro se “interpreta” de ese modo pérfido y sutil con el cual nuestra cultura suele hacer las cosas. Igual que comentara Werth a propósito de las relaciones coloniales en Saigón, las gentes de los diversos lugares del mundo se presentaban en sus casas

y con sus ritos. La presencia de los antropólogos, requerida en Francia o Estados Unidos para la ocasión⁵⁹, proporcionaba el barniz de respetabilidad, aunque al final se tratara de otro aspecto de la industria del entretenimiento que el siglo XX moldearía y sofisticaría. Como reflexiona Walter Benjamin a propósito de dichas exposiciones, las gentes se convertían en productos de consumo que iban narrando sobre ellos mismos lo que la mirada del poder esperaba escuchar⁶⁰.

Y, entre otras cosas, esa mirada esperaba que se reforzara su noción del mundo: de un lado las gentes civilizadas, del otro las primitivas y sobre este particular son muy frecuentes las estampas y fotografías donde los de “allí” se muestran como los de “aquí” los ven. Dos curiosos dibujos humorísticos publicados en *Fliegender Blätter* hacia 1905, justo en esos años de fascinación hacia lo diferente, enfatizan ácidamente el contraste: *Los blancos visitando a los negros* y *Los negros visitando a los blancos*⁶¹. Ambos se asoman a la vida de los otros desde una valla, una barreira, a la vez entrando y no entrando, mirando. Los primeros se asoman a una vida anodina, de “salvaje”, mientras los segundos observan la vida occidental —parisina, berlinese...— animada por música, espectáculos, gentes elegantemente vestidas que contrastan con su indumentaria. Es la gran vida del gran mundo: la vida de blancos.

Qué distinto el papel de los blancos al de los negros. Los negros miraban todo aquello extasiados y su presencia, la presencia del “otro” en las grandes ciudades de Occidente, jugaba un doble papel inscrito en la consabida aproximación occidental al mundo: por una parte, desplegaba la extensión de los territorios de la colonia y, por la otra, establecía una inevitable comparación en la cual las formas de vida de los de *allí*, los habitantes de las colonias, dejaba bastante que desear frente a la sofisticación europea. Más aún: estos dibujos satíricos ponían de manifiesto una subversión radical, pues al mirar los negros a los blancos rompían el consenso occidental de no reciprocidad: los habitantes de las grandes ciudades habían perdido su posición segura, de poder. O casi, ya que mientras la mayor parte de los blancos del dibujo parecían seguir con su vida normal, los negros posaban al estilo de las postales de la época, enfatizando su supuesta diferencia. Incluso al suponerse mirantes se comportaban como mirados.

La realidad no era, en todo caso, muy distinta. No en vano algunos de los visitantes “exóticos” en tiempos del Expresionismo berlinés habían sido instalados en el zoo para ser contemplados⁶² como una curiosidad más, un espectáculo de circo. Ni que decir tiene que eso “otro” reconstruido cuidadosa, verosíblemente en un contexto que no era el propio, resultaba de una artificiosidad irreme-

diablo. Los ritos representados no eran “reales” —no podían serlo en muchos casos por cuestiones asociadas al tabú, tan presente en bastantes culturas. Y este particular generaba un claro dilema: si eran “reales”, la mirada de Occidente burlaba a los de “allí”; si no lo eran, la burlada terminaba por ser la mirada de “aquí”⁶³. A causa de este dilema, hace notar Robert Rydell, los observados llevaban algunas veces a cabo su venganza. Un grupo de mujeres de Dahomey, recuerda el autor, cantaban en la *performance* de la feria de Chicago: “Hemos venido de un país lejano a una tierra donde todos los hombres son blancos. Si venís a nuestro país, será un placer para nosotras cortaros las gargantas”⁶⁴.

No es, así, extraño que los Surrealistas sintieran una enorme antipatía hacia la Exposición Colonial del 1931 que, inaugurada dos años después de publicado el mapa, representaba lo peor de la cultura Occidental de los años 30 del XX, aquello que su nueva cartografía combatía. Y es ahí donde surge la aparente paradoja porque, bien visto, los dos, Surrealistas y exposiciones universales, aspiraban en el fondo a la transformación del mapa consuetudinario. La única diferencia es que querían cambiarlo de una manera divergente, de ahí que la fascinación hacia las postales de ambos, también compartida, fuera opuesta. Si los surrealistas adivinaban en la postales cierta forma de *detournement* —de desviación y fragmentación del mundo, de desubicación de la realidad y de la autoridad—, las exposiciones universales se servían de las postales para rematar su perversa maniobra colonialista. Dichas postales, baratas y públicas, malvada falsa democratización de las informaciones y la cultura⁶⁵, completaban el maligno juego de tenerlo “todo a mano”.

No sólo se había instalado el mundo entero en París (Bruselas, Londres, Filadelfia, Chicago, etc.); no sólo había llegado hasta París ese mundo desactivado y convertido en una realidad a la carta, como a la carta el México de Gómez de Trasmonte, enunciadas las partes que esa mirada del poder decidía privilegiar en su maniobra de desactivación de la realidad, sino que la postal, estereotipo del estereotipo, permitía llevarse a casa un trozo de esa invención —exasperaciones de fetichista— o hasta recibir un trozo de esa invención por correo en el caso de los menos afortunados. Pero más diabólico todavía: en este caso concreto la postal coleccionada como imagen del viaje no era la postal de una fotografía de Angkor tomada *in situ*, sino la fotografía de la construcción de cartón piedra del Angkor construido para la ocasión.

Ciudades, pues, convertidas en estereotipos como, más grave aún, seres humanos convertidos en estereotipos. Presentados como los objetos de consumo aludidos por Benjamin, que llenaban las postales en las que nunca

aparecían protagonistas de Occidente. Rarezas para llevarse a casa, tal y como se muestran en algunas imágenes invariables a lo largo de casi medio siglo, desde las postales fotográficas de las Mujeres tejedoras de Seattle de 1909, hasta los habitantes de Guinea Bissao en “su poblado” en la Exposición Colonial de Oporto celebrada en 1934. Fórmulas que no hacen sino enfatizar las diferencias raciales y que a veces comparten postal —espacio de representación— con los edificios típicos de los lugares, como “Las jóvenes Nauch” confrontadas en una postal de finales del XIX con un templo de Ceilán. Remedos popularizados del loco proyecto enciclopédico, aquel que en su máximo delirio aspiraba a poner nombre incluso a aquello que aún no había sido descubierto: nombrar las posibilidades del futuro era, tal vez, la impresión delirante de dominar el futuro mismo.



Postal donde se muestran las gentes de Balantes de Guinea Bissao en la Exposición Colonial Portuguesa en Oporto en 1934

Ordenar el mundo, dominarlo: esa sería la aspiración última de Occidente también en sus representaciones coloniales. Y ordenar, después, la ordenación misma del mundo, pretensiones del siglo XVIII para el cual nada debía quedar sin clasificar, catalogado incluso aquello que era pura conjetura, como ensayaría Carl Linné en el *Systema Naturae* aparecido en 1735⁶⁶, un catálogo botánico diseñado para incluir todas las especies del planeta, conocidas o no entre los Europeos. En esos años “las tierras extrañas (eran) cartografiadas, las especies raras clasificadas, las costumbres peculiares interpretadas, el orden, impuesto”, apuntan Rousseau y Porter. Se trata de una estrategia para liberarse de la ansiedad que genera lo diferente, rastrear lo familiar en lo extraño, sospechan los autores⁶⁷.

Sin lugar a dudas, esa fascinación por el catálogo está muy relacionada con las “pinturas de castas”, género que pone de moda el siglo XVIII en América Latina. Se trata del primer género —o casi— “genuinamente americano”,

en parte porque, comenta García Saíz⁶⁸, el pintor colonial vuelve la vista a su alrededor y empieza a centrarse en las descripciones sociales del lugar donde vive, con todos los territorios intermedios que ese lugar genera a partir de las mezclas raciales. Y es aquí donde surgen las afinidades con la obsesión clasificatoria de Linneus que desvela el espíritu investigador en la España de esos años y sobre el cual reflexiona ⁶⁹ Katzew, quien recuerda cómo dicho género adquirió “un conjunto específico de significados en el ámbito del gabinete de historia natural”⁷⁰.

Porque dejando a un lado los numerosos conflictos de raza, y por tanto de clase, que se encuentran en estos “árboles genealógicos” —en esencia un mapa como de forma clara muestra la maravillosa serie “Mapa de castas de la Nueva España”, de 1777, ejecutado por José María Barreda y a partir de los cuales se nombra “el color” de la sociedad—, lo que parece improbable es tratar de nombrar con exactitud algo tan complejo como las “mezclas” raciales, dado que de una “mezcla” surge otra y así sucesivamente. ¿Dónde parar? ¿Cuándo estarán todas nombradas? ¿Pueden estar todas nombradas? ¿Pueden acaso imaginarse todos los posibles “mestizajes” antes de que estos ocurran?



Ignacio María Barreda, *Las castas de la Nueva España*, 1777

Y aunque la respuesta es un no taxativo, aunque es imposible imaginar todos y cada uno de los mestizajes que aún no han sido, igual que en el caso de las plantas de Linneus, el conjunto-mapa, las “pinturas de castas”, pintado con unas fórmulas pictóricas dudosas respecto a la sofisticación de la pintura europea de ese momento⁷¹, lo sigue intentando sin tregua: “De español y Indio, Mestizo o Cholo”, “De Español y Mestizo, Castizo o Cuarteón”, “De Castizo y Española, Español Crillo” ... y así hasta llegar al Sur del mapa, habitado por “Mecos y Mecas, cuias Castas, aunque muchas, todas son semejantes”.

También en este caso la distancia ofrece una imagen del mundo desapasionada y, sobre todo, distorsionada o diferente al menos de lo que se vería desde la proximidad. Del mismo modo que las ciudades desde dentro se parecen más unas a otras que en sus planos, a medida que el zoom de la cámara se va acercando a cada una de las ventanas que constituyen el conjunto, a cada casa y cada intimidad de estos personajes representados en los ambientes —en el fondo las clases— que corresponden a sus “mezclas”, las pieles parecen difuminarse más y más. Luego, sobre la piel, encima justo del poro, ya no queda apenas nada de esas diferencias que el escenario hacía patente: la diferencia no habitaba la piel. Es más, los colores de la piel, de cerca, terminan por parecerse todos.

Esa parece la propuesta que el grupo General Idea —formado en 1968 por dos artistas canadienses, un italo-canadiense y un brasileño— planteaba a propósito de este género pictórico en 1992, una fecha propicia para las cartografías, desde luego, y sobre todo para las reflexiones sobre lo impuesto de las cartografías y brillantemente



General Idea, *Mulato*, 1992.

puesto en evidencia visual por Mesquita y Pedrosa en la exposición del Museo Reina Sofía de Madrid⁷². Retomando la idea fundamental de las “Pinturas de castas”, el grupo General Idea realiza un conjunto de pinturas con forma de rectángulo sobre las cuales el ojo distingue apenas puntitos de diferentes colores: las proporciones, dicen los artistas, se asemejan a las que corresponderían a las mezclas de razas. Y asombra cómo al final hay muy poca diferencia de tono —si acaso se detecta— entre cada uno de los cuadros con títulos reveladores: “Mestizo”, “Mulato”, “Lobo”, “Cuarterón”...⁷³.

Tal vez de cerca, roto el consenso de mirar, desbordada la situación de poder y control sobre el mundo del espectador; las cosas no son tan diferentes. Quién hubiera dicho que tras esta superficie de apariencia formalista, inofensiva, se camuflaba un proyecto implacable para una nueva cartografía, en la cual el grado de mestizaje no se corresponde siquiera con la superficie pictórica. Sólo el nombre denomina el territorio de exclusiones e inclusiones en el entramado social. Falsas demarcaciones, ambiguas fronteras, como cada trazo en un mapa. Mapas imposibles para tierras —pieles— movedizas, pues las pieles, como las tierras, son a menudo engañosas, dibujadas, escritas.

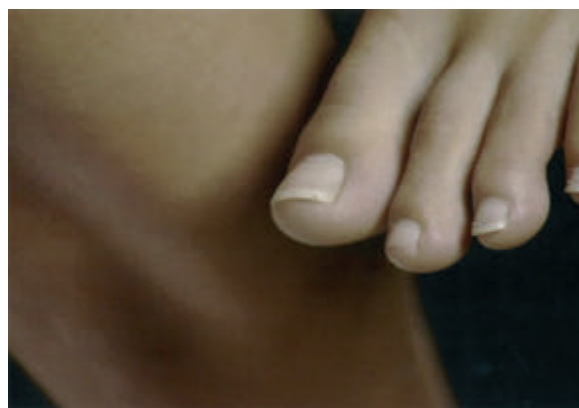
Por eso, al cabo de pensarla, resulta de una enorme ambivalencia la maniobra de Santiago Sierra, pese a parecer en una primera mirada radical contra el sistema y sus dobles morales y pese a tener, igual que la propuesta de General Idea, esa excitante estrategia de camuflaje bajo una apariencia formalista —o casi, tratándose de seres humanos. Sierra paga a un grupo de personas perteneciente a un colectivo marginalizado una cifra idéntica a la que les pagarían por un trabajo sexual o a la que pagarían por una papelina, a cambio de poder tatuarles —el caso concreto de La Habana, en 1999—, sobre la piel una línea continua. “Decide ‘marcar’ individuos con un trazo común”, escribe Taiyana Pimentel⁷⁴. Piel, mapa, camino pagado: autopista de peaje.



Santiago Sierra, *Línea de 250 centímetros tatuada sobre seis personas remuneradas*, 1999. Espacio Aglutinador, La Habana.

La distancia entre los puntos

El espectador se halla en una especie de pasillo frente a una pantalla que crea en él la sensación de ir del suelo al techo. La distancia entre ambos es tan corta —sesenta centímetros en teoría, aunque a veces y por razones de seguridad en los museos el intervalo espacial puede llegar a ser algo mayor— que no permite descifrar la imagen proyectada sobre la superficie luminosa, cegadora; luz intensísima que parece envolver el cuerpo del que trata de mirar y no consigue ver. Así que el espectador intenta alejarse para enfocar la imagen, pero la pared se lo impide y no logra recuperar su perspectiva, aquella que establece el control sobre el mundo —su mundo— y lo ordena; la lejanía —desde lejos, a lo lejos, de lejos— que garantiza la distancia física y emocional.



Atom Egoyan y Julia Sarmento, *Close*, 2000-2001.

Se diría casi que la proyección invasiva establece un cuerpo a cuerpo con el espectador —piel con piel—. Se siente inclinado a alargar la mano buscando en el tacto la complicidad necesaria para desentrañar la forma que tiene ante sí, esa forma que le abruma y le envuelve; que no logra distinguir ni abarcar y que se apodera del territorio que le corresponde en tanto espectador. La caricia no ayuda, muy al contrario: le da de bruces con un vacío.

Y su cuerpo parece concentrado en ese vacío contundente, en la exigencia de volver a ser dueño de la visión que no implica sino volver a ser dueño del espacio y, junto con él, de la dimensión consensuada del mundo y, por lo tanto, del lugar que se ocupa en el mismo. Ampliada, deforme, la imagen aplasta al espectador y su relato de la realidad perfectamente cimentado; asalta, por tanto, la mencionada posición de privilegio a lo largo de la Historia.

En esta obra del 2000-2001, una colaboración de Atom Egoyan y Julia Sarmento de título revelador, *Close* —cerca—, se experimenta la necesidad de una nueva estra-

tegia de territorialización. En el asalto a dicha posición de privilegio, la imagen coloniza el cuerpo del espectador y la ambigüedad de la acción que tiene lugar tan próxima a los poros se convierte en el *leit motif* de la obra. El cuerpo de la imagen, amplificado hasta el paroxismo frente a su mirada impotente, se ha hecho inabarcable. Somos diminutos ante un océano.

Allí, tan cerca, debería desvelarse cada accidente de esa orografía del deseo y, pese a todo, la proximidad excesiva, trampa de un microscopio de gigante, borra cada cosa, igual que en el paseo por las ciudades. Sólo el *still* del video —desde fuera— reproducido en la página de un catálogo o visionado en una pantalla de trabajo, desvela el contenido de la imagen, incompleto y congelado, claro: ante nuestros ojos, reducido y por tanto desactivado, se muestra un pie que ocupa la pantalla en una fabulosa maniobra amplificatoria. Se trata de una cuestión de escala como los hombres desproporcionados del mapa de Willem Janz *Derrotero de las Indias Occidentales*, ejecutado en el siglo XVII, que arrebatan las proporciones a la cartografía. En ese barajar escalas, el pie incómodo de tan gigante —de tan cercano— representa la maniobra opuesta a la de las cartografías que reducen el mundo a miniatura para tenerlo a mano, bajo control; como si de lejos desaparecieran las particularidades de la ciudad —una plaza, una fuente, una niña en la calle... Ilusión de poseer la realidad infinita, de mirarnos en lo que inventamos.

Porque se debería volver a nombrar el mundo entero, narrar cada historia como si fuera la primera vez, cambiar de hemisferio y saber mirar los otros cielos —los cielos tienen algo de mapa. Y de guía. Por eso las obras “pulcras”, formales, con la distancia incluso que impone el ordenador de Iran Do Spirito Santo, constelaciones como *A Noite* de 1998, podrían estar cargadas de significados ocultos. Cambiar de constelación es un acto más significativo que banal: hay constelaciones que permiten orientarse en el hemisferio Norte y otras en el Sur.

Precisamente el nombre que usa Cildo Meireles para una de sus obras más conocidas de 1969-70 es el de la constelación que permite orientarse en el hemisferio Sur; *Crucero del Sur* —de 1969-70— por lo que, comenta Gerardo Mosquera, la obra “podría ser interpretada como un suave manifiesto latinoamericano”⁷⁵. Se trata, en todo caso, de una obra que propone un cambio radical de escala al hallarse el espectador frente a la obra más pequeña del mundo, al límite de la fisicidad misma del objeto, que idealmente debe ser expuesta en una sala del museo sola, al albur de cualquiera que pueda pisarla sin darse cuenta. Pese a todo, está cargada de una fuerza inmensa. El diminuto cubo está constituido por una mitad



Cildo Meireles, *Crucero do Sul*, 1969-1970.

de roble y la otra de pino, árboles mágicos en la cosmogonía de los tupi el Brasil, entidades mágicas cuya unión produce el fuego. Se trata, pues, del Brasil de los orígenes.

Habría que volver a nombrar el mundo y a trazar las fronteras de nuevo, dar la vuelta a los mapas, hacerles un guiño, como se ven siempre forzados a hacer los que hablan desde la periferia o el margen —y ya se sabe que el margen habita casi cualquier sitio. Sin ir más lejos, Marcel Mariën, el citado surrealista belga, revisa la cartografía bretoniana en *Búsqueda de un país* (1939) y en la obra *Objeto perdido en Londres y reencontrado en Viena*, de los 80 en la cual un gemelo aparece sobre el mapa como última posibilidad de hallar el objeto que, así sobre el mapa, se distingue sin problemas, aunque un juego de zoom y terminaría por desaparecer. Al tiempo, ese objeto inmenso, desproporcionado, rompe el mapa, lo rasga:



Marcel Mariën, *La Bonheur mesuré : où que je fus, où que je sois, il n'y a ni avant ni après*, 1989.

lo invade. Rasgar el mapa, el atlas, el mapamundi es otra forma de enfrentarse a la hegemonía de las convenciones —lo sabe bien Adriana Varejao.



Guillermo Kuitka, *Sin título*, 1992.

Habría que volver a nombrar el mundo y saber que el mapa no puede jamás acabar de nombrar ni dibujar, porque el mapa, intento absurdo por ordenar el espacio, que es tanto como decir el mundo, que es tanto como decir al sujeto, quien ha vivido en un delirio de control sobre el mundo y sus fronteras artificiosas, nunca está del todo terminado. Cada vez queda fuera algo que debería haber estado dentro; cada vez las confines son artificiales porque se podría haber incluido esa localidad o montaña o río que no aparece —o se podría haber excluido lo que en cambio está.

Lo hizo Kuitka al especificar cada territorio de la provincia de Buenos Aires con la precisión de un geógrafo. Luego, justo a punto de entrar en la ciudad se detenía el mapa, se cortaba. Era una propuesta autobiográfica que tomaba mucho de Bergman, decía el autor, quien en *Las mejores intenciones* termina el relato justo antes de su nacimiento⁷⁶.

Tal vez, sólo se ve lo que no está. El resto, lo que está, lo que cree verse, no tiene relevancia alguna para el relato. Sólo lo que no llegó a decirse nunca, ni pudo concretarse en una imagen, ni quiso concretarse, las frases inacabadas, las historias en permanente posibilidad, abiertas, dejan la narración herida de muerte en ese punto brecha desde el cual empieza a narrarse, Sherezade infinita que, noche tras noche, mantiene en vela esperando —y aquí

habita la aporía— que la historia acabe para que no termine nunca.

Cuando en su proyecto autobiográfico Bergmann estaba a punto de empezar a hablar de sí mismo, cuando estaba punto de contar algo sobre su vida, el relato se detiene, igual que ocurriera con Kuitka y su minuciosa pintura de Pergamino, Chivilcoy, Chacabuco, etc de la que se excluye a la ciudad de Buenos Aires, afianzando la ausencia a través de una presencia: si no hubiera estado todo lo demás no la habríamos echado de menos. Frente al mapa desposeído, el espectador ha perdido parte de su control sobre el mundo: ¿hacia dónde dirigirse luego, sin direcciones claras en el mapa amputado? ¿No es ese cambio de perspectiva que plantean los colchones del artista argentino —tumbarse sobre el mundo— un tambalearse de la posición del poder de la mirada?

Quizás esa es también la razón por la que la obra del chileno Alfredo Jaar rompe con las convenciones de un modo que va más allá de lo que plantea un primer acercamiento. *Africa* es, de hecho, mucho más que una crítica a los desmanes que los occidentales han llevado y llevan a cabo en dicho continente. Una representación con la forma del continente africano aparece situada en un contenedor lleno de líquido oscuro bajo el cual va desapareciendo el mapa para reemerger luego lentamente y vuelta después a empezar el descenso. La metáfora parece clara en la propuesta de mapa como superficie borrada y de mapa que, en un fabuloso juego de escalas, se presenta de un tamaño mucho mayor del que se suele dar a las representaciones del mundo (90x750x759 cms).

Ahí están los espectadores, ante el mapa borrado y desbordado, ante un mapa que obliga a mirar de un modo extraordinario. De hecho, la forma está un poco levantada del suelo, pero no lo suficiente para permitir ver con comodidad: habría que elevarse para tener una visión ajustada de la obra. *Africa* ha roto con la perspectiva del mapa encima de una mesa y hasta con la cartografía extendida sobre el suelo: para mirar la obra como la perspectiva requeriría, debemos mirar a las reproducciones, igual que sucediera con *Close*. Sólo reproducida en una foto es posible apreciar *Africa* en su totalidad aunque, paradójicamente e igual que ocurriera con *Close*, verla reproducida, detenida, significa percibirla incompleta. ¿Y si la radicalidad de esta obra de Jaar se hallara, por tanto, más que en su crítica de la relación de Occidente con el continente africano en el resquebrajamiento de la posición del espectador; ese poderoso espectador que lee el mundo y lo escribe y lo controla desde su mirada?

Es posible que el cambio que la mirada contemporánea implica, las transformaciones que conlleva una per-

cepción del mundo globalizada y transcultural, en pugna con las imposiciones de la hegemonía, comprometa la posición del espectador también, posición de poder epitomizada sobre todo por los mapas.

Se podría, así, concluir con dos historias de Borges que funcionan como metáfora de la que fuera esa mirada hegemónica, aquella que observaba el mundo desde un punto fijo y desde ese punto dibujaba el mundo, y la que es ahora tras las revisiones del canon, artístico también. La primera es el cuento de *Museo* (1960) que habla de un mapa desmesurado e inútil, *Del rigor en la ciencia*, en el cual se recuerda un Imperio donde “El arte de la Geografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad”⁷⁷. La segunda, pertenece a la obra *Atlas*, de 1984, en la cual Borges, ya ciego, va recorriendo el mundo —el atlas— sin poder verlo o viéndolo con ojos diferentes a los de la visión retiniana. Si el mundo del primer ejemplo habla del deseo loco por controlarlo, por mantener la posición de poder que Occidente tiene ante el mundo —y de su fracaso—, en *Atlas* Borges reflexiona sobre lo enriquecedor de la vulnerabilidad en la fragmentación, del mapa que obliga a aprender a ver de otra manera: romperse. “Mi cuerpo físico puede estar en Lucerna, en Colorado o en El Cairo, pero al despertarme cada mañana, al retomar el hábito de ser Borges, emergo invariablemente de un sueño que ocurre en Buenos Aires”⁷⁸. La pregunta sería, sin embargo, si el Buenos Aires en el cual uno se despierta en Lucerna, Colorado o Islandia sigue siendo el mismo Buenos Aires.

Notas

- 1 “Le Monde ou temps de les Surréalistes” (1929): *Variétés*, Bruselas, Junio: 27-28.
- 2 NAEYER, C., de (1995): “La fotografía Surrealista en Bélgica entre la subversión y la poetización de la realidad”, *Los cuerpos perdidos. Fotografía y Surrealistas* (Cat. Exp.), Fundación “la Caixa”, Madrid: 35.
- 3 Sobre esta serie concreta ver NOUGÉ, P. (1995): *Quelques bribes*, Didier Devillez Éditeur, Bruselas y NAEYER, C., de (1995): *Paul Nougé et la photographie*, Didier Devillez Éditeur, Bruselas.
- 4 NOUGÉ, P., (1956): “Les images défendues”, *Histoire de ne pas rire*, Les Léves Nues, Bruselas: 227-229.
- 5 “Essais d’analyse stéthoscopique du continent belge” (núm. extra) (1964), *Daily-Bul*, Bruselas, mayo: 10.
- 6 Sobre el tema de las “vanguardias revolucionarias” resulta de gran utilidad el libro de HOME, S. (1991): *The Assault on Culture. Utopian Currents from Lettrisme to Class War*, Ak Press, Stirling (U.K.) y para la I.S. *On the Passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time: the Situationist International. 1957-1972* (Cat. Exp.) (1989): The MIT Press, Cambridge (Mass.).
- 7 Sobre el Surrealismo belga se pueden consultar, entre otros, *Surrealisme en Hainaut. 1932-1945* (cat. expo.) (1979): Institut des Arts et Métiers, Le Louvière; Mariën, M. (1979): *L’activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Editions Lebeer Hossmann, Bruselas; Les Avant-gardes littéraire en Belgique (dir. Weisgerber, J.) (1991), Editions Labor, Bruxelles; GONZÁLEZ SALVADOR, A. (2002): “Literatura francófona de Bélgica”, *Historia de las literaturas francófonas. Bélgica, Canadá, Magreb*, Cátedra, Madrid: 23-232.
- 8 SCUTENAIRE, L. (1990): *Mes inscriptions. 1943-1944*, Editions Labor, Bruselas: 29.
- 9 Este particular aparece ampliamente discutido en McNAB, R. (2004): *Ghost Ships. A Surrealist Love Triangle*, Yale University Press, New Haven y Londres: 215.
- 10 Sobre la relación entre los tres y los intercambios sentimentales y la posterior relación con Salvador Dalí, haciendo especial énfasis en la figura de Gala y los infundados miedos de Eluard hacia Ernst, ver DIEGO, E. de (2003): *Querida Gala. Las vida ocultas de Gala Dalí*, Espasa Calpe, Madrid: 88-89 y 104-105.
- 11 En una de las cartas a Gala desde su “encierro suizo” Paul Eluard escribe desde Lucerna en 1928: “Estoy cansado.” ELUARD, P. (1999): *Cartas a Gala. 1924-1948* (ed. Pierre Dreyfus y prólogo de Jean-Claude Carrière), Tusquets, Barcelona: 48.
- 12 Dicho texto aparece por primera vez en *Cahiers d’Art*. ELUARD, P. (1936): “L’Habitue des Tropiques”, *Cahiers d’Art* 1-2: 48
- 13 ELUARD, P. (1999): *Cartas a Gala. 1924-1948* (ed. Pierre Dreyfus y prólogo de Jean-Claude Carrière), Tusquets, Barcelona: 221.
- 14 Lo corroborarían las cartas infinitas que manda a París y en las cuales hace patente el interés por el mundo que ha dejado, incluida la recepción de sus obras en la capital del Imperio. Hasta las misivas que anuncian a bombo y platillo su intención última de “volverse salvaje”, como la enviada a su paciente esposa poco antes de la partida, no consiguen eludir las referencias a ese dinero que le obsesiona: “Quizás llegue el día en que desapareceré en los bosques de alguna isla de Oceanía; allí viviré de éxtasis, de calma y de arte. Rodeado de una nueva familia, lejos de esta lucha europea por el dinero. En Tahití, en el silencio de las noches tropicales, podré escuchar la dulce música murmuradora de los movimientos de mi corazón (...) Finalmente libre, sin problemas de dinero, podré amar; can-

- tar y morir" (GAUGUIN, P. (1989): *Escritos de un salvaje*, Editorial Debate, Barcelona: 46).
- 15 Sobre lo relativo de los lugares, cómo los vemos, los percibimos y los representamos, resulta muy clarificador el capítulo "The Images of Places" de GOULD, P. y WHITE, R. (1986): *Mental Maps*, Routledge, Londres: 1-30.
 - 16 BLACK, J. (1997): *Maps and History. Constructing Images of the Past*, Yale University Press, New Haven y Londres: 1.
 - 17 CÉLESTIN, R. (1995): *From Cannibals to Radicals. Figures and Limits of Exoticism*, Minneapolis y Londres: 63-92.
 - 18 BOUGAINVILLE L. A. de (1999): *Viaje a Tahití* (seguido de *Suplemento al viaje de Bougainville o diálogo entre A y B* de Denis Diderot), Palma de Mallorca.
 - 19 La Internacional Situacionista (I.S.) investiga las posibilidades revolucionarias del mundo a través de su técnica favorita: el *détournement*. El *détournement* (desviar, dar la vuelta) tiene afinidades con el uso surrealista de los objetos: todo lo que siendo igual termina por ser distinto a la manera de Scutenaire.,
 - 20 Scutenaire, L. (1990): *Mes inscriptions. 1943-1944*, Editions Labor, Bruselas: 29.
 - 21 Idem: 204.
 - 22 La conferencia de Torres García "La Escuela del Sur", 1935 aparece reproducida en *Continente Sul Sur. Revista do Instituto Estadual do Livro*, noviembre, 1997: 353.
 - 23 McNAB, R. (2004): *Ghost Ships. A Surrealist Love Triangle*, Yale University Press, New Haven y Londres: 103.
 - 24 Werth, L. (1926): *Conchinchine*, F. Rieder, París: 15-16. Citado por McNAB, R. (2004): 85.
 - 25 Idem: 50. Citado por McNAB (2004): 91.
 - 26 SALEMIK, O. (1991): "Mois and Maquis. The Invention and Appropriation of Vietnam's Montagnards from Sabatier to the CIA", *Colonial Situations. Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge* (ed. G. W. Stocking, Jr.), The University of Wisconsin Press, Madison y Londres: 241.
 - 27 Gruzinski, S. (2004): *Les Quatres parties du Monde. Histoire d'une mondialization*, Editions de la Martinière, París: 43-46.
 - 28 Se trata de una noción emparentada con la sorpresa, con ese concepto de lo "maravilloso" a cuya definición se aproxima Breton en el 24 a través de algunos objetos que configuran la escurridiza categoría —las ruinas románticas, el maniquí moderno, imágenes de Villon y Baudelaire...— y que defiende como propuesta estética: "En la presente ocasión, he escrito con el propósito de hacer justicia a lo maravilloso, de situar en su justo contexto este odio hacia lo maravilloso que ciertos hombres padecen, este ridículo que algunos pretenden atribuir a lo maravilloso. Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello." (BRETON, A. (1974): Guadarrama, Madrid: 31).
 - 29 WILDE, O. (1945): "El abanico de Lady Windermere", *Obras Completas*, Aguilar Editor, Madrid: 590.
 - 30 Idem.
 - 31 ANDREWS, J.H. (1990): "Map and Language: a Metaphor Extended", *Cartographica* 27: 16.
 - 32 Resulta de un enorme interés la conversación que en 1976 Michel Foucault mantiene con unos geógrafos, quiénes van hablando de todas aquellas cosas que el propio trabajo del filósofo y sus "tres umbrales", tan relacionados con el "mapa como instrumento de saber-poder" y todo lo que eso significa en las pertinentes relecturas del mapa como un instrumento del poder (FOUCAULT, M. (1999): "Preguntas a Michel Foucault sobre la Geografía", *Estrategias del poder*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México: 312-326.
 - 33 SMITH, N. y KATZ, C. (1993): "Grounding Metaphor: Towards a Spatialised Politics", *Place and the Politics of Identity*, Routledge, Londres y Nueva York: 69-70.
 - 34 Lo explica de un modo revelador Jeremy Black al hablar de los atlas históricos y el modo en el cual han excluido históricamente a ciertas minorías colonizadas, siendo un buen ejemplo los nativos australianos. BLACK, J. (1997): 285-86.
 - 35 Dos textos fundamentales de este autor para los temas concretos que interesan son: HARLEY, J.B. (1989): "Deconstructing the Map", *Cartographica* 26 (2): 1-20 y HARLEY, J.B. (1990): "Cartography, Ethics and Social Theory", *Cartographica* 27 (1): 1-23.
 - 36 La matemática —quintaesencia del discurso blanco, clase media, masculino, símbolo último del poder colonialista de Occidente—, es un consenso que ha establecido, entre otras cosas, el espacio euclidiano como el único posible, si bien hay otras fórmulas espaciales igual que existen otros sistemas matemáticos —lógicos— que se contraponen al sistema Occidental, obsesionado por presentarse como único e indiscutible, certeza, autenticidad, verdad absoluta. Es, pese a todo, un logos unido al control del mundo, junto al comercio o la administración y hasta la educación que Occidente impone desde Occidente como las únicas verdades que los otros deben seguir: BISHOP, A., (1990): Bishop, A., "Western Mathematics. The Secret Weapon of Cultural Imperialism", *Race and Class*, 32 (2). Reproducido en *The Post-Colonial Studies Reader* (Eds. B. Ashcroft, G. Griffiths y H. Tiffin) (1999), Londres y Nueva York: 71.
 - 37 SMITH y KATZ (1993): 70.
 - 38 Idem: 74-75.
 - 39 Como recuerda Jean-Louis Baudry a propósito del aparato cinematográfico y a partir de las reflexiones de la crítica marxista, el punto de fuga no es sino el punto unificador hacia el cual la burguesía triunfante mira y exige que todos miren.
 - 40 SMITH y KATZ (1993): 77.
 - 41 Wallis, H., "Geographie is Better than Divinitie. Maps, Globes, and Geography in the Days of Samuel Pepys", *The Complete Plattmaker. Essays on Chart, Map, and Globe Making in England in the Seventeenth and Eighteenth Centuries* (ed. N.J.W. Thrower), University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1978: 1-43.
 - 42 No en vano, las raíces de la I.S. suelen buscarse en el seminario que durante el curso 1957-58 imparte Henry Lefebvre en la universidad de Nanterre. En el mismo participa, entre otros, Guy Debord, para el cual las posiciones de Lefebvre respecto a la "vida cotidiana" tuvieron un gran impacto. De allí surgen algunas propuestas esenciales para el grupo. En primer lugar, las *situaciones*, práctica fundamental de la I.S. que, frente a las obras de arte tradicionales, retoman la cotidianidad como fórmula privilegiada para la subversión.
 - 43 Lefebvre, H., "Reflections on the Politics of Space", *Radical Geography. Alternative Viewpoints in Contemporary Social Issues* (ed. R. Peet, Methuen, Londres, 1978).
 - 44 Uno de los retratos más populares es el grabado de Franz Hohenberg de 1574, en el cual muestra a Mercator con una bola del mundo en la mano sobre la cual tiene colocado un compás, útil del geógrafo. Este grabado fue el que se usó en el *Atlas sive cosmographica meditationes de fabrica mundi at fabricati figura*, de 1595.

- 45 WOLLHEIM, R. (1991): "What the Spectator Sees", *Visual Theory . Painting and Interpretation* , (eds. N. Bryson, M. Ann Holly y K. Moxey), Oxford, Polity Press: 118.
- 46 Idem: 119.
- 47 A veces el mismo mapa de en *Oficial y chica* , mapa de Willem Blaeu publicado en los primeros años 20 de 1600, con el Norte a la derecha, presente en *La mujer de azul leyendo una carta* ; otras mapas de Europa o de las diecisiete provincias; o hasta mapas de Europa, casi todos perfectamente localizados en la producción real de ese tiempo.
- 48 La propuesta aparece BRYSON, N. (1990): , *Looking at the Overlooked* , Londres: 96 ss.,
- 49 El tema del gigantismo, miniaturización, etc. aparece tratado muy elocuentemente en S. Steward, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, and the Collection*, Baltimore, 1984, pág. 87 ss.
- 50 ANDERSEN, W. (2002): *Picasso's Brothel. Les demoiselles d'Avignon*, Other Press, Nueva York: 247.
- 51 Idem.
- 52 COLLIER J. Jr. y COLLIER M., *Visual Antropology Photography as a Research Method* , University of New Mexico Press, Albuquerque, 1990, 29.
- 53 Citado por VAZQUEZ-RIAL, H. (1998): "Antoine de Saint-Exupéry y Ciudadela" (introducción a la novela), *Ciudadela*, Alba Barcelona: 7.
- 54 KEGAN, R. (1998): " Forma y levantado de la ciudad de México", *Las sociedades ibéricas y el mar* (Cat. Exp.), Pabellón de España en la Exposición Mundial de Lisboa, Sociedad Estatal Lisboa 98, Madrid: 333.
- 55 Para un relato sobre el viaje de Max Ernst y sus cuadros reminiscentes del mismo se puede consultar McNAB, R. (2004): 171 ss.
- 56 GAMMAN, L y MAKINEN, M. (1994): *Female Fetishism. A New Look*, Lawrence and Wishart, Londres: 174.
- 57 BERGER, J. (1972): *Ways of Seeing* , Harmondsworth, BBC/Penguin: 87.
- 58 Idem: 170.
- 59 Sobre este particular y las exposiciones universales resulta de enorme interés el trabajo de HINSLEY, C.M. (1991), "The World as Marketplace: Commodification of the Exotic at the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (ed. I. Karp y S. Lavine), Smithsonian Institution Press, Washington y Londres 1991: 346.
- 60 BENJAMIN, W. (1978): *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings* Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York: 152.
- 61 Ambos aparecen reproducidos en RHODES, C. (1994): *Primitivism and Modern Art* , Thames and Hudson, Londres: 94 y 95.
- 62 Sobre las representaciones de los "exótico" ver Lloyd, J. (1991): *German Expressionism. Primitivism and Modernity* , Yale University Press, New Haven y Londres.
- 63 De hecho, es curioso notar cómo incluso hoy en día suceden cosas semejantes. En una exposición sobre arte aborigen australiano celebrada en el M.N.C.A.R.S. dos aborígenes llevaron a cabo el día de la inauguración una *performance* /ritual de dudoso contenido ético o verosímil.
- 64 SCOTT, G. M. (1990): "Village Performance: Villages of the Chicago World's Columbian Exposition of 1893" (Tesis doctoral, N.Y.U.): 312 29. Citado por RYDELL, R.W. (1998): "Souvenirs of Imperialism. World's Fair Postcards" , *Delivering Views. Distant Cultures in Early Postcards* (eds. C.M. GEARY y V.WEBB), Smithsonian Institution Press, Washington y Londres: 51.
- 65 Idem: 52.
- 66 PRATT L. M. (1992): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* , Routledge, Londres y Nueva York: 24 ss.
- 67 ROUSSEAU, G., y PORTER, R. (1990) *Exoticism in the Enlightenment* , Manchester: 1.
- 68 GARCÍA SAÍZ, M.C. (1989): *Las castas mexicanas. Un género pictórico Americano*, Olivetti, Milán: 39.
- 69 KATZEW, I. (2004): *Las pinturas de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, Conaculta/Turner, Madrid: 5-8.
- 70 Idem: 63.
- 71 Particular ligado para Gruzinki a otra fórmula de rebelión peninsular, renunciar al uso de la perspectiva impuesta como fórmula de identidad. GRUZINZKI, S. (2000): *El pensamiento mestizo*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires y México.
- 72 MEZQUITA, I. y PEDROSA, A., (2000): *F(r)icciones* (Cat. Exp.), M.N.C.A.R.S., Madrid.
- 73 HERKENHOFF, P. (2000): "Dulces Juegos de Sangre y Ajedrez de Mentiras", *F(r)icciones* (Cat. Exp.), M.N.C.A.R.S., Madrid: 236.
- 74 PIMENTEL, T. (2000) "Santiago Sierra", No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo (Cat. Exp.), M.N.C.A.R.S., Madrid: 123.
- 75 MOSQUERA, S. (2000) "Santiago Sierra", No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo (Cat. Exp.), M.N.C.A.R.S., Madrid: 109.
- 76 KATZENSTEIN, I. (2003): "Algunas consideraciones sobre Guillermo Kuitka en Buenos Aires" *Guillermo Kuitka. Obras. 1982-2002*, (Cat. Exp.), M.N.C.A.R.S., Madrid: 77.
- 77 BORGES, J. L. (2004): "Del rigor en la ciencia", *Museo en, Emecé Editores*: 225.

En pos de la internacionalización del arte español: objetivos, actuaciones y proyectos del Centro Nacional de Exposiciones entre 1983 y 1989

Isaac Ait Moreno
Universidad Complutense de Madrid

El ámbito artístico español vivió un inusitado y urgente afán de cosmopolitismo durante los años ochenta, fenómeno que viene siendo objeto de reflexiones y comentarios prácticamente desde aquel mismo momento, especialmente desde los ámbitos de la crítica y el ensayo¹. La historiografía, no obstante, debe todavía profundizar en el análisis de unos años en los que un optimismo generalizado hizo posible creer en una internacionalización del arte contemporáneo español². Nuestra intención aquí es la de contribuir al estudio de esta singular situación mediante un breve análisis del papel que desempeñó en este contexto el Ministerio de Cultura a través de la Subdirección General de Artes Plásticas (S.G.AA.PP.) y del organismo que sustituiría a ésta a partir de 1985, el Centro Nacional de Exposiciones (C.N.E.). Estas instituciones constituyeron importantes herramientas del Estado en su política de modernización del panorama artístico de nuestro país, una modernización que se entendía fundamentalmente en dos aspectos: una mayor apertura hacia el arte foráneo del momento y una decidida difusión en el exterior de nuestra creación contemporánea. Nuestro estudio se concentrará en el período que va de 1983 a 1989, en el que, bajo la decisiva dirección de Carmen Giménez, estos organismos marcarán una nueva época en la política artística del Estado español. Esperamos contribuir a un mejor conocimiento de tales actividades, gracias especialmente a la aportación de datos documentales inéditos que nos permitirán profundizar en los planteamientos que las fundamentaron.

En primer lugar, situaremos contextualmente las susodichas instituciones, paso previo que en nuestro caso resulta ineludible dada su vinculación con la esfera política. De este modo, comenzaremos por tratar la situación anterior a la etapa que nos ocupa, esto es, el período en el que el Gobierno de España estuvo ocupado por la Unión de Centro Democrático (U.C.D.), de 1977 a 1982. Estos años, en los que el nuevo Estado democrático ponía en marcha sus instituciones, vieron nacer al Ministerio de Cultura³, hecho que suponía una atención específica y destacada a las cuestiones culturales, hasta entonces dispersas entre diversas y dispares áreas administrativas⁴. En el ámbito del arte contemporáneo el nacimiento de este Ministerio supuso el inicio de una política de promoción de la creación, que comprendía tanto las ayudas económicas directas como la organización de exposiciones. De este modo, se crearon en 1977 los primeros departamentos ministeriales dedicados a estos asuntos, el Servicio de Apoyo a la Creación y el Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas, dependientes de la Dirección General de Difusión Cultural⁵. Ya en junio de 1979 el primero de estos órganos será sustituido por el Servicio de Promoción de las Artes Plásticas y del Patrimonio⁶, que, a su vez, en agosto de ese mismo año, asumirá las funciones del segundo y constituirá el Centro de Promoción de las Artes Plásticas e Investigación de Nuevas Formas Expresivas, con rango de Subdirección General y dependiente ahora de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos⁷. El nuevo

Centro, al contrario de lo que sucedía con sus precedentes, contó con una definición explícita de sus funciones, que consistían básicamente en la concesión de becas, la realización de exposiciones y congresos y la ayuda a la defensa de los intereses de los artistas plásticos⁸. La nueva institución sería rebautizada como Subdirección General de Artes Plásticas con el Real Decreto de 18 de julio de 1980, por el que se aprobaban las normas orgánicas del Ministerio⁹. Con la creación de esta Subdirección termina una fase de indefinición inicial que debemos entender dentro del proceso de conformación del propio Ministerio de Cultura, que daba en estos años sus primeros pasos. En 1985, ya en la primera legislatura socialista, se creará el Centro Nacional de Exposiciones¹⁰, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, con rango de Subdirección General y encargado exclusivamente de la política expositiva, lo que da cuenta de la relevancia que ésta había llegado a obtener. Pasando ya a la línea de exposiciones que llevaron a cabo los órganos ministeriales implicados durante los gobiernos de la U.C.D., podemos constatar que las muestras se consagraron mayoritariamente a artistas españoles de las vanguardias históricas y de las décadas de 1950 y 1960, muestras que se realizaron fundamentalmente dentro del territorio nacional¹¹. Deben de considerarse especialmente emblemáticas las exposiciones dedicadas a aquellos creadores que se habían significado por su oposición al régimen franquista, en lo que suponía un ejercicio de rectificación pública por parte del Estado. No obstante, ya en 1980 el Centro de Promoción de las Artes Plásticas y de Investigación de Nuevas Formas Expresivas comenzó a proyectar las Bienales Nacionales e Internacionales de Artes Plásticas, en las que debería exponerse la creación plástica del momento, lo que indica ya un interés de los administradores públicos hacia la exhibición del arte de la actualidad¹². La S.G.AA.PP. continuaría trabajando en este proyecto, que pretendía ocupar el lugar de las desaparecidas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y que mereció cobrar carta de naturaleza a través de un Real Decreto, en junio de 1980¹³. En todo caso, no será hasta 1982, tras un largo proceso de puesta en marcha¹⁴, cuando se celebre la primera y única edición de la Bial Nacional¹⁵. La versión internacional no se llevó a cabo, pero se comenzó a trabajar en una exposición, "Tendencias en Nueva York", que, como veremos, supondrá la primera aproximación del Ministerio al arte actual foráneo y el inicio de una nueva línea expositiva en este sentido. Efectivamente, esta importante exposición de arte norteamericano actual, que se inaugurará ya en la etapa socialista, comenzó a prepararse en 1981, año en el

que se encargó su proyecto a Carmen Giménez, en aquellos momentos comisaria independiente¹⁶. Más adelante analizaremos los objetivos y la significación de esta muestra, pero aquí nos interesa destacar su origen en la etapa de la U.C.D., en la que no podemos dejar de citar como máximo responsable a Javier Tusell, decisivo como Director General de Bellas Artes.

Fue precisamente bajo la dirección del conocido historiador cuando la S.G.AA.PP. presentó el proyecto de una nueva política expositiva, internacional y contemporánea, en la que deben insertarse el encargo de "Tendencias en Nueva York" y la realización de la Bial. Nos referimos a un programa de actuación redactado en 1981 y en el que se planteaban dos líneas complementarias: difundir la obra de los artistas españoles, tanto consagrados como noveles, en España y en el extranjero, y exhibir en nuestro país las tendencias artísticas internacionales¹⁷. Los objetivos de esta estrategia eran "contribuir al enriquecimiento de nuestras artes plásticas" y superar el "aislamiento cultural" de nuestro país¹⁸. Como veremos, estos planteamientos expositivos y los objetivos a ellos ligados supondrán el eje de actuación de la posterior etapa socialista, en lo que supone una continuidad que ha permanecido ignorada hasta ahora. Resulta interesante recordar, en este sentido, que la última Subdirectora General de Artes Plásticas del período de la U.C.D., Ana Beristáin, se mantuvo en dicho puesto hasta el 22 de junio de 1983¹⁹, esto es, durante los siete primeros meses de legislatura socialista, que comenzó el 18 de noviembre de 1982. De este modo, y en consonancia con las líneas de actuación planteadas en 1981, en un plan de exposiciones para 1983 se dedica un apartado específico a los "[a]rtistas españoles entre los 45 y los 30 años"²⁰. De la misma manera, en marzo de 1983 se afirmaba en un documento de la S.G.AA.PP. que "dentro de la política de exposiciones de esta Dirección General se debe iniciar la exportación de obras de los grandes artistas españoles"²¹.

Veremos a continuación en qué medida esos planteamientos se mantuvieron y materializaron durante la etapa en la que Carmen Giménez fue responsable de la política expositiva del Ministerio de Cultura, y que coincide aproximadamente con las dos primeras legislaturas del Partido Socialista Obrero Español (PSOE). Sin pretender caer en planteamientos personalistas, resulta ineludible enfocar esta etapa a través de la figura de esta especialista en la organización de exposiciones, ya que, de hecho, será ella su máxima responsable tanto a nivel programático como práctico. Comenzaremos por presentar los fundamentos programáticos de su actuación, que pode-

mos conocer gracias a los documentos que elaboró para uso interno ministerial. Nos encontraremos en primer lugar, en septiembre de 1983, con unas detalladas "Observaciones sobre una política exterior para la promoción del arte español actual y contrapartida, la presencia en España del arte actual internacional"²², documento evidentemente dirigido a la superioridad en el que se profundiza en los objetivos de internacionalización planteados, como vimos, en la etapa de la U.C.D. De este modo, aparecen las siguientes recomendaciones: "La presencia y consecuente diálogo con el artista extranjero; es imprescindible el intercambio"; "Las publicaciones deben ser siempre bilingües y se debe autorizar el aumento de la tirada para una distribución internacional. La promoción del arte contemporáneo está estrechamente ligada a la difusión de la imagen a través de publicaciones especializadas"; "Debemos apoyar a las ferias internacionales (Documenta, FIAC, Chicago, Basilea, Arco)"; "Si el objetivo del Ministerio es colocar a España en el circuito internacional, iniciado con la gran antológica de Picasso y la recuperación del Guernica, tenemos que cuidar de nuestra imagen e invertir en relaciones públicas. El arte español con la adecuada promoción igual que la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo alemán, requiere una inversión económica y el apoyo de la crítica y publicaciones"²³.

Tenemos así una decidida defensa de los beneficios de un enfoque internacionalista, en la que aparece un nuevo elemento, llamado a tener gran continuidad: la oportunidad de mejorar la imagen exterior de España a través de las exposiciones de arte contemporáneo. Pronto aparecerá otro argumento en la justificación de los programas expositivos elaborados por la S.G.AA.PP., como es la aparición de un nuevo público en España, interesado por el arte moderno y contemporáneo, que precisaba de "una información de la actualidad plástica más reciente"²⁴. Así puede leerse en un documento de 1984, donde, por otra parte, se mantiene el objetivo de incrementar el peso específico de España en el panorama artístico internacional, y así terminar con un aislamiento que se consideraba injusto: "Poseedora de una larga tradición artística de primerísima línea, España, al igual que sus vecinos mediterráneos Francia e Italia, debe recuperar su cultura y desarrollar un nuevo protagonismo"²⁵. Toda esta argumentación se mantendrá en sus líneas básicas durante los años siguientes²⁶, si bien a partir de 1985 se añadirán dos nuevos elementos a la búsqueda de prestigio internacional: las exposiciones de colecciones foráneas de arte contemporáneo y el Centro de Arte Reina Sofía (C.A.R.S.). Como veremos, estos dos aspectos acabarán íntimamente

relacionados en la política del órgano que sucederá a la S.G.AA.PP., el C.N.E. En cuanto al primero, en 1985 la Dirección del C.N.E. elabora un programa de exposiciones para el año siguiente en el que se prevé la realización de una muestra representativa de diversas colecciones internacionales de arte contemporáneo, entre las que se aseguraba la presencia de la Dia Art Foundation y la Colección Panza di Biumo²⁷. Este singular proyecto se justificaba del siguiente modo: "podrá por primera vez contemplarse en nuestro país una actividad coleccionista y de protección y apoyo centrada en el arte contemporáneo más reciente -las colecciones con que se contará, y en concreto las dos mencionadas, mantienen una estrecha proximidad estilística, centrada sobre todo en el arte minimal y en los desarrollos espacialistas europeos y sobre todo americanos del tercer tercio del siglo XX. Al mismo tiempo, se inicia de esta manera una posible y positiva política de exposición de colecciones ya formadas, lo que complementa una de las lagunas más importantes -el aspecto internacional más contemporáneo- de las de nuestro país"²⁸. Si bien esta muestra no se llevaría a cabo, sí se inició en 1986 la presentación de una serie de colecciones internacionales de arte contemporáneo, como veremos más adelante. Ahora nos interesa especialmente el hecho de que se destaque la ausencia de arte contemporáneo internacional en las colecciones españolas, ya que más adelante la Directora del C.N.E. afirmará públicamente que uno de los objetivos de estas exposiciones era estimular el coleccionismo oficial²⁹. La sede de estas exposiciones fue a partir de 1987 el recién creado C.A.R.S., que, como hemos apuntado, jugó un importante papel en la política expositiva del C.N.E. Antes de entrar esta cuestión, sin embargo, deberemos de comentar brevemente la relación existente entre estos dos entes del Ministerio de Cultura. Inaugurado en mayo de 1986 sin ninguna definición administrativa, el C.A.R.S. será durante sus tres primeros años de funcionamiento el receptáculo de exposiciones programadas y organizadas, en su práctica totalidad, por el C.N.E. En un primer momento, y según corroboró una resolución del Director General de Bellas Artes, la Directora del C.N.E. será la encargada de las exposiciones que se lleven a cabo en el C.A.R.S.³⁰. A partir de abril de 1987, tras la puesta en funcionamiento de una Comisión Asesora para el desarrollo del C.A.R.S., el C.N.E. continuará determinando en gran medida su línea expositiva, a través de la participación de Carmen Giménez en la citada Comisión³¹. Esta situación se prolongará incluso un año después del nombramiento del primer director del rebautizado Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ya que la Directora

del C.N.E. formará parte de los vocales natos del Patronato del mismo³², y la agenda de exposiciones dependerá en gran medida del órgano que ella dirigía³³. Como puede verse, la vinculación entre ambas instituciones será muy estrecha, y ya con anterioridad a su inauguración Carmen Giménez integrará al C.A.R.S. dentro de su política de internacionalización del arte español. Así, uno de los objetivos de la exposición inaugural del nuevo centro, que se comenzó a preparar en la S.G.AA.PP. en 1984, será “situar a España en primera fila de los países que constituyen centros privilegiados en la circulación de las ideas artísticas”³⁴. No obstante, uno de los objetivos que el Ministerio ya había fijado para el C.A.R.S., más allá de ser sede de exposiciones, era albergar una colección de arte del siglo XX³⁵, y en este sentido las muestras de colecciones internacionales que organizaba el C.N.E. se presentaban no sólo como un estímulo para el coleccionismo español, sino que venían a sustituir “de manera provisional la ausencia de una colección permanente en el Museo”³⁶. La importancia concedida por el C.N.E. al C.A.R.S. como estandarte de la política artística española se manifestó también, precisamente, en el proceso de conformación de la colección propia de la nueva institución. Así, Carmen Giménez expresará en 1988 su disconformidad con una línea de adquisiciones a la que achacaba una insuficiente atención a lo contemporáneo y que ponía en peligro, en su opinión, el prestigio exterior de España³⁷.

Veremos a continuación el modo en el que estos planteamientos internacionalizadores se pusieron en práctica, tanto en las exposiciones realizadas en España como en las que se llevaron al exterior. Dadas las limitaciones de espacio, nos concentraremos, tras algunas consideraciones generales, en dos ejemplos suficientemente representativos de cada uno de estos dos ámbitos. En cuanto al carácter general de las exposiciones exhibidas en España por la S.G.AA.PP. y el C.N.E. entre 1983 y 1989³⁸, resultará útil presentar un bosquejo estadístico. De las sesenta y nueve muestras realizadas en este período, cuarenta y seis se dedicaron al arte internacional, veintidós al español y una de carácter mixto combinó los dos ámbitos mediante la exhibición conjunta de piezas de Saura, Chillida, Tàpies, Twombly, Serra y Baselitz, con ocasión de la inauguración del C.A.R.S.³⁹. Dentro del grupo de exposiciones de contenido foráneo, treinta y seis mostraron obras de artistas pertenecientes al período que abarca de 1900 a la década de 1970, mientras que las diez restantes se consagraron al arte estrictamente actual. En cuanto a las dedicadas al arte español, de nuevo el primer bloque cronológico -dieciséis- domina sobre el

segundo -seis⁴⁰. Comprobamos así, en primer lugar, la fuerte preeminencia del arte internacional sobre el español en este programa expositivo, hecho que supone una diferencia fundamental respecto a la etapa precedente⁴¹ y que es suficientemente sintomático del afán internacionalizador al que venimos aludiendo. Debe añadirse, en este sentido, que gran parte de estas exposiciones de arte foráneo fueron comisariadas por especialistas extranjeros⁴². Por otra parte, y volviendo al programa expositivo que nos ocupa, vemos aparecer un grupo de exposiciones dedicadas al arte internacional más reciente, lo que resulta aún más novedoso en la práctica expositiva del Ministerio y responde a ese mismo interés por elevar el prestigio exterior de nuestra escena artística.

Un ejemplo paradigmático de esta política lo constituye la ya mencionada “Tendencias en Nueva York”, que supuso el comienzo de la relación entre Carmen Giménez y el Ministerio de Cultura, así como la primera exposición que este organismo dedicaba al arte internacional del momento. Como ya comentamos, fue encargada en 1981 por la S.G.AA.PP. a Carmen Giménez, quien elaboró un proyecto dedicado a un grupo de jóvenes y exitosos artistas neoyorquinos, fundamentalmente pintores⁴³. La muestra constituía así la presentación en nuestro país de una de los focos más fuertes del auge de la pintura que estaba teniendo lugar en aquellos momentos en la escena artística occidental. La autora del proyecto destacaba en su plan inicial los resultados que podían obtenerse de este hecho: “Al iniciarse esta exposición en Madrid, adelantándose (sic) a otras capitales Europeas (sic), quedaría patente la nueva vitalidad y el interés (sic), tanto de los estamentos culturales españoles como del público en general, por las nuevas formas de expresión artísticas (sic)”⁴⁴. Pero también se esperaba algo más de esta exhibición, el influjo de los artistas norteamericanos sobre los españoles: “La presencia de estos artistas en Madrid con sus coleccionistas y galeristas dará lugar a un intercambio entre los artistas españoles y norteamericanos que solamente (sic) puede beneficiar al artista español”⁴⁵. Abundando en esta idea, se encargó a dos de los artistas participantes, Keith Haring y Kenny Scharf, que realizasen sendas obras *in situ*⁴⁶, con el objeto de lograr, en palabras suscritas por el Director General de Bellas Artes, “un mayor conocimiento y acercamiento a la obra artística”⁴⁷. Se aspiraba también, dentro de los planes asociados a esta exposición, a que la cobertura informativa que iban a prestar diversas publicaciones extranjeras ayudase a situar a España en el mapa del arte contemporáneo internacional⁴⁸, un interés por la repercusión mediática exterior que se mantendrá de aquí en adelan-

te⁴⁹. Tras su exhibición en Madrid y Barcelona, "Tendencias en Nueva York" se expuso en el Museo del Luxemburgo de París, itinerancia inédita en las exposiciones de producción propia que será presentada por la S.G.AA.PP. como un éxito para la imagen exterior de España⁵⁰.

Pasando a las exposiciones de arte contemporáneo español que se llevaron al extranjero, debemos de comenzar por mencionar que se realizaron con la colaboración del Ministerio de Asuntos Exteriores, a través del Programa Español de Acción Cultural en el Exterior (P.E.A.C.E.), un acuerdo interministerial en funcionamiento al menos desde enero de 1984⁵¹, si bien nunca llegaría a contar con definición administrativa⁵². La programación de las exposiciones, en todo caso, dependía del C.N.E.⁵³ y estaba dominada por el arte contemporáneo. Tan sólo en el período 1984-1987 se realizaron doce exposiciones itinerantes, en su mayor parte dedicadas a artistas contemporáneos y a las que hay que añadir la participación en diversas bienales y festivales⁵⁴. Como ya comentamos al tratar las premisas programáticas de la S.G.AA.PP. en la etapa de la U.C.D., con la exhibición de los artistas españoles en el extranjero se pretendía superar el aislamiento de nuestra escena artística, a lo que ahora se añade la intención de mejorar la imagen exterior de España. No es de extrañar, por lo tanto, que desde la institución que las organizaba se valorasen especialmente, por su potencial repercusión, aquellas exposiciones que tenían lugar en las ciudades de mayor peso dentro del ámbito artístico contemporáneo⁵⁵. Un ejemplo clave en este sentido lo constituye la macro-exposición que se montó en París bajo el título de "Cinq Siècles d'Art Espagnol", cuyas características merecen que nos detengamos en ella como ejemplo de esta política artística⁵⁶.

Como es habitual en las exposiciones que el Estado monta en el extranjero, ésta se insertaba dentro de un convenio bilateral de cooperación cultural. Tenemos constancia de un interés oficial español por exponer a artistas contemporáneos en Francia, expresado por vía diplomática y dentro del período que nos ocupa, al menos desde 1980. Ya en aquel momento se propuso combinar la exhibición de tales artistas con unas exposiciones de obra gráfica de Picasso y Miró⁵⁷, estrategia que, como veremos, tendrá continuidad. Pero será a partir de 1983 cuando se establezcan una serie de compromisos entre los ministerios de cultura francés y español que dejan ver una mayor fluidez en sus relaciones. Ya a finales de 1982 o principios de 1983 se planteó la posibilidad de montar una gran exposición de arte español en París⁵⁸, sin que hayamos encontrado constancia de un compro-

miso oficial en este momento. Entre los compromisos que sí se establecieron interesa destacar, en primer lugar, que "el Director de los Museos de Francia tiene la voluntad de prestar su ayuda para que España se integre en los circuitos comerciales de exposiciones internacionales"⁵⁹, lo que responde indudablemente al empeño español en esta cuestión. En segundo lugar, se afirmaba la intención de organizar "exposiciones de artistas contemporáneos franceses en España y de españoles en Francia" y se preveía la realización de una exposición de Goya en el país vecino⁶⁰, que no llegaría a realizarse. De este modo se fue estableciendo una dinámica de colaboración que ayudaría a crear las condiciones necesarias para la realización de nuestra exposición⁶¹. En 1984 el Ministerio de Cultura francés hará llegar a su correspondiente español su interés por recibir exposiciones del Greco y de Velázquez, petición que se dejará momentáneamente en suspenso⁶². En el año siguiente se celebrará una reunión entre los ministros de Cultura Lang y Solana en la que la parte francesa manifestará el deseo de acoger muestras de arte ibero, de bodegones españoles del siglo XVIII y de los artistas contemporáneos Barceló, Sicilia y Campano⁶³. Con estos antecedentes, en 1986 el C.N.E. inició los preparativos de una gran exposición que se celebraría en París en 1987 y en la que se ofreció un recorrido por el arte español desde el siglo XVI hasta la actualidad, mediante cuatro apartados cronológicos que implicaban un mayor peso del arte del siglo XX: la primera parte atendía a los siglos XVI al XIX, la segunda al período 1900-1970, la tercera a las décadas de 1970 y 1980 y la última al arte más reciente⁶⁴. De este modo, se respondía a las peticiones galas mediante la presentación de una muestra cuya unidad se subrayaba bajo el título de "Cinco Siglos de Arte Español", y que, en palabras de Carmen Giménez, pretendía hacer "apreciar un amplio panorama del quehacer de los artistas españoles, desde los nombres universalmente conocidos (Greco, Ribera, Velázquez, Goya, Picasso, Gris, Miró, Tapies (sic), etc.,(sic)) hasta los valores en alza entre los jóvenes estos últimos años"⁶⁵. Así, se trataba de equiparar a estos jóvenes valores con la tradición artística española, práctica que contaba ya con una larga historia en nuestro país. La intención de lograr una amplia difusión internacional contaba también entre los objetivos de los organizadores: "es esencial presentar piezas de primerísimo orden, especialmente en los dos primeros apartados (...), dado que París es centro mundial del arte, y la difusión y audiencia de la exposición pueden ser extraordinarias a todos los niveles"⁶⁶.

Llegados a este punto, se impone afrontar un balance de las estrategias y de los resultados efectivos logrados

por el C.N.E. en su empeño internacionalizador; difícil tarea dada la multiplicidad de parámetros que se pueden tener en cuenta, algunos de ellos tan poco cuantificables como el prestigio o el nivel de modernidad. Nos aproximaremos a ese balance, no obstante, si prestamos atención, en primer lugar, a las valoraciones que ha recibido la gestión del C.N.E. desde sus años de actividad hasta el presente. En cuanto a las exposiciones celebradas dentro de nuestras fronteras, han sido abundantes los comentarios que veían un excesivo interés por lo estrictamente contemporáneo —opinión que, como hemos podido comprobar, supone una exageración—, así como cierta improvisación en sus actuaciones y una política centralizadora que concentraba las exposiciones más importantes en Madrid⁶⁷. En otro orden, ha sido también frecuente la crítica a lo que se consideraba un gasto excesivo en muestras espectaculares —a las que se solía reconocer, por otro lado, una gran calidad— mientras se dejaba de lado la creación de infraestructuras de difusión artística permanentes⁶⁸. Una opinión generalizada ha visto en esa tendencia a la espectacularidad un interés propagandístico que pretendía ofrecer, dentro y fuera de España, una imagen de modernidad que no se correspondía con nuestra verdadera situación⁶⁹. No obstante, tampoco han faltado los elogios, provenientes en su mayor parte del exterior, hacia una política de exposiciones que venía a llenar un enorme vacío en el panorama artístico español mediante la presentación de las tendencias artísticas del momento⁷⁰. Por lo que se refiere a las muestras del P.E.A.C.E., volvemos a encontrar la opinión de que se puso más empeño en dar una imagen de modernidad al exterior que en promocionar de forma constante el arte español, por lo que éste fue incapaz de lograr una auténtica y duradera internacionalización⁷¹, salvo ciertos artistas que la obtuvieron a nivel individual⁷².

Anotadas estas valoraciones, en gran medida acertadas⁷³, nuestra investigación ha puesto de relieve que esos objetivos de internacionalización respondían de hecho a una planificación que tiene sus orígenes en la etapa de la U.C.D. pero que bajo la dirección de Carmen Giménez incorporará como elemento sustancial la búsqueda de una nueva imagen de España en el extranjero. Esta atención explícita a la imagen exterior define, como hemos visto, la política expositiva ministerial de estos años, en los que no sólo se pretendía difundir nuestra escena artística, sino también dotar al Ministerio de Cultura español de un prestigio internacional. Esa política se nos revela, por lo tanto, como una herramienta en el proceso de integración de la joven democracia española dentro del sistema de relaciones culturales internacionales. En definitiva, la

política expositiva que nos ocupa respondió al empeño ministerial por obtener una imagen de modernidad de cara al exterior; entendida como objetivo ineludible dentro de la normalización del Estado español.

Notas

- 1 Entre las publicaciones recientes debe destacarse BREA, J. L. (2004): "El desarrollo de la Institución-Arte en la España de la democracia", *Revista de Occidente*, 273: 7-20.
- 2 Alberto López Cuenca ha emprendido en este sentido una importante línea de investigación, centrada en el mercado artístico. Vid. LÓPEZ CUENCA, A. (2004): "El traje del emperador (La mercantilización del arte en la España de los años 80)", *ibidem*: 21-36; e *Idem* (2005): "Arco y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta", en *Desacuerdos 1*, Arteleku-Centro José Guerrero-Museu d'Art Contemporani de Barcelona, UNIA artey-pensamiento: 83-108.
- 3 Real Decreto 1588/1977, de 4 de julio, por el que se reestructuran determinados órganos de la Administración Central del Estado.
- 4 Ministerios de Educación y Ciencia, Información y Turismo, Asuntos Exteriores, Vivienda y la Secretaría General del Movimiento, según se recoge en MARCIO, A. (1978): "El Ministerio de Cultura", *Arte Español* 78, Editorial Lápiz, Madrid: 469.
- 5 Creados por el Real Decreto 2258/1977, de 27 de agosto, sobre estructura orgánica y funciones del Ministerio de Cultura.
- 6 Real Decreto 1298/1979, de 1 de junio, por el que se reestructura el Ministerio de Cultura.
- 7 Real Decreto 2055/1979, de 3 de agosto, por el que se crea el Centro de Promoción de las Artes Plásticas e Investigación de Nuevas Formas Expresivas.
- 8 *Ibidem*.
- 9 Real Decreto 1601/1980, de 18 de julio, por el que se aprueban las Normas Orgánicas del Ministerio de Cultura.
- 10 Real Decreto 565/1985, de 24 de abril, por el que se establece la estructura orgánica básica del Ministerio de Cultura y de sus organismos autónomos.
- 11 Así, entre 1980 y 1982 la S.G.AA.PP. no realizó ninguna exposición en el extranjero, según se aprecia en el *Resumen de inversiones realizadas por la Subdirección General de Artes Plásticas desde su creación en los años 1980, 1981-1982*, cuyo desglose se indica en páginas posteriores, documento conservado en el Archivo Central del Ministerio de Cultura (de aquí en adelante APMC), caja 78.839, carpeta "Dirección General de Bellas Artes".
- 12 *Anteproyecto de actividades del Centro de Promoción de las Artes Plásticas para el año 1980*, 13/2/1980, APMC, caja 78.839, carpeta "Subdirección General de Artes Plásticas".
- 13 Real Decreto 1528/1980, de 13 de junio, por el que se crean la Bienal Nacional y la Bienal Internacional de Artes Plásticas.
- 14 En un documento sin título, 27/6/1980, APMC, caja 78.839, carpeta "Dirección General de Bellas Artes", se menciona la puesta en marcha de las mencionadas Bienales, prevista para 1981. De nuevo, en el *Estudio de las necesidades urgentes de la Subdirección General de Artes Plásticas*, documento firmado por Álvaro Martínez-Novillo, septiembre de 1980, APMC, caja 78.839, vuelve a aparecer esta cuestión, para señalar la necesidad de crear dentro de la Subdirección una sección que se ocupe de las Bienales. En el *Programa de Artes Plásticas de la Estructura de Programas y Memoria del Presupuesto por Programas Año 1982*, fechable en 1981, APMC, caja 78.839, carpeta "Personal del Centro", se prevé realizar en 1982 una "Primera Bienal Internacional de Artes Plásticas".
- 15 AA.VV. (1982): *Preliminar. Iª Bienal Nacional de las Artes Plásticas. Exposición itinerante. 1982-1983*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- 16 *Nuevas tendencias: 4 artistas norteamericanos*, documento firmado por Carmen Giménez, 12/3/1981, APMC, caja 85.933, carpeta "Correspondencia diversa". En el *Informe sobre la Exposición "Tendencias en Nueva York"*, Palacio de Velázquez, 11 de octubre - 1 de diciembre; obra gráfica expuesta en el *Círculo de Bellas Artes*, 11 de octubre - 1 de diciembre, 28/9/1983, APMC, caja 85.933, carpeta "Gastos y prensa", se indica que esta exposición fue "ideada por encargo de la Subdirección General de Artes Plásticas a Doña Carmen Giménez hace dos años".
- 17 *Programa de Artes Plásticas*, doc. cit.
- 18 *Ibid.* En este documento podemos leer las siguientes afirmaciones, que manifiestan ese nuevo afán internacionalizador: "Este programa viene definido por un conjunto de acciones a realizar con el fin de fomentar las artes plásticas en sus múltiples aspectos, difundiendo, principalmente, en España, pero también fuera de nuestras fronteras, las obras de los artistas ya famosos y promocionando a los noveles; ayudando a la investigación de nuevas formas expresivas y procurando la difusión en nuestro País (sic) de la obra de artistas extranjeros de renombre, cuyas aportaciones pueden contribuir al enriquecimiento de nuestras artes plásticas"; "se deben organizar cada año otras muestras, generalmente en régimen de intercambio, de obras de artistas extranjeros fundamentales por su aportación artística de modo que nuestro país no caiga en su aislamiento cultural".
- 19 "Orden de 31 de mayo de 1983 por la que se dispone el cese, a petición propia, de doña Ana Beristáin Díez como Subdirectora General de Artes Plásticas", BOE de 22 de junio de 1983.
- 20 *Pre-programa 1983. Subdirección General de Artes Plásticas*, anterior a 9/3/1983, APMC, caja 78.830, carpeta "Programación Exposiciones 1983". Podemos considerarlo anterior a la fecha consignada debido a que es mencionado en el documento *Memoria Subdirección General de Artes Plásticas. Presupuesto extraordinario. Capítulo 257*, 9/3/1983, APMC, caja 78.840, carpeta "Presupuestos 1984".
- 21 *Memoria Subdirección General de Artes Plásticas. Presupuesto extraordinario. Capítulo 257*, doc. cit.
- 22 Epígrafe integrante del documento *Comentarios sobre algunas exposiciones programadas por la Subdirección General de Artes Plásticas*, de septiembre de 1983, APMC, caja 78.830, carpeta "Programación Exposiciones 1983". Si bien el documento no está firmado, dada la fecha del mismo y el estilo del texto, puede atribuirse con casi total seguridad a Carmen Giménez.
- 23 *Ibidem*, fols. 8-9.
- 24 453. B *Exposiciones*, fechable en 1984, APMC, caja 78.830, carpeta "Programación Exposiciones 1985".
- 25 *Ibidem*.
- 26 Otro documento en el que se repiten las mismas premisas de actuación es una *Nota para el Director General sobre las competencias de la Subdirección General de Exposiciones*, fechable en 1984, APMC, caja 78.839, carpeta "Personal del Centro".
- 27 Documento sin título, posterior a abril de 1985, elaborado, según se manifiesta en el texto, por la Dirección del C.N.E., APMC, caja 78.830, carpeta "Programación Exposiciones 1986".
- 28 *Ibidem*.
- 29 CASANI, B. (1987): "Carmen Giménez, directora del Centro Nacional de Exposiciones", *Sur Express*, 5: 58 y 61.
- 30 SATRÚSTEGUI GIL-DELGADO, Miguel, *Resolución del Director General de Bellas Artes y Archivos sobre el Plan de Exposiciones del*

Ministerio, 12/12/1986, APMC, caja 80.454, carpeta "Subsecretario 86-89". En este documento se estipula lo siguiente: "La Directora del Centro Nacional de Exposiciones, (sic) es la responsable artística de las exposiciones programadas en las Salas de los Palacios de Velázquez y de Cristal y del Centro de Arte Reina Sofía", mientras que "[e]l Coordinador [en referencia al Gerente] del Centro de Arte Reina Sofía es el responsable económico y administrativo de las exposiciones programadas en dicho Centro".

- 31 Las exposiciones eran propuestas al Grupo de Trabajo de Exposiciones de la Comisión Asesora, en su mayor parte, por el C.N.E., según podemos comprobar en el *Acta de la reunión del Grupo de Trabajo de Exposiciones de la Comisión Asesora del Centro de Arte Reina Sofía.- 9 de Septiembre de 1987*, APMC, caja 87.099, carpeta "C.A.R.S./Exposiciones 1ª 1987-1991", donde se estudia "el conjunto de proyectos de exposiciones remitidas a la Comisión Asesora por el Centro Nacional de Exposiciones". En abril de 1988, por otra parte, el Gerente del C.A.R.S. proponía a la Directora del C.N.E. que se reuniera con el Director General de Bellas Artes y Archivos "para concretar, aunque sea por trimestres, la programación [del C.A.R.S.] del año próximo", según se recoge en un oficio dirigido por el mencionado Gerente a Carmen Giménez, 15/4/1988, APMC, caja 96.731, carpeta "Centro de Arte Reina Sofía/Correspondencia diversa". Finalmente, el hecho de que entre 1987 y 1989 se expusieran en el C.A.R.S. cinco colecciones internacionales de arte contemporáneo –Sonnabend, Panza, Nasher, Phillips y Beyeler– revela por sí solo el peso de la política expositiva del C.N.E.
- 32 Real Decreto 535/1988, de 27 de mayo, por el que el "Centro de Arte Reina Sofía" se configura como Museo Nacional.
- 33 Así, en enero de 1989 era la Directora del C.N.E. la responsable de informar al Secretario General de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos del programa de exposiciones del nuevo museo para ese año, según se comprueba en el oficio que la primera remitió al segundo con fecha 23/01/1989, APMC, caja 83.004, carpeta "Correspondencia exposiciones 1986-87". La agenda del C.N.E. podría extenderse incluso hasta enero de 1991, cuando se inauguró una exposición dedicada a la colección Guggenheim, comisariada por Thomas Krens y por la propia Carmen Giménez. De hecho, en el *Informe sobre política de exposiciones*, elaborado por Carmen Giménez y presentado el 12/9/1988 en la Reunión de la Comisión Permanente del C.A.R.S., se afirma que se habían establecido compromisos hasta la temporada 1990/1991. Debo agradecer al profesor Jaime Brihuega que me pusiera tras la pista de este importante documento, APMC, caja 96.730, carpeta "Comisión Asesora de Exposiciones/Centro de Arte Reina Sofía": 4. Existe también una copia en el mismo archivo, caja 943, carpeta "1988. Bellas Artes D. G. 'Exposiciones' Centro Nacional", lo que sugiere una importante circulación.
- 34 *Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo. Propuesta de la Subdirección de Artes Plásticas para su celebración, en otoño de 1986, con motivo de la apertura de las salas de exposición del Centro Reina Sofía*, fechable en 1984, APMC, caja 96.730, carpeta "Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo/ Centro Reina Sofía/Memoria de proyecto".
- 35 Sin autor (1986): *Centro de Arte Reina Sofía. 4. Proyecto*, Madrid, Ministerio de Cultura: 8.
- 36 *Grupo de Trabajo de Exposiciones de la Comisión Asesora del Programa Centro de Arte Reina Sofía.- 11 abril de 1987*, APMC, caja 96.730, carpeta "Comisión Asesora de Exposiciones/Centro de Arte Reina Sofía".
- 37 En un documento sin título, escrito –según evidencia el texto– por Carmen Giménez, fechable en 1988, APMC, caja 78.839, carpeta "Personal del Centro", podemos leer: "Respecto a las COLECCIONES (sic): la perteneciente a la primera parte del Siglo (sic) está a mi juicio bien realizada. Sin embargo, la de Arte Contemporáneo, a mi modo de ver es inexistente, no existe una política real de compra, se hacen adquisiciones arbitrarias y a mi parecer de mala calidad. La realización en (sic) esta política de compra, repercute gravemente en el transcurso de mi labor en el extranjero, muchas de las personas relevantes del panorama internacional demuestran su extrañeza y total desacuerdo ante dicha labor; desacreditando gravemente el prestigio del que gozamos desde hace algunos años, y poniendo en peligro la programación de las exposiciones".
- 38 No incluimos aquí las exposiciones que el Ministerio de Cultura dedicaba regularmente a los Premios Nacionales de Artes Plásticas y Medallas de Bellas Artes y que se gestionaban de oficio.
- 39 *Referencias: un encuentro artístico en el tiempo*, Centro de Arte Reina Sofía, 26 de mayo-15 de septiembre de 1986.
- 40 *Programa de exposiciones 1983-1988 y Programa de exposiciones 1989*, APMC, caja 96.730, carpeta "Centro de Arte Reina Sofía/Comisión Permanente de 12.9.88/Política de exposiciones".
- 41 Así, de las veinticinco exposiciones organizadas por la S.G.AA.PP. en 1982, sólo nueve se dedicaron a artistas foráneos, y éstas en su mayoría se debían a la colaboración con agregadurías culturales de embajadas. *Exposiciones celebradas en 1982*, documento fechable a finales de 1982, APMC, caja 78.839, carpeta "Subdirección General de Artes Plásticas".
- 42 Comisarios que ocupaban una posición hegemónica en el panorama expositivo internacional de los años ochenta, según se señala en BRIHUEGA, J. (1994): "Más sobre arte y política", *La balsa de la Medusa*, 30-31: 18 y 20.
- 43 Los artistas seleccionados fueron los siguientes: Eric Fischl, Keith Haring, Bryan Hunt, Bill Jensen, Robert Moskowitz, Susan Rothenberg, David Salle, Kenny Scharf, Julian Schnabel y Donald Sultan.
- 44 *Nuevas tendencias: 4 artistas norteamericanos*, doc. cit.
- 45 *Informe sobre la Exposición "Tendencias en Nueva York"*, Palacio de Velázquez, 11 de octubre - 1 de diciembre; obra gráfica expuesta en el Círculo de Bellas Artes, 11 de octubre - 1 de diciembre, 28/9/1983, APMC, caja 85.933, carpeta "Gastos y prensa".
- 46 TEJERA, María Milagrosa, Jefe del Servicio de Promoción de Artes Plásticas, departamento de la S.G.AA.PP., *Exposición Tendencias en Nueva York. Pliego de condiciones técnicas*, 19/9/1983, APMC, caja 85.933, carpeta "Tendencias en Nueva York – Madrid".
- 47 FERNÁNDEZ MIRANDA, Manuel, Director General de Bellas Artes, *Exposición "Tendencias en Nueva York" Memoria*, 22/9/1983, APMC, caja 85.933, carpeta "Tendencias en Nueva York – Madrid".
- 48 En el *Informe sobre la Exposición "Tendencias en Nueva York"*, Palacio de Velázquez, 11 de octubre - 1 de diciembre; obra gráfica expuesta en el Círculo de Bellas Artes, 11 de octubre - 1 de diciembre, doc. cit., se afirma a este respecto: "Vendrán varias revistas extranjeras para hacer reportajes: Life, Domus, Artforum, etc, que prometen "colocar" a España en el circuito internacional de exposiciones y artistas. Hasta la fecha, ninguna revista extranjera especializada en arte dedica una columna regularmente al arte español y esperamos con (sic) esta exposición y el interés generado por España (hay mucha curiosidad) en los últimos años que esta situación se remedie".
- 49 En el *Oficio del Director Coordinador de Publicaciones de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura*, Rafael Blázquez Godoy, a la

- Subdirectora General de Artes Plásticas, Carmen Giménez, 14/5/1985, APMC, caja 78.834, carpeta "Correspondencia con Secretaría General Técnica", podemos leer: "Adjunto de acompañamiento copia de los telex (sic) acerca de Exposiciones y Teatro, que se han remitido al responsable en España del Diario "Financial Times", D. David White, según convinimos en reunión celebrada el mes pasado, siguiendo el interés del Departamento de difundir la cultura española en los más importantes medios de comunicación en el extranjero".*
- 50 Así, en el *Oficio de la Subdirectora General de Artes Plásticas, Carmen Giménez, al Ministro de Cultura, Javier Solana, 10/2/1984, APMC, caja 85.932, carpeta "Arte Actual Francés/Francia en Madrid", su autora afirma: "Con este evento ilustramos nuestra capacidad de organización y nuestro nivel de relaciones con el extranjero (Estados Unidos y Francia) al montar España por primera vez una exposición de esta entidad".*
- 51 Según se deduce de la carta dirigida por el Director General de Bellas Artes, Manuel Fernández-Miranda, al Director de la Pinacoteca Nacional de Atenas, Dimitri Papastamou, 24/1/1984, APMC, caja 85.932, carpeta "Pintura española contemporánea".
- 52 Carencia que motivó propuestas de formalización como la presente en el documento anónimo *Observaciones y sugerencias sobre el P.E.A.C.E., tras la asistencia a la presentación e inauguración de la Exposición de Arte Español Actual en SARAJEVO - Sept. 1984, 14/9/1984, APMC, caja 85.932, carpeta "Pintura española contemporánea": "Conveniencia de que el P.E.A.C.E. se plasme en un acuerdo escrito entre Direcc. Gral. de Rel. Cult. (Mº de Exteriores) y la D. Gral. de BB. AA. y Archivos (Mº de Cultura) para señalar: Objetivos, criterios de selección y de difusión, responsabilidades etc."*
- 53 El C.N.E. elaboraba el programa de exposiciones del P.E.A.C.E., que comunicaba a la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Cultura para los efectos oportunos, según se aprecia en el Oficio de la Directora de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Carmen Giménez, al Director General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, Antonio Senillosa, 11/10/1985, APMC, caja 85.935, carpeta "Idas y Caos", donde se lee: "En el programa del P.E.A.C.E. de 1986 que te entregué el día de hoy, omitimos una importante exposición". De hecho, en documentos internos como *Exposiciones (sic) del mes de mayo [de 1986] (30/4/1986)* y *Balance de gestión durante el año 1986 (9/11/1987)*, ambos en APMC, caja 78.830, carpeta "Programación Exposiciones 1986", se incluyen las exposiciones del P.E.A.C.E. dentro del programa del C.N.E.
- 54 *Programa Español de Acción Cultural en el Exterior. Ministerio de Asuntos Exteriores-Ministerio de Cultura, fechable en 1989, APMC, caja 96.730.*
- 55 Así, en una nota de prensa elaborada por el Ministerio en relación con las exposiciones "Idas y Caos: Tendencias en la Fotografía Española 1920-1945" e "Imágenes de la Arcadia: el paisaje español a través de la Fotografía Pictorialista", inauguradas en Nueva York en enero de 1986, se destaca el hecho de que "han merecido la atención de la crítica neoyorquina que considera la fotografía española integrada en el desarrollo de la fotografía artística internacional". *Noticias Culturales - Ministerio de Cultura/Gabinete de Prensa, posterior a 2/2/1986, APMC, caja 85.935, carpeta "Idas y Caos".*
- 56 Otro destacado ejemplo lo constituirían las exposiciones que España mostró en el festival cultural Europalia 85, celebrado en Bruselas en 1985.
- 57 En un documento del Ministerio de Asuntos Exteriores, anterior a 1981, APMC, caja 85.932, carpeta Arte Actual Francés "Francia en Madrid" y del que desgraciadamente sólo hemos podido acceder a un fragmento, podemos leer: "La Parte española ofrece la posibilidad de presentar en Francia numerosas exposiciones de artistas españoles contemporáneos, que ya se han llevado a cabo en Madrid, así como de organizar en Francia las dos exposiciones itinerantes de grabados de Picasso y de Miró".
- 58 En el *Pre-programa 1983. Subdirección General de Artes Plásticas, doc. cit.*, se consigna lo siguiente: "Ministerio de Cultura francés. Tengo noticias extraoficiales de que están esperando una carta del Sr. Ministro de Cultura español proponiendo que se haga una gran exposición de arte español en París. Creo que es un tema a hablar despacio".
- 59 *Minuta de las conversaciones mantenidas entre los ministerios de Cultura francés y español, 3/7/1983, APMC, caja 85.932, carpeta Arte Actual Francés "Francia en Madrid".*
- 60 *Ibidem.*
- 61 En 1984 se enviaría a Francia la exposición "Art Espagnol Actuel".
- 62 *Oficio de la Subdirectora General de Artes Plásticas, Carmen Giménez, al Ministro de Cultura, Javier Solana, doc. cit.*
- 63 *Encuentro hispano-francés/París 3/4 noviembre 1985/Acta de la reunión mantenida el 4 de noviembre de 1985 entre los Ministros de Cultura de España y Francia, 8/11/1985, APMC, caja 78.838, carpeta "Correspondencia con el Ministro 85-86".*
- 64 *Programa Español de Acción Cultural en el Exterior. Ministerio de Asuntos Exteriores-Ministerio de Cultura, doc. cit.*
- 65 GIMÉNEZ, Carmen, *Exposición de arte español en París, 1986*, documento 1/10/1986, APMC, caja 78.839, carpeta "Correspondencia con el Secretario Gral. de BB. AA. Año 86".
- 66 *Ibid.*
- 67 Vid. LÓPEZ, J. A. (1983): "Editorial", *Lápiz*, 2: 3; *Idem* (1987): "Editorial", *Lápiz*, 43: 3; RUBIO, P. (1989): "Del Estado, abajo... de momento, ninguno", *Lápiz*, 60: 3; Sin autor (1989): "Editorial", *Arena*, 4: 6; y CENTRE D'ESTUDIS DE PLANIFICACIÓ (1992): *El sector cultural en España ante el proceso de integración europea*, Madrid, Ministerio de Cultura: 226.
- 68 Vid. LÓPEZ, J. A. (1987): "Editorial", *Lápiz*, 42: 3; RUBIO NAVARRO, J., ALBACETE, A., COBO, J., MUÑOZ, J., y MONTESINOS, A. (1989): "El Estado del Arte", *Sur Express*, 5: 50-51; y VILLAESPESA, M. (1989): "Síndrome de mayoría absoluta", *Arena*, 1: 80-83.
- 69 Son muy abundantes los textos que recogen estas críticas. Podemos citar, a modo de ejemplo, los siguientes: VILLAESPESA, M. (1988): "El estado de las cosas", *Sur Express*, 12: 68; RAMÍREZ, J. A. (1994): "¡Ay! De la Expo al pudridero", *Arte, resquemor y pavesas errantes del 92*, Madrid, Publicaciones de Estética y Pensamiento: 115-147; BRADLEY, K. (1996): "The Great Socialist Experiment", *Art in America*, 2: 72-77; y EXPÓSITO, M., y RIBALTA, J. (1998): "Un epílogo sobre arte y Estado, democratización y subalternidad en el mundo administrado", en RIBALTA, J. (ed.), *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca: 307-349.
- 70 Vid. CAMERON, D. (1985): "Report from Spain", *Art in America*, 2: 27; GAMBRELL, Jamey, "Report from Spain. Gearing Up", *Art in America*, 9: 38-39; BOLAÑOS, M. (1997): *Historia de los museos en España*, Gijón, Trea: 444-445; BRADLEY, K., *op. cit.*: 73; BOLAÑOS, M. (2002): "España recupera el tiempo perdido", en *Idem* (ed.), *La memoria del mundo. Cien años de museología. 1900-2000*, Gijón,

Trea: 341; y HOLO, S. R. (2002): *Más allá del Prado*, Madrid, Akal: 51.

71 Vid. LÓPEZ, J. A. (1986): "Editorial", *Lápiz*, 31: 3.

72 Vid. GUASCH, A. M. (2000): *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza: 327.

73 No debe olvidarse tampoco, en el fracaso de la internalización de nuestra escena artística, el carácter poco novedoso del arte español de la época, la sobrevaloración provinciana de todo lo extranjero y la escasez de una crítica sólida y con proyección exterior; según se señala en DE DIEGO, E. (1997): "Al borde", en AA.VV., *Impasse*, Lérida, Ajutament de Lleida: 128-129.

La encrucijada atlántica. Canarias punto de encuentro

Ángeles Alemán Gómez

Universidad Las Palmas de Gran Canaria

Introducción

Desde principios del siglo XX, en Canarias se vive, desde la literatura y desde la plástica, la preocupación por crear un lenguaje propio. Dadas las condiciones de Canarias, su lejanía de las metrópolis culturales y las dificultades de comunicación existentes hasta casi el final de siglo, los intentos por situar el mundo cultural canario en las coordenadas de la modernidad fueron escasos y difíciles, aunque con resultados muy interesantes en algunos casos.

Esta dificultad geográfica, condicionante de todo lo que sucede en las islas, se verá paliada en gran medida en el último tercio de siglo. La democracia reciente, la mejora de las comunicaciones y la creación de un sentimiento si no nacionalista al menos consciente de la diferencia, propiciaría una creación cultural definida ya como propia.

Como preludio de este encuentro quedan en la historia del arte en Canarias la articulación de un lenguaje plástico propio gracias a la Escuela Luján Pérez –fundada en 1918 en Las Palmas de Gran Canaria–, las revistas de literatura y la aventura de *Gaceta de Arte* y la II Exposición Internacional Surrealista celebrada en 1935 en Santa Cruz de Tenerife.

Después de estos esforzados intentos por situar el arte canario en el lugar de la modernidad, los años oscuros que siguen a la Guerra Civil son testigos de una diáspora de artistas, relativamente escasa en comparación con el número considerable de emigrantes que tuvieron que escapar del hambre y la pobreza.

Millares y Chirino se marchan a Madrid en la década de los cincuenta; ambos son artistas de fama internacional gracias a la decisión tomada en el momento adecuado.

En la década de los sesenta, César Manrique y Pedro González realizan un viaje de ida y vuelta, y se transforman a su regreso, uno desde su defensa de Lanzarote y otro desde la docencia en la Escuela de Bellas Artes, en referencias obligadas para los artistas más jóvenes.

En la década de los setenta surge una nueva generación de artistas: amparados por la naciente democracia y por las mayores facilidades de comunicación, serán protagonistas del arte en Canarias en los últimos años.

Sin embargo, no nos ocupa este aspecto del arte en las últimas décadas, sino el esfuerzo realizado por dos centros, una galería privada, la Galería Leyendecker en Santa Cruz de Tenerife, y un museo institucional, el Centro Atlántico de Arte Moderno en Las Palmas de Gran Canaria, por crear el ámbito de encuentro necesario en la cultura actual.

Terremoto alla corte del re. 1982

La modernidad ya no es un lenguaje uniforme: ni se ofrece como línea de combate frente a lo viejo, no se articula como cuerpo unitario de convicciones. Si el lenguaje moderno pervive es porque ha encontrado el camino de la dispersión, de la fragmentación. El *genius loci* –lúcida formulación de Achille Bonito Oliva– imanta y recompone los fragmentos de la historia desde un ángulo diferente, con una nueva luz.

Fernando Castro, *De un volcán a otro*

En 1982, en la galería Leyendecker, Nino Longobardi realizó un mural sobre la cal de la pared. Su título, *Terremoto alla corte del re*, preludiaba el desgaste que día a día irá transformando la pintura, cayendo poco a poco sobre el suelo de la galería.

Situar esta obra, este mural en la cal de la pared de una galería canaria, supone revisar algunas cuestiones: por

una parte, el hecho real de un regreso de la pintura, de la celebración del placer de pintar, tras décadas de destierro en beneficio del arte conceptual, de las acciones artísticas y de lo efímero como cualidad inherente a la obra de arte. Si hablamos del mundo artístico en general, en términos de Europa y Norteamérica, pues aun no ha llegado la eclosión de la multiculturalidad que tendrá lugar en la década siguiente, asistimos a un proceso apasionante. La necesidad de reincorporar a las galerías de arte y a los museos obras de arte tangibles y no tan efímeras como las reverenciadas en los años anteriores ayuda a generar nuevas teorías acerca del arte.

Por otra parte, la articulación de nuevas estrategias políticas y comerciales relacionadas con la cultura y amparadas en la naciente democracia. Si hablamos de España, es necesario acudir a la idea de la democracia renacida para abrir la puerta a la cultura. De ahí el nacimiento de una feria como ARCO y también la generación de nuevas corrientes de difusión del arte. La renovación del Círculo de Bellas Artes, y la construcción y restauración de nuevos espacios, dará lugar, durante esta década, a una eclosión cultural sin precedentes. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y el IVAM en Valencia serán, junto a otros centros, los emblemas de una nueva concepción de la política cultural.

En este sentido, no es casual haber escogido a Nino Longobardi como arranque de este texto. Fue, junto a otros artistas italianos de su generación, protagonista de una sutil maniobra teórica y práctica conocida como *Transvanguardia* italiana. En manos de un galerista, Lucio Amelio, y con el apoyo teórico de Achille Bonito Oliva, estos artistas fueron en la década de los ochenta protagonistas, no únicos pero sí muy importantes, de un cambio que devolvía la pintura al seno del arte contemporáneo.

En este sentido, *Terremoto alla corte del re* resulta ser, más que un gran mural, el emblema de una nueva época. En una galería situada en la *ultraperiferia*, conocida entonces apenas fuera de Canarias, su director decide arriesgar y apostar por la importación de las nuevas corrientes estéticas

Antes de iniciar esta arriesgada aventura, Leyendecker había seguido una línea discontinua pero acorde con los intereses de la época. Desde su inauguración en 1979, hasta 1982, los artistas que habían ocupado el espacio de la galería estaban relacionados, en mayor o menor medida, con las estéticas derivadas del Informalismo y del Pop Art. Desde febrero de 1979 con Pepe Dámaso, artista canario cercano al Pop, había expuesto, en el primer local de la galería, en la calle San Clemente, un número considerable de artistas, desde el escultor José Abad hasta los

citados Pedro González y César Manrique, junto a otros de diversa filiación estética, como Julián Pacheco, Luis Alberto, Bonifacio, Pedro Garhel, Urculo, Domingo Vega, Juan José Gil, Cuixart, José Guerrero, T.C. Siliuto, Manolo Quejido, Enrique Quejido, Carlos Alcolea, Adolfo Schloser, Juan Navarro Baldeweg, Juan Antonio Aguirre, y Millares.

Estos nombres hablan de un inicio decidido, arropado en los textos de los pequeños catálogos —en tamaño casi miniaturizado— por teóricos como Marcello Azzolini, Eduardo Westerdahl, Mauro Armiño, Fernando Castro, Rafael Canogar, Calvo Serraller, Carlos Gaviño, Simón Marchan, Carlos Díaz Bertrana, Cirici Pellicer, Juan Eduardo Cirlot, Jean Jacques Lerrant, Daniel Giralt Miracle, Pierre Restany, James Jonson Sweeny y Fernando Huici.

Estas exposiciones y sus catálogos indican un esfuerzo considerable para una galería de ciudad atlántica, lejos de la centralización artística que entonces gravitaba en Madrid. Y también lejos en el aspecto práctico, pues dadas las especiales condiciones de Canarias, su condición geográfica y su especial aspecto de puerto franco entonces, y del REF ahora, convertían —y aún convierten— la importación y exportación de obras de arte en una pesadilla aduanera plagada de escollos.

Sin embargo, y antes de iniciar el análisis de este encuentro internacional, es necesario hablar también de los artistas que, antes de llegada de la Transvanguardia, ocuparon las paredes de la Leyendecker. Artistas pertenecientes a la generación que Fernando Castro bautizó como *Generación de los setenta*, representaron a nivel plástico y a nivel teórico una apuesta considerable por crear un núcleo innovador y por ejercitar un modo de hacer que centraba, por primera vez, la creación artística de las islas a un nivel de estética propia. En este sentido, “1983 en Canarias”, exposición organizada por la galería Leyendecker en el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, supuso la consolidación de una nueva forma de entender el arte en Canarias.

En el catálogo de “1983 en Canarias”¹, Fernando Castro utilizaba la imagen de una constelación a la manera de Viera para definir las relaciones entre estos artistas:

“... hablaré como Viera, que descubrió una constelación canaria brillando en el planetario ilustrado del siglo XVIII, de otra constelación, cuyo diseño en la noche no es tan nítido ni tan seguro...”, pero también, alejándose del mito poético, analizaba la nueva situación artística del momento:

“El declive del lenguaje internacional en las artes plásticas contemporáneas hace resaltar la importancia de centros periféricos, centros que se resisten al poderoso

magnetismo de los grandes focos internacionales, potenciando su capacidad de dispersión y de irradiación.”²

Dos años más tarde, en 1985, Fernando Castro organizó una exposición en Viena. Los artistas escogidos para ella eran en parte los mismos que habían expuesto con la Leyendecker. En el texto del catálogo Castro apunta la realidad insular como hecho diferencial³:

En el Archipiélago, las *visiones atlánticas* no son idílicas: se nutren de la signografía invisible y convulsiva de los volcanes. Pintar en las islas es pintar en el fuego”⁴

De un volcán a otro: regresamos, como en un *Da capo*, al inicio de este texto y al mural de Nino Longobardi. *Terremoto alla corte del re* era la respuesta “en clave pictórica (a) la propuesta conceptual que, bajo el título de *Terremoto in palazzo*, Joseph Beuys llevó a cabo en la galería napolitana de Lucio Amelio”⁵

De esta cualidad pictórica, protagonista de la Transvanguardia, daba la clave el texto de Bonito Oliva. En el catálogo, el teórico italiano situaba la obra de Longobardi en el corazón de la Transvanguardia:

“La Transvanguardia ha realizado la catástrofe semántica del lenguaje del arte y de la relativa ideología, y ha puesto la imagen en una relación entre turbulencia y serenidad, en una condición de mayor apertura y libertad expresiva, fuera de cualquier inhibición o proyecto.

... La opulencia de la pintura introduce la posibilidad de tener el arte anclado en la sabiduría sistemática, en su instinto de relación, sostenido por la búsqueda de un estado de gracia que la imagen asegura como presencia irrefutable. La imagen es portadora de gracia, en cuanto sostenida en la necesidad del arte de asegurarse el espacio de la aparición y el de la contemplación. Nino Longobardi asume la posición del artista que busca recuperar el estado interno del estilo, la tensión de las imágenes, para mantener dentro de los propios límites visibles todo el resentimiento cultural y emotivo que pertenece a la historia”⁶

La turbulencia de la imagen, eco de las turbulencias del Vesubio y del Etna, propiciaron el texto “De un volcán a otro”, publicado en la revista *Syntaxis*⁷. En la portada del primer número de esta revista, una pintura de Longobardi: “Nápoles-Canarias”. En el interior, las imágenes del mismo artista pintando el mural en la galería y detalles del mismo. En el texto de Fernando Castro, análisis lúcido de una nueva situación pictórica, una anotación reveladora:

“Visitando con Longobardi y Tatafiore la ciudad de Garachico (Tenerife) una mágica noche de viernes santo, paseamos por las ruinas de la ciudad sepultada por la erupción volcánica de 1706. Entonces todos sentimos un

estremecimiento inexplicable ante la presencia histórica de la muerte”⁸

En este texto, Fernando Castro analiza la secreta unión del arte en dos extremos de lava volcánica, Nápoles y Canarias, y con ello reconduce la mirada hacia el Teide, el emblemático volcán que domina la imagen de las Islas. La mirada hacia el sur, un nuevo romanticismo posmoderno, que descuella ante la diosa razón. Longobardi y Tatafiore extasiados ante la muerte, tratando los elementos naturales —el terremoto, el volcán— en sus cuadros. El inicio, de una manera sutil y posmoderna, de una nueva mirada hacia el paisaje. La presencia casi obsesiva del volcán, de un romanticismo posmoderno ante las fuerzas telúricas de la naturaleza, convertida durante los años ochenta una constante de los artistas extranjeros que, como los viajeros románticos, descubrieron el malpaís de lava.

A Nino Longobardi y a Ernesto Tatafiore le suceden en la galería, exceptuando varias exposiciones de artistas canarios, muestras de artistas que, durante largas estancias en Tenerife, van a aportar una visión contemporánea del mito de los viajeros románticos. Instalados en una casa de Santa Cruz, estos artistas conocían a fondo la isla y rehacían el paisaje o los mitos —o costumbres— insulares en su obra.⁹

Además de artistas de la Transvanguardia, Leyendecker empezó a trabajar en la mitad de los ochenta con artistas de diversa procedencia europea, especialmente Alemania, aunque más tarde se convertiría en artista emblemático de la galería el checo Jiri George

Dokoupil. En estos años sólo una artista canaria, Miriam Durango, expuso en la galería.

George Condo, Gerard Naschberger, Ira Bartell, Hubert Schmilck, Walter Dahn y en especial, Salvo y el ya citado Dokoupil, se convierten así en artistas con presencia constante en la galería Leyendecker.

En el caso de Salvo, artista siciliano, la Montaña Roja del Médano, en el sur de Tenerife, se transforma en *leit motiv* de sus cuadros. Su pintura de bordes delimitados, de gran colorido, es la que quizá mejor ilustra el espíritu apropiacionista de la posmodernidad:

“Su deuda con la historia del arte y su elección muy idiosincrásica de los colores determinan la mayoría de sus pinturas, en las que el artista intenta encontrar una revaluación de la pintura”¹⁰

Dokoupil, por su parte, se transforma en el artista de mayor presencia en la galería. Sus prolongadas y frecuentes estancias en Tenerife dan lugar a series de cuadros sobre la lucha canaria, o sobre tejidos tradicionales, siempre desde una mirada irónica:

“La sátira y la subversión son las características de su producción artística actual en la que no encontramos dos tendencias que se relacionen abiertamente la una con la otra”¹¹

Estos artistas fueron reunidos por la galería a final de 1985, en el “Primer Salón Irrealista”¹². El texto de Wilfried Dickhoff refleja la euforia pictórica y vital desbordante en esos años:

“¿Por qué has de temer al éxito? Perfecciona la cualidad y ante tus ojos se hará presente el cuadro que ya no representa nada, pues es sencillamente lo que dice, y dice lo que es: forma esclarecida por un contenido sin límites, **¡alma al óleo!**”¹³

La euforia de los años ochenta dio paso a una situación más reflexiva en la década siguiente. “Una estancia en la isla” es el significativo título escogido para la exposición de Roberto Cabot en 1991. Con él, la alusión a otras estancias, las de los viajeros ingleses en el siglo XIX, se hace patente. Una forma de homenaje y alusión que encauza la mirada hacia lo que representa la obra de Cabot: una reflexión desde el conocimiento, desde la reflexión ajena a la ironía posmoderna.

En su pintura, Cabot se aleja del volcán y de las miradas al interior de la isla para orientarse a las costas y las visiones marinas. Nueva vuelta de tuerca en la dirección de una galería que, en el momento de eclosión del arte unido a las nuevas tecnologías, ofrece la pintura en estado de gracia, en pequeños óleos que definen una imagen llena de calma.

En la actualidad, la galería Leyendecker sigue gestando, —a nivel de galería privada— las exposiciones de mayor riesgo en Canarias. Su trayectoria se diversifica en los años noventa a otros artistas, aunque continúa la presencia casi constante de artistas ya citados, como Salvo, Dokoupil, Peter Schuyff, Rob Scholte y Roberto Cabot. A estos artistas se unen los nombres de Alice Stepaneck & Steven Maslin, Trenkler, Klashort, Stryzek, Curtis Anderson, Marcel Oct, Andrew Herman, Leslie Wayne, Bartell, Andrej Roiter, Reed Anderson, Christian Abú, Jason Young, Peter Klare, John Newson y Tim White, Lyle Starr, Kiki Seror, Karim Rashid, Shikuya Yokomizo y Miwa Yanagi. Pero, haciendo referencia al título de este texto, Canarias como punto de encuentro adquiere, con el CAAM y en la década de los noventa, una nueva dimensión.

La *tricontinentalidad* y el Centro Atlántico de Arte Moderno. 1989

En 1989 se inaugura, ya finalizando el año, el Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, en Las Palmas de

Gran Canaria. Situado en el centro histórico de la ciudad, en un edificio rehabilitado por Saenz de Oiza, supone la mayor apuesta cultural hasta entonces hecha en las islas.

El CAAM se convierte desde el principio en una referencia obligada para la política cultural canaria. Orientado al modelo de Kuntshalle, su programación estaba destinada a producir exposiciones que debían ilustrar el encuentro entre los continentes europeo, africano y americano.

“La piedra filosofal canaria es la tricontinentalidad, el construir un pueblo forjado en las vicisitudes del Atlántico, que también baña y condiciona a Europa, África y América”¹⁴ La tricontinentalidad era, también, el reflejo de los que el primer director del centro apuntaba: “vivir con la complejidad”¹⁵

La superposición de culturas, la integración de artistas hasta entonces desconocidos por el mercado internacional, supondrían el origen teórico de este proyecto. La primera exposición, “El surrealismo entre Viejo y Nuevo mundo”, fue una interesante maniobra para situar a Canarias y la ya citada aventura de *Gaceta de Arte* en el panorama internacional. Pero la realidad de la descentralización cultural y del mestizaje se iría imponiendo a la utopía inicial, y las dificultades para dar a conocer la complejidad del arte actual darían lugar a algunas situaciones críticas en la programación del Museo.

Sin entrar a analizarlas, pues se saldría de los límites de esta comunicación, intentaré dar una visión amplia a ser posible de lo que, en mi opinión, ha sido la aportación más original de este centro en los últimos años.

Para ellos es necesario centrarse en la *tricontinentalidad* y en la programación derivada de ella. Las exposiciones “África Hoy” y “Otro país, escalas africanas”, marcan dos tendencias en las que se apoyó la tricontinentalidad. La primera, “África hoy”¹⁶, comisariada por André Magnin en 1991, suponía la mirada hacia el arte africano filtrada por el exotismo. Criticado por ello, no dejó sin embargo de tener defensores. La presencia de los artistas africanos en el CAAM dio pie a una visión esclarecedora de las necesidades y querencias de un continente hasta entonces velado por el desconocimiento.

Cuatro años más tarde, Simon Njami y Joëlle Busca fueron los comisarios de “Otro país, escalas africanas”¹⁷. En esta exposición, la incorporación de los artistas escogidos a las corrientes artísticas contemporáneas ofrecía un sesgo de mayor rigor en la selección, y la visión de un mundo unido por el Atlántico, artistas caribeños incluidos, supuso la asunción de la *tricontinentalidad* como realidad.

Dentro de la articulación de este discurso propio, la teoría inicial de la tricontinentalidad se veía desbordada por la realidad social en los últimos años del siglo XX y

en los primeros del XXI. En este aspecto, resulta esclarecedor el texto que Octavio Zaya escribió para la exposición "Transatlántico", realizada en 1998. Texto que sitúa el drama y el rostro humano de una época marcada por la diáspora, forzosa o no, y también por el enriquecimiento del cruce cultural:

"Los conceptos de DISEMINACIÓN, CRUCE y DESTERRITORIALIZACIÓN que consideran a su manera los artistas seleccionados para esta muestra, TRANSATLÁNTICO, están intrínsecamente relacionados con el acelerado proceso de globalización que de un modo u otro afecta a cada uno de los aspectos de nuestra vida contemporánea. Este proceso —como el concepto de modernización que para muchos artistas lo precede y lo significa— es un candidato apropiado para la sospecha ideológica porque, cualquiera sea la posición desde que lo abordemos, aparenta promover y garantizar la expansión de la cultura occidental y del capitalismo neoliberal mientras sugiere que existen condiciones y fuerzas mayores, fuera del control humano, que están transformando el mundo en que vivimos."¹⁸

A modo de conclusión

"Una hora antes" es el título de una exposición organizada por la Galería Leyendecker y el Gobierno de Canarias en el año 2000. Irónica apreciación acerca del valor del tiempo, muestra hasta qué punto el repetido "una hora menos en Canarias" se convierte, según y como se mire, en una hora antes. Las arriesgadas apuestas de la galería Leyendecker y la programación del CAAM reflejan una realidad, la necesidad de articular un lenguaje diferente, alternativo, en unas islas que, soñadas como paraíso, se convierten en puente de África y América hacia Europa.

La influencia de estas exposiciones y otras no citadas en este texto, así como el conocimiento personal de los artistas que han visitado las islas, o han permanecido en ellas, ha supuesto, por una parte, una nueva mirada hacia las islas, como sucedió en la década de los ochenta en la Galería Leyendecker. Enriqueciendo el lenguaje artístico de los artistas canarios, ha posibilitado el conocimiento de los mismos de otras tendencias y a su vez, ha empujado a los creadores isleños a explorar otras latitudes.

Por otra parte, la programación del CAAM ha supuesto una alternativa interesante y ha conjurado, en cierto modo, el alejamiento de las islas, el terrible sentido de "orfandad"¹⁹ que una vez supuso, para los artistas e intelectuales canarios, encontrarse en la latitud en que se encuentran.

Notas

- 1 Emperador; Valcárcel, Medina Mesa, Zapp, Juan José Gil, Ramón Díaz Padilla fueron los artistas escogidos.
- 2 CASTRO, F. (1983): "1983 en Canarias", Galería Leyendecker y Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife: 7-8.
- 3 Fernando Alamo, Valcárcel, Juan Hernández, Juan Gopar, Jose Herrera, Luis Palmero, Medina Mesa, Gonzalo González, Carlos Matallana y Cristóbal Guerra.
- 4 CASTRO, F. (1985): "Visiones atlánticas", Embajada de España en Viena y Gobierno de Canarias, Gobierno de Canarias, Islas Canarias: 10.
- 5 CASTRO, F.: en "Corona Roja. Sobre el volcán", CAAM, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria: 46-47.
- 6 BONITO OLIVA, A. (1982): "Nino Longobardi", cat. de la exposición, Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.
- 7 CASTRO, F.: "De un Volcán a otro", *Syntaxis*, 1983, 1: 17-24.
- 8 CASTRO, F. (1983): "De un volcán a otro", en *Syntaxis*, n.º 1, Tenerife.
- 9 Al igual que otros datos que aparecen en este texto, proceden del conocimiento directo. Tuve la suerte de conocer esta casa, al igual que a muchos de los artistas que aparecen aquí citados.
- 10 MESSLER, N. (1988): *Una hora antes*, en cat. De la exposición "Una hora antes", Gobierno de Canarias y Galería Leyendecker, Islas Canarias: 13.
- 11 MESSLER, N., opus cit.: I I.
- 12 G. Condo, R. Trockel, J. G. Dokoupil, D. Baechler, P. Schuyff, A. Oehlen, A. Schulze, C. Anderson, H. Oroschakoff, M. Kunc, I. Bartell, P. Taffe, Salvo, P. Bömmels, G. Naschberger, H. Federle, H-P. Adamski, M. Kirpenberger y W. Dahn.
- 13 DICKHOFF, W. (1985): "Primer Salón Irrealista", Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.
- 14 ARTILES, C.: "La utopía creadora", en *Atlántica de las artes*, 1: 4, CAAM, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- 15 CHIRINO, M. (1990): "Una propuesta para el cambio de siglo", en *Atlántica de las artes*, ibidem: 9.
- 16 Artistas en esta exposición: B.I. Kinglez, S. Camara, A. Kossi, E. Mahlangu, C. Samba, Effiambelo, C. Ledy, T. Seven Seven, J. Fundi, E.E. Ekefey, C. Tkoudagba, J.B. Ngnetchopa, F. Thango, Moke, F. Bruly Bouabré.
- 17 Artistas en esta exposición: T. y C. Dakpogan, A. Konaté, N. Vad, s. Rodríguez Olazábal, S. Douglas Camp, Z. Tshuma, A. Ntakiyica, M. Mater O'Neill, A. Roche-Rabell, M. Bethé-Selassié, M. Lora Read, B. Perduran, F. Lamothe, Bakari Ouattara, R. Speek, W. Bester, El Hadji Sy, B. Bidocka, W. Wilson, S. Watson, r. Cookhorne, M. Benjamin, F. Cabral y M. Latamie.
- 18 Zaya, O. (1998): *Travesía. Diseminaciones, Cruces y Desterritorializaciones*, en "Transatlántico. Diseminación, Cruce y Desterritorialización", Centro Atlántico de Arte Moderno, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria: 27.
- 19 "La trágica orfandad de Jorge Oramas", texto de Agustín Espinosa que, publicado en 1933, define bien la condición insular.

Bibliografía

- ANDERSON, R. Y NEWSON, J. (2002): *Donald Baechler. Un diálogo contemporáneo*, en Donald Baechler, Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.
- ARMILLO, M. (1979): *Bonifacio*, en "Bonifacio", galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.
- ARTILES, C. (1990): "La utopía creadora", *Atlantica de las artes*, n.º, octubre 1990, Gran Canaria: 4.
- AAVV (dirección RIVAS, F.) (1996): "Corona ROJA. Sobre el volcán", cat. de la exposición, CAAM, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- AAVV (dirección ZAYA, O.) (1998): "Transatlántico", cat. de la exposición, CAAM, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- AAVV (dirección NJAMI, S.) (2000): "El tiempo de África", cat. de la exposición, CAAM, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- AAVV (dirección NJAMI, S. Y BUSCA, J.) (1995): "Otro país. Escalas africanas", cat. de la exposición, Fundación La Caixa y CAAM, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- AAVV (dirección MAGNIN, A.) (1992): "África hoy", cat. de la exposición, CAAM, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- AAVV (dirección CASTRO, F.) (1991): "El museo imaginado", cat. de la exposición, CAAM, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- AZZOLINI, M. (1979): *Los muros de Pacheco*, en Julian Pacheco, Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.
- BONET, J. M. (1991): *Prosas para Roberto Cabot*, en "Cabot. Una estancia en la isla", galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.
- BONITO OLIVA, A. (1982): *Nino Longobardi*, en "Nino Longobardi", Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.
- CANOGAR, R. (1980): *Pedro Garhel*, en "Pedro Garhel", Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.
- CASTRO, F. (1979): *Aproximación a César Manrique*, en "César Manrique", Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.
- CASTRO, F. (1979): *Veinticinco notas sobre la pintura de Pedro González*, en Pedro González, Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.
- CASTRO, F. (1981): *Acerca de la imposibilidad de un arte de la democracia en la España de hoy*, en cat. de exposición colectiva (Quejido, M. y E.; Alcolea, Schlosser, Navarro Baldeweg y Aguirre), Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.
- CASTRO, F. (1983): "De un volcán a otro", *Syntaxis*, n.º 1, febrero 1983, Tenerife.
- CASTRO, F. (1983): *Retratos, geografía y soledades*, en "1983 en Canarias", Galería Leyendecker y Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.
- CHIRINO, M. (1990): "una propuesta para el cambio de siglo", en *Atlantica de las artes*, año 1, n.º, octubre 1990, Gran Canaria: 9.
- CIRICI PELLICER, A., CIRLOT, J. E., LERRANT, J. J., GIRALT-MIRACLE, D. y RESTANY, P. (1980): "Cuixart", cat. de la exposición, Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.
- DÍAZ BERTRANA, C. (1997): *El ojo también penetra*, en "El ojo también penetra", Galería Leyendecker y Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.
- DICKHOFF, W. (1985): *El alma al óleo*, en "primer Salón irrealista", Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.
- GAVIÑO, C. (1980): *Domingo Vega: la jitanjáfora caleidoscópica*, en "Domingo Vega", Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.
- MARCHÁN, S., GAVIÑO, C. y DÍAZ BERTRANA, C.: "Juan José Gil", cat. de la exposición, Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.
- MESSLER, N. (1988): "Una hora antes", Gobierno de Canarias y Galería Leyendecker, Islas Canarias.
- WESTERDAHL, E. (1979): Luis Alberto, en Luis Alberto, Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.
- WESTERDAHL, E. y CALVO SERRALLER, F. (1980): "Urculo", cat. de la exposición, Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.
- WESTERDAHL, E. (1981): *Millares o el continuo*, en "Millares", Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.
- DAGLEY, M. (textos seleccionados por Shwarz, B.) (1988): *Descripciones sobre la mismidad*, en "Mark Dagley "descripciones sobre la mismidad", Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.

Difusión del culto a la Virgen del Camino a través del linaje de los marqueses de Casa Estrada. Asturias-Cartagena de Indias-Cádiz. Siglos XVII-XVIII

Rosa del Carmen Álvarez Campal
Lcda. en Historia del Arte. Asturias

El culto a las reliquias compostelanas, jalonó el Camino de Santiago de humilladeros, vía crucis, y "santucos". Toda esta imaginería y símbolos medievales, fueron transformándose en los siglos posteriores, en una intrincada red de iglesias y santuarios que marcarían los pasos de los peregrinos en tránsito hacia Santiago de Compostela. Sobre uno de aquellos primitivos humilladeros, se levantó en León, a principios del siglo XVI, el primer santuario dedicado a la Piedad, coincidiendo con la difusión de su culto desde Europa, a través del llamado, "camino francés". Nace de esta manera el culto y devoción a la que, a partir de ese momento se llamaría, Virgen del Camino¹.

La veneración a esta imagen gozó de gran fervor entre las gentes de Asturias. Aprovechando las rutas de peregrinación, se mantenían frecuentes contactos comerciales entre ambas provincias, correspondiendo a los trajineros y gentes de la zona oriental, la difusión de este culto a la Piedad. De igual forma que para los arrieros maragatos, la Virgen de Covadonga, formaba parte de su devocionario particular². Prueba de esta relación entre comunidades vecinas, y de la expansión de un culto local gracias a las rutas comerciales, es el estudio que hoy presentamos sobre el linaje asturiano de los Estrada de Bimenes.

Nace don Jerónimo de Estrada Nava, en el seno de una familia linajuda procedente de la zona rural asturiana, y por tanto, cristianos viejos, con casar y torre en el concejo de Bimenes. Al igual que otros hidalgos, viajaban con frecuencia a Castilla donde poseían algunas tierras y, fue durante uno de esos viajes estacionales, como nació don

Jerónimo. Él mismo nos aclara que, aunque nacido en León, vino al mundo estando su familia de paso, dejando bien claro que es asturiano y no leonés³. A pesar de esta ferviente defensa de su asturianía, acogerá como protectora de su casa, vinculada para siempre a su linaje, a una Virgen leonesa, la del Camino.

Según cuenta la tradición popular; la preferencia de los Estrada por esta advocación, procede de la relación existente entre su apellido y la voz latina "strata"- camino. Sin llegar a descartar esta posibilidad, nos decantamos por la explicación que da el propio don Jerónimo en su testamento. Afirma el asturiano que, a la Virgen del Camino, le debe "su suerte y fortuna", "gracias a la protección que de ella recibió desde su más tierna edad"⁴. Parece probable que tras su accidental nacimiento, sus padres le pondrían bajo su auxilio y, que a su protección se acogería en sus innumerables viajes.

Como quedó dicho anteriormente, hidalgo rural y segundón, embarcará como capitán de caballos en la flota de Tierra Firme, arribando a Cartagena de Indias alrededor de 1650. No poseemos más datos de su llegada al Nuevo Mundo, pero muy pronto se dedicó al comercio ultramarino, adquiriendo en los siguientes años, una importante fortuna. En 1659 contraerá matrimonio con la criolla doña Juana de Angulo y Bernal, hija del Alférez don Felipe de Angulo, natural del valle de Losa en las montañas de Burgos y de, doña Teresa Bernal Heredia, nacida en Cartagena de Indias, donde su familia ocupaba importantes cargos en la administración local de la ciudad⁵. Al matrimonio acudió con una importante dote,

que indica el desahogo económico que el joven asturiano ya poseía en esa época. De este matrimonio nacerán ocho hijos y permanecerán en la fortaleza ultramarina durante treinta años, hasta que en 1683 decide retornar a España con toda su familia.

Del análisis de la documentación manejada, parece probable que el patriarca decidiera regresar por varios motivos. Entre ellos, los malos momentos por los que pasaba el comercio con América, la búsqueda de matrimonios ventajosos para sus hijos, o la delicada salud de su esposa. Lo cierto es que, como ya hemos comentado, en 1683 desembarcarán en España, instalándose primeramente en Sevilla, y tras la muerte de doña Juana en 1686, se trasladarán a Cádiz, ciudad que en aquellos momentos ofrecía mejores expectativas comerciales.

Durante los tres años que permanecieron en la ciudad del Guadalquivir, hay que destacar las fuertes inversiones que realizaron con los capitales traídos desde América. Adquieren y construyen varios inmuebles en las calles de Las Águilas y del Arquillo de San Miguel, así como también, entran en la compra de una importante hacienda en Morón de la Frontera. En el convento sevillano de Madre de Dios, tomará los hábitos su hija Gregoria, y otro de sus hijos, don José, iniciará su carrera eclesiástica. Él será el encargado de administrar la hacienda sevillana cuando su familia se traslade a Cádiz.

Instalados en su nueva casa gaditana situada en la calle del Pupo, reclama a su hermana doña Isidora que abandona Bimenes para hacerse cargo de la gobernación de la casa. Lo mismo hará con otros parientes, que se mudarán a Cádiz para ayudar en el negocio familiar⁶. Demostrando este hecho, que tras el retorno a España, se interesó muy pronto en mejorar a muchos de sus familiares.

Sin embargo, para don Jerónimo esto no fue suficiente y pronto quiso dejar constancia en su feudo natal, de la posición y prestigio alcanzado. Con este fin, comienza a comprar en Bimenes, todo tipo de tierras, casas y censos de la mano del chantre de la catedral de Oviedo, don Lope García Infanzón y, posteriormente, a través de su hijo primogénito, don Jerónimo de Estrada Angulo, que realizará algunos viajes a Asturias durante el año 1693⁷. Es en ese año cuando se adquieren "los prados de Martimporra" y, donde Estrada Nava, decide fundar una iglesia advocada a su protectora, la Virgen del Camino.

La presencia del joven americano en tierras asturianas, fue un deseo de su padre. Viajero incansable al igual que sus otros dos hermanos, don Diego y don Bernardo, alternaron cargos en el ejército, con el negocio familiar de compra y venta de mercancías ultramarinas. Es frecuente encontrar documentación que los sitúa en lugares tan

dispares como Brujas, en el caso de don Jerónimo (1687)⁸, o en certificaciones como requisito para embarcar hacia América, caso de don Bernardo (1689) o de don Diego (1695)⁹. Los viajes a Asturias, provincia que en esos momentos se encontraba fuera de las más importantes rutas marítimas y comerciales, no parece que fueran del interés de este joven comerciante, pero sí la esperanza de un anciano que soñaba con establecer de nuevo su estirpe en Asturias. Empeñado en llevar adelante este proyecto, concierta en 1694 el matrimonio de su primogénito con doña Teresa de Argüelles, hija de los dueños del coto asturiano de Poreño¹⁰. Con esta unión, se garantizaba el nacimiento de un nuevo linaje asturiano y, posiblemente, la culminación de los deseos de don Jerónimo de Estrada Nava. Para el decente alojamiento de la pareja, reciben el encargo desde Cádiz, de construir un palacio acorde con su posición. El lugar elegido será Martimporra, en los prados anexos a la iglesia de la Virgen del Camino.

La destrucción casi total de los protocolos notariales del concejo de Bimenes, debido a la mala conservación de los legajos, nos ha dejado casi huérfanos de noticias sobre las obras realizadas en Martimporra. Solamente la búsqueda y vaciado de las escrituras de concejos limítrofes, han dado algunos buenos frutos.

Para conocer los términos en los que se fundó la iglesia de la Virgen del Camino, nos hemos centrado en el testamento de don Jerónimo de Estrada Nava. Lo primero que deja claro en el documento es que, al igual que el palacio, la iglesia fue dotada y construida a sus expensas¹¹. También nos aclara que nombró como patrono a su hijo don Jerónimo y, como primer abad, a su hijo presbítero don Domingo. Fundó dos obras pías, la primera dedicada a la enseñanza de las primeras letras a los niños de Bimene y, la segunda, ofrecida para la construcción de un hospital de peregrinos. Esta última revocada poco después, por la pérdida de mercancías que debía transportar el general Manuel Velasco, y con las que se debía financiar su manutención¹².

A pesar de los numerosos datos que aporta en cuanto a la fundación, no nos aporta ninguno para la autoría o fecha de construcción. Calculamos que las obras comenzarían alrededor de 1693. En 1694 ya sabemos que su hijo, tras su matrimonio, se establece definitivamente en Taballes y, es en ese mismo año, cuando el joven contrata a los escultores Juan González y Diego Lobo, para realizar un retablo con destino a la Iglesia del Camino¹³. Por tanto, las obras ya debían de estar finalizadas. En cuanto a su autoría, decir que nos es desconocida y no podemos establecer, si al menos, sus trazas fueron

dadas por el mismo arquitecto que diseñó el palacio de Martimporra. Es probable que se realizara de la mano de canteros locales, ya que denota, una ejecución mucho más popular que la utilizada en el palacio.



Iglesia de la Virgen del Camino. Martimporra. Bimenes

El edificio se compone de nave única, cubierto por bóvedas estrelladas y de cañón, conservando en el lado sur una sacristía que hace de panteón familiar. En la capilla mayor, permanece una lápida labrada con el escudo familiar de los Estrada.

Del retablo encargado por el capitán, nada se ha conservado. El protocolo al que hemos aludido y recogido por Germán Ramallo, es la obligación requerida a Juan González, quien le había traspasado la obra, el afamado escultor asturiano, Diego Lobo. En dicha escritura, se hace referencia al contrato que recogía las trazas y condiciones y que, de haberse conservado, nos hubiera aportado interesantes datos. A pesar de ello, conocemos algunas escrituras más, que demuestran que, la iglesia del Camino de Bimenes, fue siempre favorecida con joyas y alhajas americanas y que, una talla de la Virgen de la Concepción, de procedencia peruana, presidió su capilla mayor¹⁴. En la actualidad, la iglesia posee un retablo de mediados del siglo XX que acoge a tres modernas esculturas de la Virgen del Camino, Santa Rita y Santa Bárbara.

Para el palacio, hemos tenido mejor fortuna, habiendo localizado dos escrituras que hacen referencia a la paga y remate definitivo de las obras. El 19 de septiembre de 1697, los carpinteros Juan y Domingo García vecinos de Ribadesella, reciben de mano del capitán, la última paga por las obras realizadas en la "casa principal". El 5 de octubre de ese mismo año, se hará lo mismo con el afamado arquitecto asturiano Juan de Estrada, al que le entregarán su último salario en oro, como finiquito de los 20.400 reales que tuvo de costo el trabajo de cantería¹⁵. Es importante señalar en este punto que, gracias a la localización de estos protocolos, por fin podemos datar y poner nombre al arquitecto que construyó este bello edificio. Hasta el momento, sólo había sido incluido en el

Inventario realizado por la Universidad de Oviedo en el año 1982, catalogándose como una obra barroca datable entre los siglos XVII y XVIII¹⁶. Pero hasta el momento, nunca agraciado con un estudio monográfico.

En lo que se refiere a su autoría, dato inédito hasta ahora, nos hace replantearnos muchas cuestiones que atañen principalmente al conocimiento de la figura de Juan de Estrada. Sus clientes gaditanos, de gran poder económico y social, residentes en una ciudad impregnada de novedades artísticas como fue Cádiz, bien pudieron elegir a otro maestro y realizar un edificio más acorde con el estilo barroco que en ese momento ya imperaba en Asturias. Sin embargo, preferirán a Juan de Estrada, un magnífico arquitecto pero, anclado en el barroco más arcaizante. Superado estéticamente en esas fechas por arquitectos de la talla de Menéndez Camina. Cabría una explicación, y desde aquí lanzamos la hipótesis de que, el encargo, pudo deberse al posible parentesco entre cliente y maestro. Teniendo en cuenta que Juan de Estrada era natural de Ovio, concejo de Llanes¹⁷, municipio del que procede la rama asturiana de los Estrada, al igual que la de Bimenes¹⁸, es más que probable que los lazos familiares primaran sobre las novedades estilísticas que aportara el artista. Dejamos en el aire esta idea, a la espera de que algún historiador se interese por la revisión de la obra y vida de Juan de Estrada. Un afamado arquitecto



Retablo de la Virgen del Camino. Cádiz

que trabajó en importantes encargos y, al que debemos obras como las realizadas en Oviedo; Patio de las Comedias (1666), plazuela nueva junto a Gregorio de la Roza y Pablo Cubas (1667), o las trazas para el Ayuntamiento (1671). También recibirá otros encargos fuera de la capital, como las trazas para el Consistorio avilesino (1677)¹⁹.

En la obra que nos ocupa, sigue apostando por la forma más clasicista de aquel primer barroco con el que destacó sobre los demás arquitectos asturianos y, quizás, estaríamos asistiendo a uno de sus últimos trabajos. Construye en Martimporra, un edificio rectangular de tres plantas y dos torres cuadradas en sus esquinas. Los vanos de la fachada principal se distribuyen con regularidad creando una lectura horizontal sólo rota por la verticalidad de las torres. El hueco adintelado de la entrada noble, se enmarca con tres molduras y dos pilastras cajeadas que apoyan el entablamento. De éste, saldrán las molduras-capitel que sostienen la base del frontón. Fuertemente quebrado, sostiene el escudo de los Estrada.

Por su parte, el interior, conservaba hasta hace poco, algunas de las piezas originales. Zaguán empedrado, sala de armas, bodegas y amplia cocina, destacando también, un vasto salón en la planta superior.

Siguiendo con el relato histórico, habíamos dejado al joven matrimonio, instalado en su nueva casa. Desde aquí dirigirán su hacienda, no descuidando los requerimientos comerciales que le eran encomendados a don Jerónimo de Estrada Angulo. Mientras, en Cádiz, la progresión de la familia continúa imparable. Máximos inversores en operaciones de crédito, poseedores de barcos propios, e incluso muy relacionados con los comerciantes de la Corte, participarán en todo tipo de fastos, obras pías y fundaciones. De entre esas actuaciones que les reportaron prestigio social y beneplácito espiritual, destaca sobre todas ellas, la decisión de Estrada Nava de contribuir a la construcción de una nueva capilla en Cádiz, advocada, como no, nuevamente a la Virgen del Camino.

Muy pocas y dispersas son las noticias que tenemos sobre esta pequeña capilla gaditana. Situada en el desaparecido Baluarte de San Felipe, hoy calle de Isabel la Católica, calculamos que fue construida entre los años 1698 y 1701²⁰. En el estudio de su fundación, surge el primer debate sobre el papel representado por el asturiano. Por noticias recogidas en el Archivo de la Cofradía del Camino, que remite a un artículo publicado en prensa local, se dice que la capilla fue fundada por tres leones; Jerónimo de Estrada, Lavinio Calderón y Marcos Arroyo²¹. Pero, contrastando otras informaciones, nos decantamos por dar a don Jerónimo, si no el papel de fundador, al menos el de máximo contribuyente.

El historiador gaditano, Francisco Espinosa de los Monteros Sánchez, ha localizado los testamentos de los otros comerciantes. Lo primero que llama la atención, es que ninguno de ellos era leonés. Fallecidos unos años antes que don Jerónimo, dejaron algún dinero con destino a misas en la capilla del Camino pero ninguno fue enterrado en ella²². Teniendo en cuenta las pequeñas dimensiones del templo, sólo a don Jerónimo y su familia, perteneció el altar de la Virgen del Camino de Cádiz. En el testamento del asturiano pide que se le entierre en esa capilla en “la bóveda que en ella tengo mía propia el escudo de mis armas, costeada a mis espensas y que se me señalo y adjudico por las limosnas con que contribuy para su fabrica y iglesia como hicieron otros particulares”²³. No dice don Jerónimo que haya sido su fundador, como lo declara para la de Asturias, pero es evidente que debió de costear gran parte de las obras.

De pequeñas dimensiones y nave única, su portada se limita a enmarcar la puerta de acceso con unas pilastras que sustentan el entablamento. Rematado con templete y dos arquivoltas acoge a la figura de la Piedad. En el interior, destaca el hermoso retablo de estética italiana y realizado, igual que la portada, en un excelente mármol genovés. Se remata con un relieve de San Jerónimo Penitente, en clara alusión a nuestro protagonista, costeador seguramente de su construcción y que ya estaba colocado en 1701²⁴.



Fachada principal del palacio asturiano de Martimporra.
Bimenes

El pequeño templo gaditano de la Virgen de las Angustias, popularmente conocida como “el caminito”, es famosa por poseer una talla de la Piedad procesionada durante la Semana Santa gaditana. Es la única escultura completa y policromada que desfila durante esos importantes momentos de religiosidad popular.

El que se trate de una talla de gran peso es más que seguro que no fue encargada con el fin de participar del culto público, sino más bien, para permanecer en el interior de esta capilla. A consecuencia de las salidas de la

imagen de su camarín, se realizaron importantes mutilaciones en toca y manto originales. Desvirtuando la expresión del rostro de la Virgen y perdiendo gran parte del efectismo que producía su excelente policromía original²⁵. Realizada en pino de Flandes, su autoría se desconoce siendo atribuida tradicionalmente a la Roldana. Cuestión debatida actualmente en Cádiz, tras las aportaciones realizadas por Espinosa de los Monteros que retrasa la fecha de su realización hasta 1748, dando la autoría a Diego Roldán y Serragolla²⁶.

Tema también muy discutido, es si este grupo escultórico fue encargado para la capilla gaditana o para su homóloga asturiana. Las dudas surgen por varias noticias recogidas una vez más, en la prensa local gaditana. En este artículo, se afirmaba que la Virgen de las Angustias o del Camino, fue llevada a Asturias y retornada años después por algún familiar de los Estrada²⁷. Tomando por buenas las investigaciones de Espinosa de los Monteros, que afirma que la imagen actual fue un encargo de la cofradía del Rosario, anularía por completo esta posibilidad. No obstante, si que podemos afirmar que anteriormente a esa fecha, presidió el magnífico retablo genovés una imagen de la Virgen del Camino, opinión que también apunta Espinosa de los Monteros.

Pensamos que don Jerónimo encargó una escultura de la Piedad para el retablo salomónico. En sus últimas voluntades pide ser enterrado "en dicha capilla y altar de Nuestra Señora del Camino"²⁸ y en 1737 su hijo don Diego será más explícito al señalar que, quiere ser enterrado en la capilla de la Virgen del Camino "cuya milagrosa imagen se venera en esta ciudad"²⁹. Datos que nos manifiestan que existió una talla anterior a la de Serragolla y que fue encargada por los Estrada.

Por último y para finalizar, debemos de mencionar algunos datos que fueron importantes para nuestra investigación y que tuvieron como punto de inflexión varios sucesos acaecidos a partir de 1704.

En plena Guerra de Sucesión, habíamos dejado a don Jerónimo de Estrada Angulo camino de Castilla. Parece que el fin último de este viaje, fue el de encontrarse con su padre en la capital del Reino, hasta donde había viajado en busca de ciertos títulos y privilegios. En ese año de 1704 conseguirá el título de la Orden de Alcántara para sus tres hijos varones, la aprobación del culto público en la iglesia de la Virgen del Camino de Bimenes y por último, el título de marqués, para su hijo don Diego, honor que le cede a su padre mientras viviese³⁰.

Ocupado en estos menesteres, envía a Cádiz a su primogénito con el encargo de prepararse para embarcar en la flota de Tierra Firme que desde 1699 permanecía

anclada en Cádiz. Los mercados americanos estaban amenazados y era necesario recuperar los negocios ultramarinos. El 11 de julio de 1705, don Jerónimo de Estrada Angulo otorga testamento y por él sabemos que su padre aún permanecía en Madrid. En el documento, le nombra como su heredero universal, a falta de hijos propios y deja a sus hermanos, el encargo de elegirle sepultura³¹. El 11 de marzo de 1706 por fin se reúne la flota del Conde de Casa Alegre, encontrándose don Jerónimo entre los 600 pasajeros de la nave capitana, el galeón San José.

Tras un penoso viaje y múltiples retrasos en la vuelta a España, la flota fue atacada por los ingleses³². Entre los muertos se encontraba nuestro joven capitán, que ya nunca regresaría a su palacio asturiano. Tras este fatal suceso acaecido el 8 de junio de 1708, las disposiciones testamentarias de su padre, realizadas un año después, dejan bastante claro que se habían truncado todos sus planes. A partir de aquí, vinculará los bienes asturianos al título de marqués de Casa Estrada³³, incluyendo la iglesia del Camino y el palacio. Edificio que dejará en usufructo a su nuera y que ya nunca sería habitado por ningún descendiente directo de la rama andaluza de los Estrada.

Durante más de cien años, los curas que recibieron de mano de los marqueses, la capellanía de la Virgen del Camino de Bimenes, fueron los encargados de su custodia y moradores de la fabulosa casona. Tras las medidas desamortizadoras llevadas a cabo en el siglo XIX, estos bienes fueron desvinculados, vendiéndose a sus familiares asturianos. A pesar de ello, el santuario gozó del favor de los vecinos que mantuvieron hasta la actualidad.

En cuanto a la capilla del Camino de Cádiz, el Brigadier don Diego, II marqués de Casa Estrada, siguió favoreciéndola y, en ella, pidió ser enterrado. Sin embargo, sus sucesores, instalados en Morón de la Frontera, dejaron de suministrarle las limosnas necesarias para su mantenimiento. Después de innumerables avatares históricos y desde 1935, la cofradía de la Piedad de Nuestra Señora de las Angustias es la que se encarga de su custodia, recordando, eso sí, que fue un asturiano el que llevó a Cádiz, el culto y veneración a la Virgen leonesa del Camino.

Notas

- 1 SALVADOR Y CONDE, J. (1980): *La Virgen del Camino*, León.
- 2 Afirma un dicho popular que todo asturiano que se precie de serlo, después de adorar a la Virgen de Covadonga, debe de visitar a la del Camino. MUSEO CATEDRALICIO DE ASTORGA. Trajes y ajuares maragatos. Collar femenino confeccionado con medallas de la Virgen de Covadonga en plata.
- 3 ARCHIVO HISTORICO NACIONAL (AHN): ES.28079.OM-EXPEDIENTILLOS N.14432, fol 2. Cédula de concesión del hábito de la Orden de Alcántara al capitán Jerónimo de Estrada.
- 4 ARCHIVO HISTORICO DE CADIZ (AHC): protocolos notariales de Cádiz, caja 2391, fol.426. Testamento de don Jerónimo de Estrada Nava. 1709. Casi todos los datos biográficos de este personaje son extraídos de la consulta de este testamento.
- 5 ARCHIVO HISTORICO DE ASTURIAS (AHA): protocolos notariales de Langreo, caja 808 s/fol. 1700. Escritura que hace referencia a las pruebas de sangre realizadas en Cartagena de Indias a la familia Angulo y Bernal para el acceso de don Felipe de Angulo al cargo de familiar del Sto Oficio del Tribunal de la Santa Inquisición realizadas en 1640. Asimismo, también se realizaron estas pruebas de sangre al licenciado don Diego Bernal Heredia, hermano de doña Isabel que detentó el cargo de Secretario del Santo Tribunal de la Inquisición en Cartagena de Indias.
- 6 Un ejemplo. AHA: Ante Bernardo de Quirós, protocolos Langreo, caja 797, s/fol. Francisco de Argüelles, señala que está de camino a Castilla y de allí pasará a Cádiz a asistir durante algunos años en casa de su tío don Jerónimo.
- 7 Es en ese año cuando encontramos por primera vez, escrituras de compra firmadas por don Jerónimo de Estrada Angulo.
- 8 AHC: protocolos notariales de Cádiz, caja 2391, fol 420 v. Testamento de don Jerónimo de Estrada Nava. En 1687 su hijo estaba en Brujas y allí firmó la mejora que le vinculó su madre.
- 9 ARCHIVO GENERAL DE INDIAS (AGI): CONTRATACION, 5451.N.48 y 5456.N.2.R.45. Licencias para embarcar a América.
- 10 AHC: protocolos notariales de Cádiz, caja 1569, fol.540 v. Poder para testar de don Jerónimo de Estrada Angulo. 1705. Declara se había casado once años en Ribadesella con doña Luisa Teresa de Argüelles, hija legítima de don José de Argüelles Quiñones y de doña Francisca de Hevia Miranda.
- 11 AHC: protocolos notariales de Cádiz, caja 2391, fol 426. Testamento de don Jerónimo de Estrada.
- 12 AHC: protocolos notariales de Cádiz, caja 2391, fol 425 v.
- 13 RAMALLO ASENSIO, G. (1991): *Documentos de escultura barroca*: 120
- 14 AHA: protocolos notariales de Langreo, caja 808 s/fol. Rendición de cuentas por parte de don Jerónimo ante su hermano don diego. 1703. Hace referencia a una imagen de la Virgen de la Concepción realizada por "un indio del Perú".
- 15 AHA: Protocolos notariales de Langreo, caja 807, s/fol.
- 16 ALVAREZ MARTINEZ, Mª Y GARCIA QUIRÓS, R. (1983) "Inventario arquitectónico de Asturias, zona centro oriental (III)", *Revista Liño*, 4: 711-712, Oviedo
- 17 Vid., nota 15. Dice ser natural de Ovio concejo de Llanes al igual que lo expresa en otros documentos consultados. Hemos podido autenticar la firma de este arquitecto comparándola con otras escrituras como la recogida en el AHA: protocolos notariales de Oviedo, caja 7399, fol 22 v. Contrato de obra con el Ayuntamiento de Oviedo para la construcción del remate y echura de un Santo Ángel en la puerta de Cimadevilla. 1671
- 18 ARCHIVO DEL PADRE PATAC (APP): Árbol genealógico de la Casa de Estrada y Nevares. Archivo REVillagigedo: C. Estrada y Nevares LI n.36
- 19 RAMMALO ASENSIO, G. (1978): *La arquitectura civil asturiana (época moderna)*: 96-103, Oviedo.
- 20 ARCHIVO DE LA COFRADÍA DE LA VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS (ACVA): Testimonio de don José Luis Ruiz-Nieto dando fe de que en la Biblioteca Nacional de Madrid existe un libro titulado *La Nueva de Occidente, Vida y Virtudes del Venerable Siervo de Dios Fr. Pablo de Cádiz*. Escrito por Fr. Isidoro de Requena en 1702. En él se dice que "existe otra capilla en Cádiz, fundada en el Barrio de la Observancia, la cual a costa de muchas expensas está a punto de finalizarse, tiene una hermosa portada de mármol, un retablo de vistísimo jaspe.."
- 21 ACVA: MOZO POLO, A. *Historia de la Venerable Cofradía de Penitencia de Nuestra Señora de las Angustias*: I, Cádiz. Tomada la noticia de la revista "Brisas" mes de octubre y noviembre de 1972.
- 22 ESPINOSA DE LOS MONTEROS SANCHEZ, F. (2006): *Los Rosarios Públicos origen de una Hermandad*: 20-21, Cádiz.
- 23 AHC: protocolos notariales de Cádiz, caja 2391, fol 412.
- 24 Vid., nota 20.
- 25 ACVA: MOZO POLO, A, op., cit: 2-11. Recoge los informes de la restauración realizada a esta escultura en 1945 por don Juan Luis Vassallo Parodi.
- 26 ESPINOSA DE LOS MONTEROS SANCHEZ, F. op., cit: 33-35.
- 27 MOZO POLO, A. op., cit: 12. Publicada la noticia en la revista "Brisas" del año 1951, aparece un artículo sin firmar donde se asegura que esta imagen recibió culto en Asturias hasta que se retornó otra vez a Cádiz.
- 28 Vid., nota 23.
- 29 AHC: protocolos notariales de Cádiz, caja 3611, fol 315 v. Testamento de don Diego de Estrada Angulo. II marqués de Casa Estrada.
- 30 AHC: protocolos notariales de Cádiz, caja 2391, fol. 429.
- 31 AHC: protocolos notariales de Cádiz, caja 1569, fol. 350-51. Testamento de don Jerónimo de Estrada Angulo.
- 32 Para conocer el relato del hundimiento del galeón San José BEN-DECK OLIVELLA, J.: *El galeón San José* (2005), Colombia.
- 33 AHC: protocolos notariales de Cádiz, caja 2391, fol 424.

Gaspar de Haro y Guzmán VII Marchese del Carpio e la Montagna di Alessandro

Alessandra Anselmi
Università di Calabria

Gaspar de Haro y Guzmán VII Marchese del Carpio (1629-1687) occupa indiscutibilmente un posto di eccezionale rilievo tra gli ambasciatori e viceré spagnoli del Seicento, sia per quanto concerne la storia del mecenatismo e collezionismo sia per quanto concerne il suo ruolo politico.



Ritratto del Marchese del Carpio, incisione,
Bibliothèque National de France

Nato a Madrid nel 1629, figlio di Don Luis de Haro, che era succeduto al Conte-Duca di Olivares come con-

sigliere di Filippo IV ed anch'egli importante collezionista¹, Gaspar nel 1650 sposò Doña Maria Antonia de la Cerda, la quindicenne figlia del Duca di Medinacoeli e poco meno che trentenne venne nominato Montero Mayor ed Alcaíde di tre delle più importanti residenze reali di campagna: il Buen Retiro, la Zarzuela ed El Pardo. Queste cariche, fondamentalmente, implicavano l'organizzazione degli svaghi del sovrano: come Montero si occupava in particolare della caccia, mentre come Alcaíde sovrintendeva ed organizzava gli spettacoli, tra cui quelli teatrali². Esperienza, questa degli spettacoli, che riproporrà in grande scala a Roma e Napoli. E' sempre in quei giovanili anni madrileni, caratterizzati da intensi appetiti sessuali e comportamenti scandalosi, che egli, seguendo le orme paterno, mise insieme il primo nucleo della sua collezione di dipinti, di cui entrò a far parte anche la famosa *Venere allo specchio* di Velázquez³. Accusato nel 1662 di aver attentato alla vita del Re ed imprigionato, commutò la pena partendo come soldato per il Portogallo, catturato in battaglia ed imprigionato, riuscì, dopo aver firmato un trattato di pace in favore del suo sovrano, a tornare a Madrid, con un certo trionfo, nel 1668. In seguito alla morte della moglie, avvenuta nel 1669, nel 1671 sposò Doña Teresa Enríquez de Cabrera, figlia dell'Almirante di Castiglia, anch'egli importante collezionista. Pur essendo riuscito a recuperare un certo prestigio Carpio, date le sue trascorse intemperanze, era comunque piuttosto temuto ed osteggiato e nel 1673 –per allontanarlo definitivamente

dalla corte— fu nominato ambasciatore presso il pontefice⁴.

Il Marchese arrivò infine nella corte pontificia, dopo una lunga sosta a Murcia⁵, il 13 marzo del 1677 e vi rimase fino al gennaio del 1683⁶, mese in cui lasciò la città papale per assumere l'incarico di viceré di Napoli, città dove morì il 16 novembre 1687, all'età di 58 anni.

Don Gaspar durante i dieci anni della sua permanenza in Italia oltre ad occuparsi degli affari diplomatici di Roma e poi del governo di Napoli, con un'intelligenza politica ed un impegno che lo collocano per l'importanza delle sue riforme tra i viceré più importanti del XVII secolo, dedicò notevoli energie sia alla promozione di iniziative culturali, tra cui numerosi spettacoli teatrali, sia alla raccolta di un'imponente collezione di dipinti, di sculture antiche nonché disegni di epoca antica e moderna, distinguendosi anche come mecenate di artisti già noti ma anche di giovani talenti⁷. Mise così insieme un ingente numero di opere che, se non fosse morto pieno di debiti, avrebbero arricchito la già notevole collezione posseduta a Madrid, alla sua morte vennero invece disperse in successive vendite e cessioni per soddisfare i suoi creditori⁸.

L'eccezionale importanza del marchese del Carpio, come collezionista, mecenate e patrocinatore di molteplici iniziative culturali è stata già delineata⁹, manca tuttavia uno studio complessivo sulla polifacetica personalità di questo personaggio che, ribelle, aggressivo e licenzioso nella sua giovinezza¹⁰, terminò i suoi giorni come uno dei viceré di Napoli più amati ed acclamati¹¹.

Inoltre, i due aspetti che caratterizzano la sua personalità cioè quella di grande mecenate e collezionista e quella di uomo politico sono sempre finora stati considerati in modo disgiunto. Intrecciando invece queste componenti, emerge che ciò che contraddistinse Carpio da tanti altri suoi predecessori, ambasciatori e viceré, anche loro importanti collezionisti e talvolta abili politici, come ad esempio il Conte di Monterrey, il Duca di Medina las Torres o il Conte de Oñate¹², non fu solo il numero delle opere possedute o le riforme attuate ma quello che si delinea come un articolato progetto, che possiamo definire con termini moderni di "politica culturale", dove il suo interesse verso tutte le arti visive, aspetto anche questo che lo contraddistingue da altri suoi contemporanei, e la sua attitudine come politico seguirono una stessa direttiva, quella di promotore e riformatore, e furono in certa misura complementari. A Roma e Napoli, l'interesse di Carpio verso gli oggetti, si connette al suo interesse verso la città, con un impegno, anche etico, che lo mette al primo posto tra gli artefici dell'Europa delle capitali.

Con peculiare interesse "storicistico", negli anni trascorsi a Roma, mise insieme una collezione di dipinti che documentava i principali stili della scuola italiana dal Trecento al contemporaneo, una sorta di Museo pittorico, che avrebbe dovuto trovare il suo definitivo assetto a Madrid¹³.

Significativo del fatto che Carpio si muoveva su orizzonti di grande ampiezza culturale è testimoniato anche dal suo desiderio di aprire un'Accademia di artisti spagnoli a Roma. Tale progetto non verrà realizzato per mancanza di sostegno da parte della corte di Madrid¹⁴, è però indicativo del fatto che il marchese del Carpio, non era mosso solo da un interesse personalistico, che poi spesso si traduceva sostanzialmente nel portar via dall'Italia quante più opere possibile, ma intendeva promuovere nel paese dove rappresentava gli interessi della sua corona anche iniziative di largo respiro con carattere permanente. D'altra parte, a questo desiderio di diffusione e promozione culturale si collega anche il noto Album di disegni, conservato a Londra che illustra l'imponente collezione di antichità. L'Album, come dichiarato nell'introduzione, doveva poi essere dato "alle stampe per comodità de' studiosi dell'antichità", progetto poi abbandonato a causa della nomina a viceré¹⁵. Ad una analogo interesse storicistico, è da collegare l'imponente collezione di disegni, sempre messa insieme a Roma, raccolti, stando a Bellori, in ben 30 album, dotati di sontuosi frontespizi con disegni allegorici e mitologici, di cui solo alcuni finora rintracciati¹⁶.

Carpio inoltre si interessò alla scultura contemporanea, come attesta il modello in piccolo della fontana dei Quattro Fiumi, commissionato a Bernini, citato nell'inventario¹⁷, e le sculture di Domenico Guidi e Duquenois, documentate da disegni¹⁸. Presta attenzione all'incisione, come attestano quelle prodotte per lui da Teresa del Po, che già prima dell'arrivo del Marchese era in contatto con l'ambiente spagnolo¹⁹, e con accorta regia multimediale non tralascia di incaricare il giovane Fischer von Erlach, la realizzazione di medaglie con i ritratti dei sovrani di Spagna²⁰.

Sempre nell'ambito delle iniziative promosse da questo straordinario personaggio, ed a testimonianza del fatto che Carpio si mostra interessato al sistema della comunicazione nel suo complesso, dobbiamo ricordare le numerose cantate e spettacoli teatrali da lui organizzati nel palazzo dell'Ambasciata, gli apparati effimeri ed i fuochi artificiali. Ma Carpio non disdegnava di organizzare intrattenimenti anche molto più popolari, privi di particolari contenuti intellettuali, e per Roma anche esotici, come le corride dei tori. Carpio dunque aveva una visione



Philip Schor e Johann Bernhard Fischer, *La Montagna di Alessandro*, disegno, Londra, Society of Antiquaries (Ms 879)

molto articolata del ruolo che era chiamato a svolgere come rappresentante del suo sovrano e, come tutti i grandi politici, sapeva che per l'esercizio del potere ad imprese di più alto livello culturale era necessario affiancare iniziative più popolari che controbilanciavano ed occultavano l'altra faccia del potere²¹.

La strenua difesa del quartiere dell'ambasciata, ovvero l'ampia zona circostante la sua residenza, ebbe come conseguenza forti attriti con Innocenzo XI e causò infine l'allontanamento di Carpio da Roma. La sua partenza venne celebrata da gran concorso di popolo "sendo generalmente dispiaciuta a tutti la perdita che s'è fatta qua d'un signore dotato di tanta compitezza e galanteria...la cui memoria resterà indelebile negl'animi di tutti quelli che hanno già trattato con lui"²². Tra cui certamente alcune signore della corte pontificia. Carpio, infatti, non bello ma gran *tombeur de femme*, con moglie rimasta a Madrid, soleva mandare omaggi e ricevere a sua volta, in particolare da una misteriosa dama, "viglietti segreti" che lo commuovevano e rendevano inappetente²³. Dunque gli amori, le armi, la cultura: un ideale eroico di valore e virtù, di diffusore di civilizzazione, che si tradusse proprio alla fine del suo soggiorno in un disegno, attribuito a Philip Schor e Johann Bernhard Fischer che rappresenta la celebre Montagna di Alessandro il Grande²⁴, sormontata dalle armi di Carpio.

Come è noto, Alessandro Magno ha costituito già in vita, e quasi senza interruzione di continuità anche nelle epoche successive, un ideale eroico di riferimento; tuttavia, mentre nel periodo medioevale, come accade a tutti i personaggi della cultura antica, la sua figura venne moralizzata è nel Rinascimento che egli diviene il "grande eroe

pagano, conquistatore del mondo, le cui principali virtù sono la magnanimità ed il coraggio in battaglia"²⁵.

Già Francesco Petrarca aveva inserito una biografia del grande sovrano nel suo *De Viris illustribus*, poi stampato a Verona nel 1476 e quindici anni dopo, sempre a Verona, nel 1491 venne pubblicato il testo dell'autore latino Quintus Curtius Rufus, *De rebus gestis Alexandri Magni*, che da allora diverrà una sorta di best sellers con numerosissime successive edizioni.

Un altro testo che conobbe notevole fortuna a partire dal Rinascimento è quello di Arrianus Flavius, *De expeditione sive rebus gestis Alexandri Macedonium Reges libri octo*, di cui qui menziono l'edizione stampata a Basilea nel 1539 ma se ne conoscono molte altre²⁶.

Parallelamente, a partire dal Rinascimento, numerosi diventano i dipinti ispirati ad episodi della sua vita, come, solo per fare un esempio, la storia delle nozze con Rossane che decora la camera da letto del banchiere Agostino Chigi nella villa Farnesina a Roma, dipinta dal Sodoma nel 1519 ma se ne potrebbero ricordare tanti altri.

Non si conoscono, invece, raffigurazioni pittoriche dell'episodio che ci interessa in questa sede ovvero quello della Montagna di Alessandro. La vicenda, di cui non parlano i sopra menzionati testi di Quintus Curtius Rufus e di Arrianus Flavius, è invece riportata da Vitruvio, sinteticamente da Strabone e poi da Plutarco nei *Moralia* e nelle *Vite Parallele*²⁷. Vitruvio e Plutarco narrano, con alcune differenze, che l'architetto Dinocrate (Stasicrate secondo Plutarco) onde celebrare Alessandro gli propose di scolpire con le sue fattezze il Monte Athos, raffigurandolo mentre sosteneva nella mano sinistra una città di diecimila abitanti e, secondo Vitruvio, "nella destra un vaso, che raccogliesse l'acqua di tutti i fiumi, che sono in quel monte, acciocché da quel vaso nel mare si spandessero" mentre Plutarco non menziona il vaso e descrive solo nella mano "destra il corso di un fertile fiume fluente al mare". Il progetto destinato ad immortalare le doti di condottiero e civilizzatore di Alessandro venne però rifiutato dal suo destinatario. Infatti, stando a Vitruvio, Alessandro pur "dilettatosi... della ragione della forma, subito dimandò se dintorno ci fossero campi, che di grano potessero a quella città provvedere. Havendo ritrovato che non ci era altra via, che quella di oltre mare" conclude "che si bel disegno merita lode, così giudico dover essere biasimato il luogo". Plutarco invece riporta soltanto che "Alessandro non approvò un disegno così grandioso". Le diverse motivazioni date dai due autori per il diniego si spiegano con la diversa finalità con la quale l'episodio è inserito nei rispettivi tessuti narrativi: per Vitruvio,

come spiega anche Barbaro nel suo commento, si tratta di un *exemplum* volto a dimostrare che nella progettazione architettonica è fondamentale la scelta del sito. Plutarco invece sembra utilizzare l'episodio per dimostrare che Alessandro, date le sue doti morali, era riluttante verso progetti grandiosi che magnificavano esplicitamente la sua persona; infatti, subito dopo aggiunge che rifiutato il progetto che implicava il suo ritratto "tuttavia si trattenne a lungo con gli artefici su altri programmi di opere dispendiose e stravaganti".

Come segnalato da Enriqueta Harris, un disegno di Francesco di Giorgio Martini (1439-1501) ed uno schizzo contenuto nel cosiddetto album di schizzi di Fossombrone, attribuito alla cerchia di Raffaello sono tra le poche testimonianze figurative di epoca rinascimentale che si ispirano a questo tema, anche se entrambi i disegnatori non traducono alla lettera le fonti antiche ma si limitano a rappresentare due figure umane –quindi non il Monte scolpito– che sorreggono da un lato la coppa e dall'altro una città²⁸.

Non è invece finora stato messo in risalto il fatto che del progetto per il Monte Athos parla anche Baldassar Castiglione nel suo celebre testo *Il Libro del Cortigiano*, pubblicato a Venezia da Aldo Manuzio nel 1528. È interessante notare che qui Alessandro Magno è posto come modello per i sovrani in quanto "non contento della fama che per avere domato il mondo con le armi aveva meritatamente acquistata, edificò Alessandria in Egitto, in India Bucefalia, e altre città in altri paesi. E pensò di ridurre in forma di uomo il monte Athos, e nella mano sinistra edificargli una amplissima città e nella destra una gran coppa, nella quale si raccogliessero tutti i fiumi che da quello derivavano, e di quindi trabocassero nel mare: pensiero veramente grande e degno di Alessandro Magno"²⁹. A differenza delle fonti classiche sopra citate, Baldassar Castiglione non riporta il rifiuto del progetto da parte di Alessandro ed aggiunge il suo positivo commento collegando tra l'altro il progetto per il Monte Athos ad importanti imprese urbane quale l'edificazione di Alessandria e Bucefalia. Si può inoltre sottolineare che è con Castiglione che il ruolo di Alessandro il Grande come modello per i principi europei prende forma completa: il rispetto di Alessandro per gli uomini di lettere e per gli artisti e l'educazione da lui ricevuta devono essere emulati da parte di tutti quei principi moderni che desiderano essere meritevoli del loro ruolo.

È dunque possibile che quando nel 1666 Pietro da Cortona realizzò come frontespizio della tesi, discussa dallo spagnolo Cristoforo Lozano, la prima traduzione figurativa, a noi nota, che riprende quasi alla lettera le

fonti³⁰ abbia avuto presente sia i testi antichi sia il testo di Baldassar Castiglione che dà una valutazione del tutto positiva all'idea dell'architetto macedone. Certo è che l'immagine prodotta nel Seicento presenta una connotazione decisamente celebrativa ed elogiativa del progetto. Cortona raffigura in primo piano il papa Alessandro VII, a cui Lozano inginocchiato presenta la tesi mentre l'architetto indica il Monte, che qui allude anche ai Monti Chigi, scolpito in forma umana. Gli alberi ed alcune costruzioni sembrano anche indicare che questa volta, quasi in risposta a Vitruvio, è stato scelto un sito appropriato ovvero non arido come il Monte Athos. Quattro putti che si librano nell'aria tengono un cartiglio che non reca iscrizioni leggibili mentre una scritta nell'estremità superiore del foglio recita "Alexandri Septimo Pontifice Maximo".

Dall'opera di Cortona venne tratta l'incisione realizzata da Francois Spierre, che presenta rispetto al disegno alcune differenze come l'aggiunta, dietro il papa, di un personaggio che regge un parasole ed una scritta nel menzionato cartiglio: "Nomen idem, at maior virtus facit ausibus artem" ovvero "Lo stesso nome ma una più grande virtù traduce le grandi idee nell'arte".

Il nome scelto dal pontefice al momento dell'elezione al soglio pontificio e lo stemma di famiglia, i monti, devono aver contribuito alla scelta del tema che stabiliva un diretto confronto con uno dei personaggi antichi più ammirati nel tempo.

Ma il soggetto era appropriato anche per un'altra ragione intrinseca al suo significato: come messo in risalto da Richard Krautheimer, nella sua bellissima monografia, si può dire che Alessandro VII sia stato il primo papa a pensare alla città in modo omnicomprensivo e moderno, interessandosi a mercati, spettacoli effimeri, giardini, strade ed arredo urbano; quindi, in un certo senso, fu anch'egli, come l'illustre sovrano macedone a cui viene paragonato, un fondatore di città ovvero il fondatore della Roma moderna³¹. Ed infatti, come specificato da Louise Rice, nella prefazione e nelle odi panegiriche presenti nella tesi di Lozano, a cui l'incisione fa da frontespizio, la costruzione del colonnato di San Pietro è esplicitamente paragonata al progetto del Monte Athos³².

È qui da ricordare che, proprio nello stesso periodo in cui Pietro da Cortona realizzò il suo disegno, Alessandro Magno costituiva un modello di riferimento per un altro grande personaggio ovvero Luigi XIV, come attestano i dipinti realizzati attorno al 1660 da Charles Le Brun, la tragedia di Racine, *Alexandre le Grand*, pubblicata nel 1666 ed i balletti di corte dove Luigi impersonava il grande condottiero³³.



Teresa del Po, *Carro allegorico raffigurante la Montagna di Alessandro*, incisione, collezione privata

E' inoltre da menzionare che sempre negli stessi anni i rapporti tra Luigi XIV ed Alessandro VII erano stati piuttosto tesi: il pontefice, eletto con l'appoggio della fazione spagnola, ebbe continui attriti con il cardinal Mazzarino ed i rapporti con la Francia divennero ancor più tesi durante l'ambasciata del Duca di Créquy, a causa del noto incidente della guardia corsa, avvenuto a Roma nel 1662, che condusse all'umiliante trattato di Pisa nel 1664. Ciò porta a pensare, anche se al momento si tratta solo di un'ipotesi che necessita di essere verificata, che la scelta del soggetto della Montagna di Alessandro per una tesi discussa da un nobile spagnolo, possa aver avuto oltre alle valenze sopra espresse (riferimento ai Monti Chigi, al nome del papa ed alle iniziative in campo urbanistico) anche una sfumatura di carattere politico ovvero una riappropriazione del modello classico in risposta all'uso propagandistico che ne faceva Luigi XIV, come a dire: "ecco qual è il vero e degno successore di Alessandro".

E' significativo, in relazione a quanto detto sopra in relazione a Carpio che egli nel frontespizio, fatto incidere per il suo album di disegni, abbia voluto identificarsi, come attesta il suo stemma sulla cornice del disegno, con tale modello del passato che aveva servito di riferimento anche ad Alessandro VII e Luigi XIV quest'ultimo, in particolare, come Carpio, interessato al sistema della comunicazione nel suo complesso.

E la Montagna di Alessandro ci porta a Napoli, se infatti il menzionato disegno dell'Album di Londra si inseriva in una non diffusissima ma comunque consolidata tradizione, la versione più originale, innovativa e spettacolare di questo soggetto, esempio di virtù e civilizzazione, la si deve proprio a Carpio il quale, divenuto nel 1683 viceré di Napoli, per il carnevale del 1686 fece costruire una versione tridimensionale di questo soggetto, trasportata per le vie della città partenopea da un carro accompagna-

to dai suoi servitori con abiti allegorici che simboleggiavano le glorie del viceré. Una celebrazione panegirica di questa festa scritta dal segretario di Carpio, Juan Vélez de León³⁴ ha permesso di rintracciare un'incisione, finora passata inosservata, relativa a questo apparato, realizzata da Teresa del Po I versi in castigliano di Juan Vélez chiariscono che la città tenuta nella mano destra allude anche alla protezione dai pericoli e la sinistra a un fertile fiume "fertilizo más que inundo", e viene celebrato il "valor", "prudencia" e "justicia" del viceré. Significativo che in uno dei versi il Monte Athos, ovvero Carpio stesso, affermi "confieso que devo al Arte la magestad con que hoy triumpho". Il fatto che questo carro non fosse una pura esaltazione demagogica e che l'Arte, con la A maiuscola come scritto nel poema, si sia sempre intrecciata alle iniziative di Carpio in campo più strettamente politico, ce lo attesta quanto fatto a Napoli.

Anche se l'esperienza fatta a Roma fu fondamentale per la maturazione politica ed intellettuale di Carpio, quanto poi intrapreso nel vicereame non fu ovviamente un semplice proseguimento di quanto fatto nella città pontificia. Carpio era diventato viceré di uno dei possedimenti più importanti della monarchia spagnola ed il suo nuovo ruolo politico trova riflesso anche nel suo diverso modo di rapportarsi all'arte. Carpio, nel suo nuovo ruolo, poteva abbracciare iniziative di carattere più pubblico. Egli giunse a Napoli portando o facendosi raggiungere da una vera e propria équipe di artisti e collaboratori, abili in diversi settori, Philip Schor e Fischer von Erlach nell'architettura effimera, Teresa del Po, che operava non solo come incisore ma anche come ritrattista, il pittore Paolo de' Matteis, Alessandro Scarlatti ed il noto collezionista di disegni padre Sebastiano Resta. Anche Giuseppe Pinacci, che aveva redatto l'inventario dei dipinti del 1682, giunse da Roma, realizzando alcuni affreschi con Luca Giordano

e Farelli nella chiesa di San Carlo alle Mortelle, e, come è ipotizzabile, probabilmente continuò nella sua attività di connoisseur. Giunse da Roma persino il notaio Jacomo Redoutey, estensore del citato inventario del 1682, cui si deve l'elenco dei beni inviati in Spagna.

Ma Carpio non mancò di stringere rapporti anche con personalità locali: sappiamo, infatti, che si servì come incisore di Giovanni Federico Pesche ed ebbe stretti rapporti con l'editore Antonio Bulifon, il quale gli dedicò una veduta di Napoli edita nel 1685³⁵.

Nella capitale del vicereame non risulta che Carpio abbia patrocinato interventi architettonici ed urbanistici a scala monumentale, come aveva fatto il Conte de Oñate tra il 1647 ed il 1652³⁶, la repressione al banditismo, che comportò ingentissimi costi, così come la riforma monetaria, la sempre più grave crisi economica, le continue richieste di aiuti militari e finanziari da Madrid e forse anche le precarie condizioni di salute del viceré³⁷ sconsigliavano evidentemente l'apertura di cantieri a lungo termine. Non è forse un caso che lo stesso Picchiatti, proprio negli anni della presenza di Carpio, risulta aver abbandonato la progettazione architettonica³⁸. L'industria della gloria e l'immagine pubblica che venne costruita a Napoli per accompagnare le riforme in campo politico furono affidate, con accorta regia multimediale –aspetto questo che rende peculiare Carpio rispetto ad altri viceré– soprattutto ai dipinti, alle incisioni, ai concerti, alle commedie a Palazzo ed alle imponenti realizzazioni effimere, tra cui quella di cui ci siamo occupati in questa sede, ovvero la Montagna di Alessandro.

Tutto avvenne nel volgere di pochissimi anni e per le riforme attuate sia in campo artistico sia in campo politico, quindi per la sua politica culturale, Carpio ben poteva meritare l'identificazione con il grande sovrano macedone.

Notas

- * Il presente saggio è dedicato ad Enriqueta Harris.
- 1 Su Luis de Haro (1603-1661), cfr. M. B. Burke, *Luis de Haro como ministro, mecenas y coleccionista de arte*, in *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, a cura di J. Brown, J. H. Elliott, catalogo della mostra Museo del Prado, Madrid, 2000, pp. 87-106 e B. Bassegoda, *Los retratos de Don Luis Méndez de Haro*, in "Locus Amoenus", 6, 2002-2003, pp. 305-326.
- 2 Cfr. M. B. Burke, *A golden Age of collecting*, in M. B. Burke, P. Cherry, *Spanish Inventories I. Collection of Paintings in Madrid 1601-1755*, Los Angeles, Getty, 1997, I p.157; M. B. Burke, P. Cherry, *Spanish Inventories cit.*, pp. 462-465; B. Cacciotti, *La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid*, in "Bollettino d'Arte", LXXIX, 1994, 86-87, pp.135-196; F. Marías, *Don Gaspar de Haro, marqués del Carpio, coleccionista de dibujos*, in *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, a cura di J. L. Colomer, Madrid, 2003, pp. 209-219, cui si rimanda anche per la precedente bibliografia. Sul Marchese del Carpio, in particolare sul periodo romano e napoletano, sto preparando un libro a carattere monografico.
- 3 Cfr. M. B. Burke, P. Cherry, *Spanish Inventories cit.*, doc. 49, pp. 462-483 e A. Aterido Fernández, *The first owner of the Rokeby Venus*, in "The Burlington Magazine", CXLIII, 2001, n.1175, pp.91-94.
- 4 Cfr. sopra la bibliografia citata nelle note 2 e 3.
- 5 M. B. Burke, *A golden Age of collecting*, in M. B. Burke, P. Cherry, *Spanish Inventories cit.*, p. 160 nota 269 e J. C. Agüera Ros, *Don Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio, comitente artístico durante su viaje a Roma como embajador ante la Santa Sede*, in *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes, VII congreso del CEHA*, Murcia, 1992, Murcia, 1998, pp.431-434.
- 6 Su Carpio come ambasciatore, oltre alla bibliografia citata sopra nella nota 2, cfr. A. Anselmi, *El marqués del Carpio y el barrio de la Embajada de España en Roma (1677-1683)*, in *La Monarquía de las Naciones. Patria, nación y naturaleza en la Monarquía de España*, a cura di A. Álvarez-Ossorio Alvarino, B. J. García García, Madrid, 2004, 563-595.
- 7 Si rimanda alla bibliografia citata nella nota 2.
- 8 Cfr. J. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *Un lote de pintura de la colección del Marqués del Carpio adjudicadas al Duque de Tursi*, in "Reales Sitios", XL, 2003, n.155, pp.42-57 e L. de Frutos Sastre, *Noticias sobre la historia de una dispersión: El Altar de porfido del VII marqués del Carpio y un lote de pinturas*, in "Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti", 2003-2004, pp.60-84 (sull'altare di porfido, cfr. anche il saggio di M. J. Muñoz González, citato nella seguente nota) e F. Checa Cremades, *El Marqués del Carpio (1629-1687) y la pintura veneciana del Renacimiento. Negociaciones de Antonio Saurer*, in "Anales de Historia del Arte", 2004, 14, 193-212.
- 9 Cfr. la bibliografia citata nelle note precedenti e nella nota 13, cui è da aggiungere per il periodo romano L. de Frutos Sastre, *El arte de la posibilidad: Carpio y el coleccionismo de pintura en Venecia*, in "Reales Sitios", XLI, 2004, n. 162, pp. 54-71, per il periodo napoletano R. Lattuada, *La stagione del Barocco a Napoli (1683-1675)*, in *Capolavori in Festa. Effimero Barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, catalogo della mostra Napoli Palazzo Reale 20 dicembre 1997 - 15 marzo 1998, Napoli, 1997, pp. 23-53; A. Cappellieri, *Filippo e Cristoforo Schor, "Regi Architetti e Ingegneri" alla Corte di Napoli (1683-1725)*, in *Ibidem*, pp. 73-89; R. Lattuada, *Luca Giordano e i maestri napoletani di natura morta nelle tele per la Festa del Corpus Domini*

- del 1684, in *Ibidem*, pp. 150-161 e M. J. Muñoz González, *La Capilla Real del Alcázar y un altar de porfido*, in "Reales Sitios", XLII, 2005, n. 164, pp. 50-69.
- 10 M. B. Burke, *A golden Age of collecting*, in *Spanish Inventories cit.*, p. 157.
 - 11 Cfr: G. Galasso, *Il nuovo ordine del Marchese del Carpio*, in *Storia di Napoli*, Cava dei Tirreni, 1970, vol. VI, pp. 267-297.
 - 12 Su di loro cfr: M. B. Burke, P. Cherry, *Spanish Inventories cit. ad indicem*; A. Anselmi, *Arte, politica e diplomazia: Tiziano, Correggio, Raffaello, l'investitura di Piombino e notizie su agenti spagnoli a Roma*, in E. Cropper, a cura di, *The Diplomacy of Art*, Atti del convegno Firenze 3-4 luglio 1998, Milano, Nuova Alfa Editoriale, 2000, pp. 101-120 e A. Anselmi, *I ritratti di Iñigo Vélez de Guevara e Tassis VIII conte di Oñate ed un ritratto di Ribera*, in "Locus Amoenus", 6, 2001-2002, pp. 293-304.
 - 13 Su questo aspetto, cfr: A. Anselmi, *Gaspar de Haro y Guzmán VII Marchese del Carpio: da Roma a Napoli politica culturale e politica dei media nell'età dell'assolutismo*, in "Paragone" in corso di pubblicazione.
 - 14 Cfr: L. Pérez Bueno, *De la creación de una Academia de Arte en Roma. Año 1680 (I)*, in "Archivo Español de Arte", XX, 1947, pp. 155-157 e F. J. Sánchez Cantón, *Nota acerca de la creación de una Academia de Arte en Roma. Año 1680*, in *Ivi*, p. 255.
 - 15 Cfr: B. Cacciotti, *La collezione del VII Marchese del Carpio cit.* sopra nella nota 2.
 - 16 Cfr: F. Marías, *Don Gaspar de Haro, marqués del Carpio cit.* sopra nella nota 2.
 - 17 Cfr: M. M. Estella, *El llamado Neptuno (Río?) de la colección del Carpio y su problemática identificación con una obra atribuida a Bernini*, in *Aranjuez*, in "Archivo Español de Arte", LXXV, 2002, n. 298, pp. 117-128. Sui rapporti con Bernini, cfr: anche T. Montanari, *Da Luigi XIV a Carlo II. Metamorfosi dell'ultimo capolavoro di Gian Lorenzo Bernini*, in *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, a cura di J. L. Colomer, Madrid, 2003, pp. 403-413, D. Del Pesco, *Il viceré del Carpio e la statua equestre di Luigi XIV di Bernini*, in *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano, 2004, pp. 313-324 e F. Checa Cremades, *El Marqués del Carpio cit.*
 - 18 I disegni fanno parte del sopra citato Abum di Londra sul quale cfr: sopra nota 15.
 - 19 Si veda il frontespizio del libro di Nicolás Antonio, *Bibliotheca hispana...*, Roma, ex officina N. A. Tinassi, 1672, pubblicato anche in *The Illustrated Bartsch*, a cura di M. Carter Leach e R. W. Wallace, New York, 1982, 45, p. 232, 3 (259). Per le altre incisioni prodotte da Teresa del Po per Carpio cfr: A. Anselmi, *Gaspar de Haro y Guzmán VII Marchese del Carpio: da Roma a Napoli cit.*
 - 20 Cfr: E. Sladek, *Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656 - 1723)*, in *L'esperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze*, a cura di J. Garms, ("Quaderni di Storia dell'arte. Istituto Nazionale di Studi Romani"), 23, 1999, pp. 9-33.
 - 21 Carpio, infatti, non esitò a prendere, quando lo ritenne necessario, misure alquanto severe e rigide, ed anche impopolari, quali la recluta forzata di soldati da inviare in soccorso di Messina. Attitudine ugualmente rigida venne assunta nella difesa del "barrio", ovvero il quartiere intorno al palazzo sul quale, al pari dei suoi predecessori ma con una più ampia estensione, l'ambasciatore pretendeva di esercitare autonoma giurisdizione. Cfr: A. Anselmi, *El marqués del Carpio y el barrio de la Embajada cit.*
 - 22 Cfr: Archivio Segreto Vaticano, *Segreteria di Stato. Awisi*, 46, cc. 437-438.
 - 23 14 marzo 1682 "Il suddetto Ambasciatore Cattolico havendo ricevuto un viglietto segreto fattoli capitare da una Dama, fu osservato tutto commoversi, senza che avesse questa mattina gustato cos'alcuna dell'apparecchiatosi, e per che poi ha fatto apportar la cucina secreta sin sotto il tetto di sua casa, si può da ciò far bilancio della causa di tal mutatione".
Archivio Segreto Vaticano, *Segreteria di Stato. Awisi*, 46, c. 120 v.
 - 24 Su questo frontespizio vedasi anche E. Harris, *The "Alexander mountain"*, in *Alexander the Great in European Art*, a cura di N. Hadjinicolaou, Atene, 1997, pp. 248-253 e F. Marías, *Don Gaspar de Haro cit.*
 - 25 C. Frugoni, *La fortuna di Alessandro nel Medioevo in Alessandro Magno storia e mito*, catalogo della mostra, Palazzo Ruspoli, Roma 21 dicembre 1995 - 21 maggio 1996, Martellago (Ve), 1995, p. 161.
 - 26 Si veda anche A. Uguccioni, *Il Mito di Alessandro Magno*, in C. Cieri Via, *La cultura artistica nelle dimore romane fra Quattrocento e Cinquecento: funzione e decorazione*, Roma, s.a., pp. 140-149.
 - 27 Cfr: Plutarco, *Le vite parallele*, Firenze, 1974, p. 69; *La Seconda parte della Geografia di Strabone di greco tradotto in volgare italiano da M. Alfonso Buonacciuoli*, Ferrara, 1565, libro XIII; *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti et commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquileggia*, Vinezia Per Francesco Marcolini, 1561, p. 41.
 - 28 Cfr: E. Harris, *The "Alexander mountain" cit.*
 - 29 B. Castiglione, *Il Cortigiano*, Venezia, 1528, IV 5.73.
 - 30 Cfr: L. Rice, *Pietro da Cortona and the Roman Baroque Thesis Print*, in *Pietro da Cortona*, Atti del convegno internazionale Roma-Firenze 12-15 novembre 1997, a cura di C. L. Frommel, S. Schütze, Martellago (Ve), 1998, pp. 189-200.
 - 31 Cfr: R. Krautheimer, *The Rome of Alexander VII, 1655-1667*, Princeton University Press, 1985.
 - 32 Cfr: L. Rice, *Pietro da Cortona cit.*
 - 33 Cfr: P. Burke, *La fabbrica del Re Sole. Una politica dei media nell'età dell'assolutismo: l'industria della gloria e l'immagine pubblica di Luigi XIV*, Milano, 1993 (ed. or. *The fabrication of Louis XIV*, New Haven, 1992), ad indicem.
 - 34 Cfr: Biblioteca Nacional, Madrid, Ms 2100, cc. 136-138v, citato da R. López Torrijos, *Coleccionismo en la época de Velázquez: El Marqués de Heliche*, in *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, 1991, pp. 27-36. Fotocopia del documento mi è stata data dalla sempre generosa Enriqueta Harris.
 - 35 Per quanto detto finora in relazione a Napoli si rimanda, anche per la relativa bibliografia, al saggio citato sopra nella nota 13.
 - 36 Cfr: F. Marías, *Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles: Las Augustinas de Salamanca y la escalera del palacio real*, in "Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, IX-X, 1997-1998, pp. 177-198, A. Anselmi, *I ritratti di Iñigo Vélez cit.* e P. C. Verde, "...che si facci una grada nova nel Regio Palazzo...". *Lo scalone reale e altre opere commissionate dal conte d'Oñate a Francesco Antonio Picchiatti*, in "Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2003-2004", pp. 143-150.
 - 37 Cfr: G. Galasso, *Il nuovo ordine del Marchese del Carpio cit.*
 - 38 *Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti cit.*

Iconografía del mestizaje: las Castas Mexicanas Arte y Esencia del México Virreinal

Alfonso Ascencio

Universidad del Valle de Atemajac, Guadalajara, México

Introducción

La cultura virreinal de la segunda mitad del siglo XVIII, consolidó el ideal novo hispano: “*Siempre Mejor*” fue la divisa que guió el destino de los nuevos reinos en las Indias Occidentales.

El novo hispano se ve así mismo como la resultante magnífica del encuentro de dos culturas lo cual, bajo su propia visión, le daba primacía y un mayor rango por encima del Español peninsular; pues al ser la síntesis cultural de dos pueblos, sincretizan siglos de cultura. Tradiciones heredadas que se enriquecerán a lo largo de 300 años de presencia Hispana en América.

Esta visión del nuevo mundo, orgullosa y fatua como el siglo que la ve nacer, se consolidara bajo la pompa y complicación del Barroco y alcanzara su colmen dentro de la sociedad Criolla y Mestiza adoctrinada bajo las luces de la razón: La ilustración.

Las castas mexicanas son pues, el testimonio magnífico de una sociedad convencida así misma de su grandeza, poder y riqueza (las riquezas del nuevo mundo fueron siempre ponderadas por los cronistas y viajeros) que, dentro de la complicación racial que suponían, manifestaban claramente su visión del mundo virreinal novo hispano.

En lo que al arte se refiere las “castas”¹ en América son, dentro de la pintura mexicana, un tema muy concreto y poco comentado. Las diversas colecciones que sobre el tema se conservan en museos y por particulares, representan las *castas* de individuos preponderantemente en el México Virreinal como consecuencia lógica del cruce

entre las distintas razas que componían el mosaico étnico novo hispano. Blancos, indios, negros y orientales, constituyen en su mayoría las razas que conformaran la nueva sociedad por lo que la pintura de castas se constituye en un testimonio valioso para la comprensión de la historia social de México en el Siglo XVIII. Desde el punto de vista histórico-artístico, no hay duda de que estas obras pictóricas constituyen un capítulo aparte dentro de la inusual pintura profana dieciochesca en la que las escenas de la vida popular desempeñan un papel preponderante. No olvidemos que los pintores de la corte de Madrid desde principios del Siglo XVIII comenzaron a gustar de los temas populares, mismos que inspiraron los tapices goyescos.

Este capítulo de la pintura mexicana, desde el punto de vista estético, se encuentra dentro del interés por el arte popular español del siglo XVIII, en cierta medida podría considerarse como un capítulo semejante al de la pintura cortesana antes aludida aunque, claro esta, con características propias entre otras razones por la diferencia de su idea generadora.

Mientras en España son temas predominantes los de la alegría popular, fiestas y verbenas, en el México Novo Hispano, teniendo como eje el cruce de castas y; por ende, la familia, domina un tono doméstico e íntimo dentro del marco de las labores de la casa, las profesiones de hombres y mujeres. Pese a este intimismo pictórico, las escenas familiares que nos ofrecen los cuadros de castas no se obvia el hecho de las inevitables desavenencias entre marido y mujer agravadas, las mas de las veces, por

el estrato social al cual se refiere. Sin embargo y casi en su totalidad la composición evoca un ambiente de tranquilidad, paz y felicidad, sin prejuicio de la dureza de la vida dentro de las castas más pobres.

Especial mención merece el hecho de registrar ocasionalmente, dentro de la composición pictórica, las distintas variedades de frutos Americanos lo cual hace suponer que este tipo de obras fueron hechas *ex profeso* para ser llevadas fuera del territorio Novo Hispano como un testimonio de las variadas riquezas que este suponía; tanto en lo étnico como en lo natural, por lo que se constituye en una obra de tipo testimonial importante.

Es pues, este tipo de pintura, registro magnífico y único de la vida y costumbres de la sociedad novo hispana que; durante el siglo XVIII, se consolidó como parte de la identidad del México histórico y que daría sustento a la cultura de un pueblo tan rico en razas, tradiciones y costumbres como lo es, hoy por hoy, el pueblo mexicano. De ahí la importancia de su estudio, análisis, comprensión y difusión.

Una nueva ideología para un nuevo mundo

Si para conocer a fondo cualquier actividad humana, cultural o artística, se hace necesario comprender la sociedad en que esta se desarrolla, para acercarnos al estudio de pinturas cuya temática es; precisamente, la propia sociedad en que se producen, resulta obligado sentar algunas bases, muchas de ellas sobradamente conocidas, en las que situarnos.

El motivo elegido para ser tratado en estas obras, es decir, las diferentes castas producidas en el mestizaje americano, es tan de capital importancia y ha planteado mas de una relación la mas de las veces traumática, de reproche e intentos de justificación entre España y América, que se hace evidente la necesidad de acercarnos al problema, aunque sea de forma muy general, a manera de introducción para el desarrollo de apartados posteriores.

Para todo aquel conocedor del mundo contemporáneo americano es evidente que el reto que la actualidad plantea a las naciones cuya comunidad indígena se encuentra dentro de sus fronteras físicas, geográficas y culturales, nada tiene que envidiar al que históricamente se presentó a la sociedad española en América a partir de 1492. La filosofía que movió a estos y aquellos hombres es otro modo de entender la vida, mas los problemas de aislamiento, asimilación o protección, muchas veces paternalista, propia del "despotismo ilustrado", se mantienen vigentes.

Es incuestionable el hecho de que los países hispano-americanos están formados por una población mayoritariamente mestiza, mas es preciso reconocer que este juicio, en este estricto sentido, es aplicable a gran parte de los pueblos y culturas de la tierra. La supuesta *raza pura*, la "no contaminada", es tan difícil de encontrar que esta generalmente reconocido que todo individuo procede, en mayor o menor grado, de la unión de diferentes grupos étnicos. A pesar de esto, las cuestiones sociales, económicas o políticas han otorgado a esta realidad del mestizaje —mal entendido como *impureza de sangre*— connotaciones suficientes como para otorgarle el título de causa y razón posible para el desprestigio frente a una sociedad (como la dieciochesca) que basaba su prioridad más en el hecho de detentar poder y los resortes que lo sustentaban que en una valoración de tipo racial. Todo grupo social intenta mantener sus privilegios a costa de otros y las razones de tipo económico-social han sido determinantes, más que cualquier otra, a pesar de que en la mayoritariamente queden ocultas bajo un barniz de etnocentrismo.

Desde el momento en que se ratificó la existencia de población autóctona en las nuevas tierras descubiertas, el aparato legislativo español se enfrentó a la necesidad de constituir un respaldo jurídico a sus acciones. ¿Debían de ser considerados los indios personas en el sentido mas amplio de la palabra y por tanto dignos de ser cristianos y asumir derechos y deberes como el resto de los individuos? La respuesta oficial fue afirmativa y la polémica que se creó en España dio lugar a las más opuestas opiniones y posturas encontradas. Se plantea por primera vez y de manera muy clara la radical oposición de intereses entre las dos comunidades étnicas de la nueva sociedad Indiana: La sociedad de los indios y la sociedad Española, el verdadero drama se concentra en el hecho de que el bienestar de la una supone, radicalmente, el desastre de la otra.

Basados en el estudio cuidadoso de diferentes fuentes, no es aventurado afirmar que en muy pocas ocasiones la legislación española y los individuos obligados a cumplir sus leyes, han estado tan de acuerdo como lo fue el permitir y desarrollar el mestizaje.

Conocida por el monarca la actitud de los primeros españoles establecidos en el nuevo mundo con las mujeres indígenas y las terribles consecuencias de estos actos, se sustentó la opinión de que si había de permitirse el mestizaje... "Sea de voluntad de las partes e no por la fuerza" (1501), incluso aceptando como deseable que... "algunos cristianos se casen con algunas mujeres indias, e las mujeres cristianas con algunos indios porque los unos y los otros se comuniquen y enseñen" (1503). Debemos

aceptar; sin embargo, la mucha distancia que existe de aquí a pensar que la voluntad y el deseo constante de la corona y de los españoles llegados a las Américas era el de formar una comunidad mestiza de manera premeditada. Tal vez las palabras del Rey Don Fernando a Diego Colon puedan resumir la actitud asumida, generalmente, por el poder español ante la idea de imponer orden legal a la relación entre la comunidad hispana en las Américas y los naturales de aquellas tierras: "*cúmplase con procurar que se casen*". Cumpláse, efectivamente, ante la iglesia y, consecuentemente, ante la conciencia cristiana.

Tras el establecimiento inicial en las islas llega el salto definitivo al continente y allí la experiencia adquirida en las Antillas se amplifica y multiplica hasta constituir el complicado engranaje de la sociedad novo hispana. El mestizaje ya es un hecho y las profundas variaciones de la población autóctona se producen con una celeridad innegable; *Mangnus Mörner*, investigador que ha aportado datos serios en este sentido, afirma en uno de sus últimos trabajos referidos a la población precolombina: "Es una población que nunca podrá ser fijada con precisión, ni mucho menos". Por lo que resulta lógico inferir que, producto del mestizaje, esta población se complicara mas en sus formas y sentidos mismos que tratará de tipificar y clasificar, casi de manera categórica, con el establecimiento del orden social por castas.

El Siglo XVIII recoge, con claridad, el punto culminante de esta sociedad de castas, pero al mismo tiempo en él se inicia su disolución. Precisamente a este siglo pertenece casi la totalidad de las obras iconográficas a que haremos referencia, alargándose hasta los inicios del inquieto siglo XIX cuando ya el caudillo independentista, José María Morelos y Pavón, prohibía el uso de tales términos diferenciadores, poniendo de relieve el deseo de olvidar definitivamente esa clasificación racial y social.

Las obras iconográficas que representan castas son parte de la historia, conciencia y esencia de la pintura hispanoamericana a pesar de no recibir la atención debida a su gran contenido de tipo antropológico-social. Quizás llevan sobre sí la carga ingrata de su temática, de la propia inscripción con que cada uno de ellos resalta la existencia de una realidad llena de importantes e innegables matices modificadores, como se verá, pero de triste recuerdo para quienes intentaron constituir su futuro sobre las luces de la razón en un siglo donde la desigualdad social era una *verdad de perogrullo*². Intentemos verlos hoy como una relevante aportación de las escuelas pictóricas hispanoamericanas poniendo en valor; de forma critica, las diferentes implicaciones que le son propias.

América y su imagen

Los grandes descubrimientos del Siglo XVI impactaron de forma tal a la cultura europea que ésta se vio en la necesidad de revisar numerosos conceptos arraigados fuertemente en su conciencia cultural. Los monstruosos seres que habitaban *más allá de las columnas de Hércules*, fueron; gradualmente, tomando forma real logrando introducirse en la iconografía artística rodeada ahora de un aura de belleza exótica propiciada por la lejanía de las tierras descubiertas. Pese a los adelantos en las ciencias y artes, el paso de los años no modificó, de manera substancial, esta primera imagen, ni el paso de los siglos; severo catalizador, lo consiguió. Los modelos se aceptan, popularizan y, en mayor o menor medida, hasta se estandarizan.

El interés por las cosas de América como objetos coleccionables y de estudio, se mantiene a si mismo a lo largo del tiempo. Los innumerables grabados y cuadros que se producen se empeñan en mostrar ambientes y personas enmarcadas en un entorno exótico plagado de animales, plantas y paisajes que interactúan para crear la imagen magnifica, casi irreal, del Nuevo Mundo.

Pero a mitad del camino entre la fábula y la disección científica es necesario recordar que es ese deseo de conocer a los grupos humanos en medio de su propio ambiente y actuando según sus costumbres, lo que lleva al artista a esta búsqueda de lo maravilloso. Un ambiente y costumbres que se conocía, en el más de los casos, a través de las descripciones escritas por aquellos que si pisaron tierra americana. Pocos fueron los pintores europeos que prolongaron su estancia en el Nuevo Mundo el tiempo suficiente como para comprender la magnitud real de la transformación que se estaba produciendo y pasar de lo puramente descriptivo a lo más profundo.

Si Europa tiene una visión poco real del Nuevo Mundo, ¿Cuál es la visión que tiene de sí misma América?, ¿Cómo logra desarrollarla artísticamente?, ¿Qué expresión de su propia realidad está representando a lo largo de su período de incorporación a la cultura occidental?

En lo que a la obra pictórica toca, hay que prescindir de la formación voluntaria de un estilo nacido como resultado de un sincretismo artístico que, aunque existió en algunos ejemplos a lo largo del siglo XVI, no fue ni buscado ni aceptado como norma general. Ni los símbolos de la antigua cultura prehispánica se utilizaron para expresar ideas cristianas, ni la iconografía cristiana tuvo como fin la transmisión de otras ideas que no fueran las suyas. El artista americano, considerado la mas de las veces como artesano y no como artista, depende de una

clientela de características muy especiales formada en gran parte por clérigos y religiosos que tienen exigencias muy concretas y temáticas que han de representarse de una manera muy apegada a los cánones europeos dictados, según el gusto y técnica, por las escuelas, española, italiana, flamenca y, en algunos casos, por todas ellas al mismo tiempo.

En lo que hace al resto de la clientela representada por una nobleza de sangre y dinero, se encuentra tan influenciada por la Iglesia que sigue los gustos de ésta. El campo del retrato no es mucho más libre en este sentido, la individualización del personaje se pierde a menudo en función de una detallada ilustración de los símbolos de su poder. Resulta particularmente interesante el notar como el retrato de grupos familiares es escasísimo al tiempo que advertir como el retrato más cuidado, personal y el que es de suponer ocupaba un lugar de privilegio en la casa colonial, lo es el de la hija engalanada con motivo de su toma de hábito. La exteriorización de la religiosidad es una fuerte necesidad que acorta cualquier contacto de hedonismo.

La temática de las castas: *el mestizaje*

Los cuadros que tienen por tema las castas o escenas de mestizaje curiosamente no aparecen en ningún libro dedicado a la historia de la pintura colonial, suplantando su lugar lienzos de calidad muy ínfima y aportación nula, siendo tan solo objeto de diferentes análisis y valoraciones desde el punto de vista etnográfico o antropológico por la temática que reproducen. Pese a esto, su aparición en el Siglo XVIII supone una bocanada de aire fresco dentro de la pesada atmósfera de la temática sacra. Por primera vez se le pide al pintor colonial dejar de lado los modelos ajenos y que mire en torno suyo, a la sociedad en la que vive y de la que él mismo forma parte. Desafortunadamente no serán muchos los artistas que estarán preparados y con disposición para aprovechar esta oportunidad, muchos aceptarán lo ya realizado repitiéndose a sí mismos y creando prototipos listos para ser reproducidos.

El tema concreto es la representación de parejas formadas por individuos procedentes de los tres grupos étnicos: blancos, identificados con los españoles, negros e indios y el hijo resultado de su unión. A estas mezclas iniciales se suma gran número de castas, producto de diferentes mezclas, con lo que es habitual la organización en series de dieciséis cuadros.

Por término general el español, que aparece aproximadamente en la mitad de la composición, en su unión

con la negra, con la india y las primeras castas de éstas, es representado como un individuo de posición social elevada, dedicado al ejercicio de las armas, las letras o sin ocupación concreta, entreteniéndose su ocio en el juego, la música o el paseo. No siempre se produce esta escena, no siendo extraño más si poco habitual verle despachando bebida detrás de un mostrador, como torcedor o cigarrero, vendedor de flores, frutos o dulces; la española, al contrario, es representada en muy raras ocasiones, llegando a dar el caso de series en las que no aparece ni una sola vez. En las raras ocasiones en que sí se ocupa de ellas el pintor, lo hace uniéndolas tanto al indio como al mestizo, castizo, albino, torna-atrás o al mulato, conservando un aspecto cuidado y una indumentaria ostentosa con lo que llegan a producirse curiosos anacronismos.

El indio nunca es representado en un puesto social de relevancia, al que no accede ni siquiera por matrimonio y, contrariamente a la india, es siempre vendedor callejero de pescado, pulque, frutas o telas, siendo muy raro verle desempeñar algún oficio. Como sucede con la española su presencia no se considera del todo necesaria por lo que existen obras en las cuales no aparece. A la inversa, la india es, junto con el español, la gran protagonista pero, a diferencia de este, ella se une tanto a españoles como a negros y cada una de las castas, al tiempo que adquiere la situación social que le confiere, generalmente, la ocupación de su compañero. Se le puede ver representada con ricos atuendos o lastimosos harapos.

El negro, que también es manejado como pieza fundamental de participación en las tres razas más representativas del mestizaje, lo hace desempeñando de forma constante un mismo oficio, el de cochero. Se le representa muy pocas veces unido a la española siendo habitual sus relaciones con la india y con las demás castas. La negra se representa indistintamente unida al español o al indio, aunque nunca alcanza; en sus relaciones con el español, lamisca situación que la india en idénticas circunstancias.

Todo ello da pretexto al pintor para llevar a cabo un verdadero muestrario de la sociedad indiana, práctica totalmente desconocida hasta los comienzos del siglo XVIII. Con tal motivo está obligado a prestar su atención a detalles hasta entonces considerados mínimos, por ejemplo la variada indumentaria, que deja entrever la situación social del representado y la cronología aproximada de la obra.

El cuadro de castas y su función

Pocas obras artísticas han sido analizadas científicamente, con más rigor que estas pinturas de castas. La

verosimilitud de sus representaciones ha sido estudiada con una minuciosidad digna de mejores causas.

El pretender adjudicar a estos cuadros la responsabilidad de ser fiel reflejo de una clasificación de antropología física, cuando ni los documentos oficiales de la época mostraban una diferenciación concreta de castas, aceptada y puesta en práctica por todos, es pretender deformar la realidad.

Intuir que estas obras pictóricas pudieron servir para algún tipo de clasificación legal de los habitantes de las *Indias Occidentales*, es moverse en terreno resbaladizo sin ningún argumento real al cual asirse.

¿Qué sentido tendrán entonces las distintas denominaciones que para una misma mezcla usan diferentes pintores contemporáneos en tiempo y espacio? Evidentemente las diferencias existentes en la forma de llamar a cada uno de los individuos hablan con claridad de la falta de aceptación general de tales términos en lo que a su identificación exacta se refiere.

En lo que hace al empleo de bodegones con el decidido deseo de identificar cada fruta, a los que se unen otros objetos como zapatos y telas que también se acompañan con su inscripción correspondiente, esta claro que su función decorativa se une a la ilustrativa. La falta de *cientificismo*, sin embargo, no debe ser entendida como falta de realismo. Cada una de las escenas representadas podría ser considerada independiente, como una verdadera escena de género y como tal ha de ser vista. Las clasificaciones son el pretexto que les dio origen y que las hizo nacer a los ojos de una clientela que quiso llevar consigo una visión *real* de la nueva sociedad americana que desde luego no aparecería en ningún otro tipo de pintura colonial, y la curiosidad seudocientífica de muchos hombres ilustrados del Siglo XVIII pudo ser punto de arranque de estas obras pictóricas únicas en su género. Es evidente que debió existir clientela propia para estas obras: españoles o descendientes por línea de retorno al español, que no podían sentirse sino halagados por tal genealogía, o criollos, que mostraban así su superioridad sobre las castas. Aunque pudiera parecer no muy convincente esta teoría, parece avalarla el hecho demostrado de series pictóricas completas que no salieron de los dominios virreinales en América, realizadas por diferente mano y a lo largo de un período suficientemente largo en dónde es evidente la repetición de los mismos tipos.

Conclusión

Es indudable que las expediciones científicas europeas organizadas durante el siglo XVIII por todo el conti-

nente Americano contribuyeron en dar a conocer las gentes y las cosas de América. Expediciones que las más de las veces se hacían acompañar por dibujantes que tomaban cumplido y detallado apunte de lo que veían. El deseo clasificador de plantas y animales pudo así extenderse al género humano y dar origen, en tal intento organizador, a los cuadros de castas.

Más cercanos a los intereses descriptivos de la obra gráfica son los lienzos realizados no por pintores americanos o supuestamente europeos.

La ausencia de este rigor clasificatorio se advierte con facilidad a primera vista como se ha podido comprobar en las mencionadas pinturas con temática del mestizaje americano, que además fueron realizadas en su totalidad por pintores locales, sin que se conozca ninguna descripción de la época que realice una mención específica de las características físicas de cada uno de los individuos. Estas fueron hechas, en realidad, a posteriori con la intención de clasificar la información proporcionada por dichas obras.

Esta manera de representar al mundo americano, esta recuperación de un mundo propio alejado hasta entonces de los cuadros y gustos de las escuelas europeas y que plantea el nacimiento de una conciencia artística americana, es una realidad que dará personalidad a las obras de castas durante todo el siglo XVIII. Curiosamente los cuadros de mayor personalidad dentro de la pintura americana son los dedicados a una clientela ajena a la realidad reproducida. Se produce así el fenómeno de valoración de lo "exótico" al modo en que la nobleza o la alta burguesía son en Europa los principales consumidores de una pintura de temática popular, costumbrista, extraña por completo a la realidad de sus vidas y que, curiosamente, dará un nuevo sentido a éstas.

Los cuadros de castas representan esa otra realidad de la cultura Hispana, aquella constituida por el encuentro de dos culturas destinadas a cambiar para siempre la concepción de la sociedad mestiza *mas allá de las columnas de Hércules*.



Notas

- 1 Ascendencia o linaje, grupo que forma una clase especial y tiende a permanecer separado de los demás por su raza.
- 2 Aquella que es evidente, o la que se tiene por tal **verdad** indubitable, clara y sin tergiversación.

Bibliografía

- Azteca, "Cuadros de mestizos del Museo de México", *Anales del Museo Nacional de México*, IV, 3ª. Época, México, 1912.
- Bialostocki, J., *Estilo e Iconografía*, Seix y Barral, Barcelona, 1979.
- Toussaint, M., *Pintura Colonial en México*, México, 1956.
- León, N., "Las castas del México Colonial o Nueva España. Noticias etnoantropológicas", *Museo nacional de Arqueología, historia y Etnografía*, No.1, México, 1924.
- Pérez Salazar, F., "Historia de la Pintura en Puebla", edición y notas de Elisa Vargas Lugo, UNAM, México, 1963.

Reflexiones acerca de las interrelaciones culturales: algunas propuestas de artistas mexicanos actuales

Lucía Ayala
Universidad de Granada

Los avances en las (ya no tan nuevas) tecnologías de información y comunicación (TIC) están provocando un aumento progresivo de la interconexión en todos los niveles: en el ámbito sociopolítico, entre determinados colectivos o comunidades, o desde la propia individualidad. Si bien las contaminaciones positivas entre diferentes culturas y civilizaciones han sido una constante históricamente, el desarrollo del mundo actual hace que la experiencia se enriquezca, intensificándose la vida en una realidad cada vez más vertiginosa. Ello viene dado en parte por las facilidades que tenemos hoy día e movilidad (mejora de las infraestructuras y los transportes, abaratamiento de los mismos, etc.). Pero y este es el ámbito de mayor innovación también por las nuevas formas de comunicación.

En este sentido, Internet ha supuesto una verdadera revolución en la manera de entender el mundo y de relacionarnos en él. La telepresencia, como un estado habitualⁱ del ser humano, influye en nuestra percepción y, por ende, en nuestro modo de actuar y de pensar. Este hecho, que parte de los avances en la tecnología, provoca una modificación estructural que altera el resto de las esferas de la existencia humana. Desde nuestro contexto local y concreto y sin ningún esfuerzo por nuestra parte, tenemos potencialmenteⁱⁱ acceso a realidades remotas ajenas a la nuestra. No es de extrañar, por tanto, que “multiculturalidad”, “mestizaje” o “fusión” sean conceptos en boga, debido a que el conocimiento mutuo incita a una autorredefinición basada en los nuevos estímulos. Enfrentarnos cara a cara con el “Otro” es cada vez más fácil y,

como consecuencia, está experimentando un proceso de normalización. No obstante, la tolerancia como definido-
ra del comportamiento, que esta situación debería llevar implícita, no puede constatarse siempre; las predecibles consecuencias positivas de los avances tecnológicos no se hacen efectivas en la sociedad al ritmo que deseáramos.

El conocer más y mejorⁱⁱⁱ altera nuestros parámetros epistemológicos, hecho que condiciona la redefinición de nuestra propia identidad. En un mundo (inter)conectado multidireccionalmente y aprehendido “telepistemológicamente”^{iv}, habitan seres híbridos, contaminados, que basan su existir en las interferencias.

El contexto latinoamericano es uno de los claros ejemplos de esta interrelación cultural. Las influencias diversas, si bien se mantienen hasta hoy en convivencia, son el detonante de reflexiones acerca de su propia naturaleza y equilibrio. América Latina es cuna de artistas que, desde diferentes ámbitos, ponen sobre la mesa cuestiones relativas a su identidad nacional y a los choques con otras culturas, especialmente la occidental-dominante. Se trata de un contexto especialmente activo en el que las producciones son de gran calidad y alcance significativo.

México, por su carácter fronterizo, es uno de los países en los que más se abordan este tipo de cuestiones. Por ello, se han seleccionado a tres creadores actuales mexicanos que, aún perteneciendo a generaciones y lenguajes diferentes, reflejan las problemáticas relaciones culturales existentes en su país con igual compromiso y espíritu crítico.

Mestizaje y trasgresión: las performances de Guillermo Gómez-Peña

"Nos gustara o no, éramos los hijos bastardos de Hernán Cortés y la Malinche, producto de una violación colonial y una cesárea cultural, condenados eternamente a arreglárnoslas con nuestro trauma histórico."

Guillermo Gómez-Peña

Gómez-Peña (Ciudad de México, 1955) es uno de los *performers* que podemos considerar ya como históricos. A pesar de residir en Estados Unidos desde 1978, nunca ha dejado de enfocar su creación artística hacia su país natal, abordando temas como la inmigración, los prejuicios raciales o la identidad. Uno de los formatos sobre los que más ha trabajado en sus *performances* es el diorama o, mejor dicho, una visión personal y crítica de ellos. Se trata de modelos a escala natural de acontecimientos históricos, animales exóticos, etc. que son reproducidos con fines principalmente didácticos y divulgativos⁴. En oposición a las identidades opresivas, crea en sus proyectos todo un imaginario de identidades (re)inventadas en el que las jerarquías se invierten y las bases del sistema son puestas en cuestión.

The Guatinaui World Tour fueron una serie de *performances* realizadas junto a Coco Fusco en 1992, año de significativas conmemoraciones. Entre otros lugares, lo presentaron en la plaza de Colón (Madrid). Vestidos como indígenas de una isla ficticia, se encerraron en una jaula durante tres días, siendo presentados como "Amerindios aún no descubiertos". De esta manera, revelaban el absurdo del comportamiento humano que en siglos pasados hacía esto mismo: exhibir "ejemplares" de razas apenas conocidas como si fueran objetos raros, bajo la mirada de científicos con inquietudes etnográficas o de curiosos con actitud de admiración y desprecio. La incompreensión hacia lo desconocido ha sido la culpable de que se forjaran en nuestra herencia cultural la idea de los humanos como "salvajes" o "primitivos". Esta jerarquización antropológica se mantiene hasta hoy, a pesar de que nuestras mentes de mujeres y hombres modernos quieran despojarse de tales lastres del pasado.

Además de permanecer en la jaula y ser alimentados por algún encargado, realizaban distintas acciones: (supuestas) danzas rituales, escribían en un ordenador portátil, escuchaban música, visionaban vídeos documentales de su lugar de origen o espiaban al público a través de unos binoculares, subvirtiendo así los roles de observador y observado.

La mirada al Otro es aquí cuestionada sin contemplaciones, revelando el aspecto más cruel y hasta surrealista

de las consecuencias que las relaciones de poder tienen en la percepción cultural. La vulgarización y simplificación que se dan cuando la cultura popular absorbe nuevos ingredientes, así como la "turistificación" de la realidad, son otros de los nudos conceptuales que inspiran el proyecto. La visión del turista, ávido de tópicos y de experiencias egoístamente novedosas, reduce hasta el absurdo la complejidad de culturas ajenas. De esta forma, se genera una idea del Otro más cercana a una ficción intencionada y preconcebida.

La *performance Post-Mexico in X-Pain* (2005) pudo verse en Madrid como evento relacionado con la edición de ARCO-Feria Internacional de Arte Contemporáneo de ese año.



Guillermo Gómez-Peña, *Piedad Postcolonial* [serie fotográfica de *Post-Mexico in X-Pain*]

Forma parte de los proyectos realizados por La Pocha Nostra, un colectivo fundado en 1993 por Gómez-Peña, junto a Roberto Sifuentes y Nola Mariano, si bien actualmente cuenta con un amplio y variable número de artistas. Durante la *performance* se llevan a cabo una serie de acciones estructuradas en diferentes espacios que, en ocasiones, se juxtaponen. Además de los dioramas, se exploran otros formatos, como los escaparates a modo de porno-cabinas o los discursos vacíos. Se invita al público a interactuar con los actores y a recorrer el espacio de

la galería, de modo que vaya creando su personal percepción de la obra.

Supone una compleja reflexión acerca de las identidades de ambos países, México y España. Toma los tópicos de cada uno de ellos, así como los de la identidad sexual, los deconstruye y los reúne desordenadamente. Se trata de una destrucción constructiva, es decir, de la que surge una nueva realidad que, precisamente por alterar el orden establecido, actúa de revulsivo social. Así, pueden verse paramilitares armados vestidos con zapatos de tacón y foulard de plumas, un indio con faldas de flamenco, etc. Los estereotipos se exageran hasta el ridículo para evidenciar la superficialidad de la turistificación y lo reducidas que son nuestras concepciones acerca de culturas ajenas.

En varias ocasiones, por ejemplo, se pronuncia un discurso con toda la pompa y solemnidad que suelen conllevar, pero cuyo orador es el propio Gómez-Peña con un penacho de plumas, tacones y mucho maquillaje, y cuyo idioma es el “spanglish”, en una suerte de reivindicación de las culturas híbridas y populares.

El resultado de todos estos planteamientos es un conjunto de acciones que conforman una trama densa y compleja en la que cada detalle está lleno de significación.

The Chica-Iranian Project, realizado junto al iraní Ali Dadgar es un “ensayo de *performance* fotográfica acerca de los peligros del perfil étnico en la era post-11S”, según sus propias palabras^{vi}, en los que plantea cuestiones de un profundo alcance.



Guillermo Gómez-Peña, *The Chica-Iranian Project*

Es una especie de juego on-line en el que los internautas deben acertar la verdadera identidad de una serie de personajes disfrazados. Artistas iraníes y chicanos se intercambian roles basados en los estereotipos creados por Estados Unidos y los medios de comunicación. Estas dos culturas se ven condicionadas al ser reducidas por la opinión pública mundial a los conceptos peyorativos de

“terroristas” y “latinos”. Al lanzar el reto de intentar descubrir sus verdaderas identidades, se está denunciando la actitud estadounidense, que no los diferencia, sino que los mete en el mismo saco discriminatorio.

Las acciones de Gómez-Peña siempre son de una gran fuerza visual, con personajes contundentes y actitudes trasgresoras que no dejan indiferente a nadie. Precisamente en su rotundidad radica la efectividad de las imágenes que recrea, por otro lado altamente poetizadas.

Sus *performances* ponen directamente el dedo en la llaga de los problemas del mestizaje como interrelación desigual de las culturas. De su crítica deconstructiva surge la atrevida propuesta de una nueva realidad ficticia sin los estereotipos que impiden el igual desarrollo de naciones y géneros. Un imaginario irónico y deseable en el que los tópicos se diluyen y se confunden, eliminando cualquier determinismo y preconcepción derivada de ellos. Una sociedad en la que no importa tu raza, tu sexo o tu rango, en la que todos estos elementos se mezclan en una catártica y nueva mentalidad.

Colonos y colonizados: “Emperadores desplazados” de Rafael Lozano-Hemmer

Lozano-Hemmer (Ciudad de México, 1967) es uno de los jóvenes artistas mexicanos que más proyección internacional están teniendo en la actualidad. El grueso de sus producciones se enmarca en lo que ha denominado “arquitectura relacional”, una serie de instalaciones en el espacio público en las que se invita a interactuar con la obra. Las preocupaciones de corte social están muy presentes en toda Latinoamérica, por lo que el sacar el arte a la calle, llevarlo a la gente de a pie, es una práctica bastante frecuente en este ámbito geográfico. Los proyectos salen de las galerías y museos para ir al encuentro del público que, en la mayoría de los casos, se encuentra por casualidad con ellos. Este hecho predispone de forma diferente la recepción del arte, incitando maneras de actuar diferentes a las establecidas tácitamente en los museos.

Arquitectura y nuevos medios son, por tanto, los materiales básicos con los que trabaja este artista. Los espacios arquitectónicos en los que ubica sus proyectos suelen ser significativos dentro de la vida de la ciudad (plazas, edificios emblemáticos, etc.), lugares transitados y concurridos. Por otro lado, el uso de medios electrónicos permite que el resultado de la obra sea producto de la interacción del improvisado público. Gracias a estos dos factores, consigue bajar la experiencia del arte a pie de calle, sin que ello suponga una merma en la calidad artís-



Rafael Lozano-Hemmer, *Emperadores Desplazados*

tica. De hecho, sus proyectos son de una elevada y sutil densidad estética y conceptual. Por ser técnicamente complejos pero visualmente sencillos y accesibles, el mensaje es efectivo.

En el caso de *Emperadores Desplazados* (realizado para el Festival Ars Electronica de Linz en 1997), establece un paralelismo crítico entre el Castillo de los Habsburgo de Linz (Austria) y el Castillo de los Habsburgo de Chapultepec, residencia de la familia real en México. Ello lo hace por medio de imágenes superpuestas sólo visibles cuando los espectadores hacen uso del “arquitacto”, una interfaz especialmente diseñada para este proyecto. Es decir, sobre la fachada del castillo austríaco se proyectan imágenes de su homólogo mexicano. Pero éstas se visualizan sólo cuando una persona del público las acciona mediante la interfaz propuesta. Con un guante dotado de sensores, va moviendo su mano de modo que el sistema capta la dirección de dicho movimiento y lo traduce literalmente en el desplazamiento de una enorme mano virtual que se proyecta en la fachada y va “acariciando” la arquitectura. Conforme va “tocando” la piedra, va desencadenando las imágenes de la residencia mexicana, de modo que al cambiar de sitio, éstas desaparecen de nuevo.

Así, mediante una manera tan gráfica y visual, se denuncian las interrelaciones culturales desiguales, esta vez a través de la superposición de civilizaciones dominadoras sobre otras colonizadas. Establece un lazo de unión entre ambos edificios, unidos por su significación histórica pero separados a veces de sus connotaciones reales en su apreciación cotidiana.

Además, junto al castillo había una especie de quiosco con objetos propios de la cultura azteca y un botón



Rafael Lozano-Hemmer, *Emperadores Desplazados*

que, por diez chelines, podía ser pulsado. Al hacerlo, se activaba sobre la fachada del castillo una animación del penacho azteca de Moctezuma, actualmente en el Museo Etnológico de Viena, símbolo del expolio cultural de los pueblos dominantes. El audiovisual irrumpía en la fachada y sorprendía a quien exploraba las imágenes veladas mediante el “arquitacto”. El hecho de que haya que pagar para poder ponerlo en marcha, no es casual. Un mexicano que quiera ver el penacho real, testigo de su pasado y sus raíces, debe desplazarse a un museo europeo y pagar su entrada. Esta situación es fruto del expolio y las injusticias históricas, que nos desmembran de nuestra historia hasta tal punto que nos convierte en espectadores y consumidores de ella.

Las paradojas de la colonización, los paralelismos y puntos divergentes que se derivan de ella, la toma de conciencia de la realidad de los hechos, fuera de maquillajes historiográficos, son algunos de los temas que se ponen en cuestión en este proyecto. Gracias a unos mecanismos de participación sencillos y casi intuitivos, el público se va introduciendo en la obra sin problemas, hecho que favorece su actitud activa y abierta. Como en muchas de sus producciones, Lozano-Hemmer logra un arte atractivo visualmente, denso conceptualmente, sutil y accesible, que por su calidad y sencillez lo convierten en uno de los creadores más relevantes del momento dentro de su ámbito creativo.

La frontera impenetrable: Fran Ilich y la crítica a las políticas discriminadoras

Ilich (Tijuana, 1975) pertenece a una joven generación de artistas preocupados por la frontera como primer paso y símbolo de la discriminación. Es promotor de la concienciación social en contra de la línea divisoria que separa unilateralmente México de Estados Unidos. Artista y activista, sus proyectos siempre tienen fines políticos y



Fran Ilich, *Telenouvelle Vague* [versión en podcast desde Possible Worlds]

democráticos y están enfocados a las capas sociales más degradadas o discriminadas.

En la línea de estas preocupaciones destaca el festival-acampada, llamado significativamente *Borderhack*, que llevó a cabo en tres ocasiones (de 2000 a 2002). Como se sabe, la frontera entre Estados Unidos y México (es decir, entre San Diego y Tijuana) es un punto altamente conflictivo y recientemente militarizado para evitar el traspaso sur-norte de la misma. En ese contexto, se reunían durante varios días en esa misma frontera un grupo de artistas y activistas para hackearla. Se trataba de “un ataque físico, virtual y a través de los medios masivos a esa pared fronteriza” (ILICH, 2003). Estas acciones se llevaban a cabo de diversas maneras: pusieron una serie de líneas telefónicas gratuitas para que los mexicanos pudieran hablar con sus familiares situados del otro lado; crearon una “Border radio” para que la sintonizaran los que traspasaban en coche la frontera; cruzaban una y otra vez a pie de un lado a otro, jugando con la paciencia de la policía fronteriza; bloquearon el servidor de esta patrulla mediante la aplicación Floodnet (creada por Ricardo Domínguez). A todo ello se le suman una serie de productos artísticos generados a partir de este proyecto (grabaciones, videojuegos, etc.). La inspiración de la que partió la idea de los Borderhacks son los campamentos (*border-camps*) llevados a cabo por Florian Schneider en el marco de la iniciativa “Kein Mensch ist illegal” (“Nadie es ilegal”) en la frontera alemana con Polonia y la República Checa.

La frontera se convierte en este caso en símbolo de las relaciones entre países vecinos, cercanos y enfrentados; una línea insalvable entre dos culturas que se miran con recelo.

Otro de los proyectos que podemos destacar en este contexto (aunque la mayoría de ellos van encaminados en la misma dirección) es su reciente *Telenouvelle Vague*,

un homenaje a Godard bajo un formato tan mexicano como es la telenovela. Fue producida en Suiza en 2005 por X-Cult y Pro-Helvetia para el *56-k Bastard TV* creado por Reinhard Storz. En trece episodios, se cuenta la historia de Esmeralda, una chica mexicana hija de guerrilleros que perdió a su hermano en los convulsos años setenta.

A través de esta chica, se va trazando el panorama de un país marcado por la injusticia social y los abusos políticos. Aparece, por ejemplo, “un grupo de luchadoras del pueblo de atenco, a quien el gobierno federal mexicano de derecha, desea expropiarle sus tierras para construir un aeropuerto que permita llevar a México a un punto más alto dentro de la cadena alimenticia del capitalismo global.”^{vii}

Si en *Borderhack* ponía el acento en la desigualdad generada por los conflictos a nivel internacional, en esta ocasión traslada esas mismas contradicciones al interior de su propia frontera. Ahora presenta a un país cuyos representantes quieren modificar su imagen en función de lo que ocurre al otro lado. No deja, por tanto, de ser una situación problemática por su interrelación con el otro-dominante. Estados Unidos, por su peso en la política mundial y por la proximidad geográfica, es uno de los principales frentes de debate. La irracionalidad de un sistema que se impone sin contemplaciones es atacado de manera frontal.

El arte como interrelación entre culturas

Buena parte de las creaciones actuales se centran en las relaciones interculturales como discurso principal. En la era de la globalización, donde todo está conectado, el arte actúa como un elemento más de conexión. A través de él se busca un conocimiento más justo e igualitario del Otro, cumpliendo casi una función didáctica. Pero se trata de una pedagogía diferente y alternativa a los discursos oficiales; un ámbito para el desvelamiento de las verdades ocultas por los intereses económico-políticos, para denunciar sin tapujos las injusticias y las desiguales que definen nuestro mundo. De hecho, el arte proporciona una mirada diferente hacia las relaciones humanas, a las que el filtro de lo estético dota de una nueva dimensión y significado.

Notas

- i En la cotidianeidad y magnitud de la telepresencia es donde radica su novedad, ya que existen antecedentes a lo largo de la historia. El correo, por ejemplo, ha permitido la comunicación con lugares remotos, pero de manera no simultánea. Otros medios, como el telégrafo, ya permitían un diálogo en el mismo contexto temporal mediante el desciframiento de códigos simples. El teléfono, por su parte, supone un modo de telepresencia solo a nivel acústico. En la actualidad, existen dispositivos que posibilitan una comunicación simultánea y de naturaleza multimedia, los cuales asumimos de manera natural y cotidiana. Las funciones y los efectos de las acciones del ser humano quedan, así, ampliadas.
- ii Más que un hecho, se trata de una realidad en potencia. El que exista la posibilidad de acceder a todo el contenido de Internet, por ejemplo, no lleva implícito que se lleve a cabo. Habitar la red no significa tener visibilidad *per se*, al igual que navegar por ella no conlleva necesariamente acceder a todos los contenidos de manera universal; por ello, es necesario desarrollar sistemas de legitimación y visibilización, así como habilidades y técnicas de búsqueda óptimas.
- iii Las dinámicas del mundo actual conllevan un enriquecimiento cuantitativo y cualitativo de la episteme.
- iv Para ampliar la información acerca de la telepistemología consultar: Goldberg, K. (2000): *The Robot in the garden. Telerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet*, MIT Press, Cambridge, Londres.
- v Los dioramas, entre otras cosas, se utilizan como método expositivo. En este sentido, son famosos los del Museo Americano de Historia Natural (Nueva York), que recrean distintos hábitats del mundo animal. <<http://www.amnh.org/exhibitions/dioramas/>>.

Bibliografía y recursos electrónicos

- GÓMEZ-PEÑA, G. (2002): *Al otro lado del espejo mexicano. Reflexiones de un artista fronterizo* [en línea]. <<http://www.mexartes-berlin.de/esp/01/gomez-pena-print.html>> [consulta: 20 julio 2006].
- GÓMEZ-PEÑA, G. (2000): *Dioramas Vivientes y Agonizantes. El performance como una estrategia de "antropología inversa"* [en línea]. <<http://www.eldespertador.info/desperta/textdesper/guatinau.htm>> [consulta: 20 julio 2006].
- ILICH, F. (2003): "De cómo 'vencimos el miedo y decidimos jugar' con la frontera. Borderhack" [en línea]. En: *La Jornada*. <<http://www.jornada.unam.mx/2003/10/12/mas-fran.html>> [consulta: 10 junio 2006].
- La Pocha Nostra* [en línea]: <<http://www.pochanostra.com/>> [consulta: 14 julio 2006].
- Possible Worlds* [en línea]: <<http://possibleworlds.org/>> [consulta: 14 julio 2006].
- Web de Rafael Lozano-Hemmer [en línea]: <<http://www.fundacion.telefonica.com/at/rlh/>> [consulta: 20 julio 2006].

El viaje mediterráneo del retablo barroco. La tipología cupulada en Mallorca y Menorca

Mercè Gambús y Concepció Bauçà de Mirabò
Universitat de les Illes Balears

Introducción

La insularidad y la mediterraneidad constituyen registros identitarios de la historia cultural de las Islas Baleares, y en nuestro caso declaración obligada para abordar la comunicación que proponemos centrada en el itinerario mediterráneo de una tipología retablística entre la península y las islas durante el siglo XVII. La situación geográfica de Mallorca y Menorca en el Mediterráneo occidental y su condición interinsular han hecho históricamente, de la vecindad una condición esencial y de la movilidad una segunda piel. Movilidad de los primeros pobladores llegados a las islas, movilidad de los pobladores insulares que se aventuraron por mar en busca de nuevos destinos, movilidad de unas islas que auspiciaban encuentros entre hombres y tierras y se constituían en escala habitual de las rutas marítimas del Mediterráneo occidental. Indigenismo como sustrato etnográfico, romanización, dominación islámica, integración en la Corona de Aragón, constituyen estadios históricos de acumulación cultural que afianzaron la posición de las islas como encrucijada étnica o mestizaje biocultural y cuyo correlato lógico no es otro que la reconocida capacidad de absorción y adaptación de sus habitantes.

Desde la integración de las Islas Baleares en la Monarquía Hispánica, Menorca pasó a depender de las autoridades reales de Mallorca, tanto del virrey en el caso de los gobernadores menorquines, como del procurador real o lugarteniente del virrey, en relación con los admi-

nistradores de las rentas reales; Igualmente en materia judicial las sentencias de los gobernadores podían ser apeladas ante la Audiencia mallorquina. Por lo que se refiere a la jurisdicción eclesiástica la iglesia menorquina dependía del Obispo de Mallorca, lo que se tradujo en un amplio capítulo de influencias que afectó necesariamente a la creación artística religiosa como resultado de la aplicación de la política contrarreformista a partir del mandato del obispo Diego de Arnedo. A pesar de las dependencias institucionales entre ambas islas durante la época moderna, Mallorca y Menorca desarrollaron importantes diferencias socio-económicas y topográficas que acentuaron sus propias señas de identidad cultural, a la que no permaneció ajena la centralidad mallorquina o la bipolaridad menorquina. La mediterraneidad y la insularidad favorecieron a su vez diversos itinerarios comerciales y culturales que determinaron los diferentes flujos artísticos.

El inicio del siglo XVII representa en ambas islas el afianzamiento de las soluciones artísticas tardorrenacentistas en evolución hacia las formas compositivas del barroco europeo. No obstante su repercusión y extensión en los diferentes lenguajes artísticos fue desigual, constatándose una mayor influencia en las artes figurativas, mientras que la arquitectura, replegada inicialmente en los límites del ornato, hubo de avanzar con desigual fortuna por los territorios hasta entonces ocupados por el arte de la cantería.

En este contexto cabe recordar el peso específico que el retablo asumió en Mallorca y Menorca a partir de la

segunda mitad del siglo XVI asociado a la práctica devocional contrarreformista. Variedad funcional y tipológica perfilaron el discurso diacrónico de la retabística barroca de madera dorada y policromada que al igual que en el resto de España se expresó como una máquina artística compleja, donde interactuaban morfologías, tipologías, repertorios iconográficos, lenguajes, materiales y técnicas, usos perceptivos, funciones ideológicas e implicaciones estéticas.

A efectos de la conservación del patrimonio retabístico, Mallorca dispone casi de la integridad de su producción histórica, en tanto que Menorca a raíz de la destrucción de las iglesias durante la Guerra Civil ha de acudir a la memoria archivística, fotográfica y a los restos materiales para su recuperación. La localización de los fragmentos conservados junto al resto de fuentes nos permiten en el caso de Menorca establecer algunas tipologías retabísticas que referenciadas en el ámbito mallorquín nos posibilitan un mayor acercamiento a su reconstrucción. Este es el caso del desaparecido retablo mayor de la iglesia menorquina de Santa María del Toro, cuyo testimonio fotográfico y documental nos permiten emparentarlo con la tipología cupulada que introdujo en Mallorca el escultor Antoni Verger a partir de una traza valenciana, según consta en su disposición testamentaria otorgada el año 1629. El modelo de Verger alcanzó una notable difusión en Mallorca a lo largo del siglo XVII, en particular en el ámbito franciscano: Palma, Petra y Lluçmajor.

Definir el modelo y la significación de retablo cupulado procedente de Valencia, así como sus correspondencias mallorquinas, establecer la filiación mallorquina del retablo cupulado menorquín y observar pervivencias anacrónicas o variantes del modelo cupulado, constituyen argumentos principales de esta comunicación.

De Valencia a Palma. La capilla funeraria del escultor Antoni Verger

El retablo del Descendimiento perteneciente a la iglesia conventual de San Francisco de Palma, emplazado primero en la capilla del Santísimo Sacramento y trasladado más tarde a su localización actual en la capilla de San Onofre, constituye el punto de partida de un modelo retabístico definido por la tipología cuadro de calles convergentes con un solo cuerpo, apoyado en una predela y rematado por un ático. El modelo se identifica por la presencia de tres coronamientos cupulares de traza elíptica correspondientes a las tres calles, de las cuales las laterales se rematan con sendos ángeles.

El escultor mallorquín Antoni Verger y Bauzá en su testamento otorgado ante el notario Perote Vicens el día

1 de diciembre de 1629 mandaba ser sepultado en la iglesia de San Francisco de Palma, en una capilla propia situada detrás del altar mayor; capilla que él mismo había trazado y que en estas fechas estaba principiada¹. En ella había dispuesto un programa decorativo en el que se incorporaba como elemento central el retablo del Descendimiento, cuyo diseño había copiado en Valencia y que debería tener diecisiete palmos de alto y doce de ancho, el cual tenía depositado en su casa². A efectos de su ejecución, caso de muerte prematura, Verger designaba a su amigo y colaborador el escultor Jaume Blanquer para que se hiciera cargo del cumplimiento del proyecto, cuya traza le había entregado³.

El retablo del Descendimiento era así descrito en el año 1785 por el cronista franciscano Ramón Calafat:

“Heyá un Quadro de escultura deurat ab alguns fons blaus. Al mitx Nostra Señora de los Dolors, Josef, y Nicodemus, qui posan el Cos de Christo Jesus en el Sepulcre, y Santa Maria Magdalena. A una y altra part el matex Señor asotat, Sant Geroni y Santa Margarita. Amunt Sant Antoni de Viana y la figura de dit Verger: al mitx las Armas qui son: Un tencat de flors ab un lli al mitx, y baix, una fxa, qui son de Bauçans en la clau la figura del Santísim Sagrament (...)”⁴

En la actualidad este retablo, tal como ya se ha indicado, está ubicado en otra capilla y de los datos aportados por Calafat solamente hay que reseñar la falta de coincidencia en la representación de la flagelación de Cristo en las calles laterales que han sido sustituidos por dos imágenes de santos franciscanos: San Leonardo de Porto Mauricio y Santa María de las Cinco Llagas.

La novedad del retablo que nos ocupa es sin duda su relevancia simbólica, particularmente en la Mallorca de principios del seiscientos, al proponer el escultor Antoni Verger su capilla funeraria como imagen humanística del escultor-arquitecto en clave de autoafirmación profesional. Tres elementos avalan esta hipótesis, a saber: el retrato del artista como donante ataviado a la moda del hidalgo y representado en actitud de plegaria en el ático junto a su santo patronímico San Antonio Abad⁵; la invención de su propio emblema heráldico formalizado en un *hortus conclusus* para el apellido Verger que a su vez acompaña a la faja del linaje materno de Bauzá, de los cuales el primer atributo ha de vincularse a la tradición concepcionista de la que él fue destacado artífice como responsable artístico del portal mayor de la Catedral de Mallorca bajo patrocinio del valenciano Juan Vich y Manrique, obispo de Mallorca; y finalmente el recurso cupular como marca de arquitectura, tema recurrente en Mallorca a partir de Verger y desarrollado por otros escultores

como Jaume Blanquer y Joan Antoni Oms, y por supuesto ampliamente reconocido por la tradición mallorquina de *l'art de picapedrer*⁶.

En el año 1629, cuando Antoni Verger dispuso la última voluntad en relación a su capilla funeraria, era el artista de mayor fama y reconocimiento en Mallorca. La primera referencia documental que tenemos de este autor nos la proporciona un codicilo expedido el 21 de diciembre del año 1574 a favor del pintor Mateo López senior; en el que figura como testimonio Antonio Verger escultor; hijo de Rafael Verger, zapatero⁷. Desde 1584 consta como escultor y clavario del Colegio de pintores y bordadores⁸. Su actividad profesional como escultor y pintor ocasional le sitúa en una posición próxima a los escultores Gaspar Gener, padre e hijo, formando parte de la primera generación mallorquina plenamente renacentista, que en su caso desarrolló un discurso formal de acentos tardorrenacentistas, lo que a su vez facilitó el tránsito hacia el barroco personalizado en su discípulo y colaborador Jaume Blanquer⁹. Pero sin duda la actividad como tracista vinculada a la talla y al relieve le confieren una posición inédita en estas fechas, tal como certifica su intervención en el monumental portal mayor de la Catedral, cuyas obras se dilataron entre 1592 y 1621, en la fachada del palacio Episcopal concluida el año 1616 y en el frontis de Casa Forsimanya en Deià, datada en 1618¹⁰. Igualmente hay que subrayar su colaboración en la fortificación a instancias del virrey Fernando Zanuera como autor de dos plantas del recinto amurallado de la ciudad de Palma, fechadas ambas el año 1596 y en las que se califica a sí mismo de escultor experto en la disposición de ángulos, es decir en la geometría¹¹. Es asimismo revelador que en ambas cartografías Verger acompañe los datos explicativos de la escala gráfica con el dibujo de un compás, delicadamente dibujado y coloreado¹².

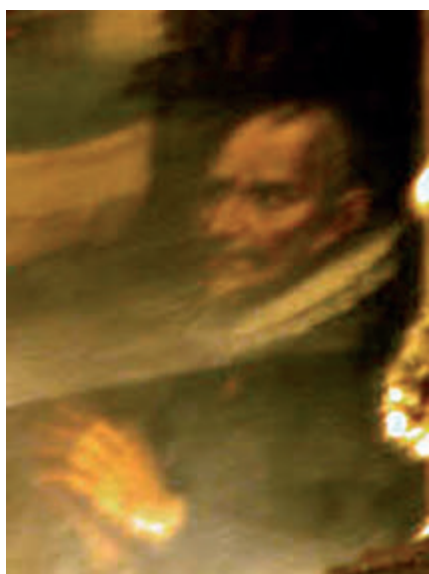
Si nos ajustamos a los datos anteriormente citados y tomamos como referencia el año 1574 que constituye la primera fecha documentada de Antoni Verger como escultor; y a su vez la relacionamos con su fecha de defunción, el 24 de diciembre de 1635¹³, podemos observar una diferencia de 61 años a los que habríamos de sumar por lo menos otros veinte, imprescindibles para poder ejercer como maestro escultor; en consecuencia debía ser octogenario a su fallecimiento. Cuando en el año 1629 dispuso su testamento, el escultor padecía una precaria salud y había ya dado por concluida su actividad profesional, que inevitablemente había estado polarizada por la colosal empresa del portal mayor de la Catedral de Mallorca, obra ésta de una innegable calidad formal, tanto en su arquitectura como en la obra de imaginiería y orna-

to, a la que habría que sumar su conocimiento de la tradística serliesca y de la estampa impresa italiana, en particular Eneo Vico. En relación al programa inmaculista desarrollado, la responsabilidad ha de atribuirse a su promotor el obispo Juan Vich y Manrique. Valenciano, de familia principal y noble por parte materna, cursó la carrera eclesiástica en Valencia y Salamanca, ciudad esta última en la que llegó a asumir la responsabilidad de rector de su Universidad. En el año 1573 fue nombrado obispo de Mallorca, cargo en el que se mantuvo por espacio de tres décadas hasta que asumió el Arzobispado de Tarragona. Hombre religioso, político, culto y refinado, promovió en Mallorca el fervor concepcionista de larga tradición entre dominicos y lulianos, y favoreció de su propio pecunio diferentes empresas artísticas, entre ellas la construcción de la sexta y definitiva bóveda y la fábrica del portal mayor de la Catedral¹⁴. La seducción culta y humanista que Vich y Manrique debió ejercer en Verger discurre paralela a la provocada por el entorno próximo al monarca Felipe II procedente de la Fortificación. La proximidad de Verger a los ingenieros y maestros de la fortificación le sensibilizó en la ciencia de la arquitectura y sus recursos simbólicos. No es de extrañar pues que a la salida del obispo Vich y Manrique de la diócesis de Mallorca, el obispo Simó Bauzá continuara con el programa de obras hasta su finalización y eligiera a su colaborador Verger para que remodelara el Palacio Episcopal mediante la traza del salón principal y la fachada. Este frontispicio de recuerdos escurialenses, ejemplo de geometría constructiva, acentuación clasicista, minimalismo plástico y elegancia de la piedra dorada, rezuma el buen hacer del artífice que aplica la funcionalidad y el rigor de la construcción fortificada a un programa humanista timbrado por fórmulas lapidarias y heráldicas que integran simbólicamente el edificio en la escenografía urbana¹⁵.

En suma, Verger el artista que a su muerte poseía el mayor patrimonio económico de todos los artistas del siglo XVII, superior al de numerosos representantes de los mercaderes o del estamento noble¹⁶, quiso aunar su autoestima profesional y social con su devoción religiosa en una solución jeroglífica inédita, para ello ubicó, al modo escurialense, su capilla en la cabecera de la iglesia franciscana, tras el altar mayor, adoptando el emblema cupular integrado en un modelo retablístico marcadamente arquitectónico¹⁷, ennobleciéndose mediante la invención heráldica, y finalmente perpetuándose en actitud orante como imagen de la virtud¹⁸.



Retablo del Descendimiento. Antoni Verger. Iglesia del Convento de San Francisco (Palma)



Detalle del Retablo del Descendimiento, retrato de Antoni Verger

Contribución de la orden franciscana a la divulgación del retablo cupulado en Mallorca

En 1232 la orden de San Francisco se estableció en las Islas Baleares, llegando a fundar doce casas los frailes menores, tres las clarisas y múltiples comunidades terciarias asentadas en distintos municipios, con variadas formas de vida que partían del origen franciscano. Su importancia llegó a ser enorme, tanto por el número de religiosos que componían sus conventos, que se contaban entre los más poblados, como por la relevancia social que ostentaron. Sus escuelas de Gramática para niños, de Filosofía y Teología para clérigos, sus misiones, su actividad como predicadores y confesores y los actos litúrgicos que se multiplicaban en sus iglesias lo explican.

Por otra parte los conventos franciscanos presentan ciertas características definitorias. Como es sabido se organizaban siguiendo el modelo cisterciense, incidiendo en los primeros tiempos en la austeridad propugnada por su fundador, que vetaba cualquier exceso. Ello se expresaba en la arquitectura mediante soluciones concretas como la prohibición de construir bóvedas fuera de los templos, limitar la altura de los edificios y las decoraciones superfluas, cuestiones que contribuyeron a forjar el estilo franciscano. Dichas normas fueron diluyéndose paulatinamente, como en muchas otras reglas¹⁹. Sin embargo, la adopción de ciertas soluciones para algunos de sus espacios se repite más adelante. Así en la época barroca los claustros insulares adoptaron tipologías que resultan claramente identificables con la orden.

En esta ocasión nos preguntamos si la difusión de modelos que se observa en la arquitectura, debida a la orden misma, puede hacerse extensiva a otras manifestaciones artísticas como la retabística. La posibilidad de exportar soluciones formales y estructurales a través de los retablos franciscanos es un aspecto que cabe plantearse en este sentido. Lógicamente la iconografía propia de la orden se repite en ellos. Por una parte el santoral es extenso y por otra las advocaciones preferidas varían ligeramente dependiendo de la época histórica y el lugar a los que nos referimos²⁰. Pero aquí nos interesa el papel que desempeñó la orden en la divulgación del modelo de retablo cupulado que estudiamos. Para ello debemos situarnos en el lugar de las islas que primero vio esta tipología: el convento de San Francisco de Palma.

Cuando Antoni Verger trazó el retablo del Descendimiento para su propia capilla funeraria, dedicada al Santísimo Sacramento, el convento de San Francisco constituía desde hacía mucho un lugar privilegiado de enterramiento. El derecho de los frailes de sepultar muertos en sus iglesias y claustros databa de la Edad Media y la facultad de hacerlo sin intervención del clero secular, con procesión y cruz alzada era un privilegio tremendamente reivindicado por ellos, pues constituía una de sus grandes fuentes de ingresos²¹. Ello convirtió el convento en uno de los mayores mausoleos de la nobleza mallorquina, donde también encontró lugar la burguesía enriquecida, de la que Verger constituyó un magnífico ejemplo²². Las capillas absidiales de la iglesia se hallaban todavía en construcción²³, por lo que pronto la de Verger²⁴ se convirtió en un excelente lugar de exposición para su modelo de retablo cupulado, desde donde irradiaría su influencia a un público que poseía acaso la cultura y probablemente más las posibilidades de copiarlo. Y todo ello se dio precisamente en una época de renovación decorativa de aquel templo²⁵.

El primer ejemplo que siguió el modelo de Verger se realizó en la capilla contigua. Fue edificada gracias a Francina Puig i Fons, enterrada en la misma en 1637 junto a su marido el doncel Pere Ferrer de Sant Jordi. Como especifica el testamento, ordenó que se hiciera un capilla tras el altar mayor “como la del maestro Antoni Verger o del Señor Pere Antoni Socies”, es decir, siguiendo el modelo de las capillas inmediatas, dedicadas respectivamente al Santísimo Sacramento y a San Pedro y San Onofre²⁶. Desconocemos los detalles del retablo de la segunda, aunque el resultado fue que la estructura cupulada de Verger se repitió por vez primera gracias a la citada promotora.

La estrecha relación de Francina Puig con la orden queda fuera de duda a juzgar por la iconografía que eligió para el retablo. Está presidido por el franciscano Salvador de Horta²⁷ y culminado por Santa Francisca romana, terciaria franciscana que coincide con el patronímico de la promotora. Pero además dejó en manos del guardián del convento²⁸ total libertad para elegir los demás santos, que pertenecen en su mayoría a la orden²⁹. El mueble fue iniciado entre 1660 y 1661 y terminado en 1671³⁰.

En definitiva, este retablo añade al papel del promotor particular el de los mismos religiosos en la definición de las obras destinadas a sus iglesias. En este caso, es muy probable la relación personal de la testadora con el padre guardián. No olvidemos que la importancia de los franciscanos como predicadores y confesores de prestigio promovió y orientó a menudo las realizaciones artísticas que los fieles materializaban en sus conventos, para gozar de su protección espiritual. Así pues asumieron como función propia la de promover obras, encargándose de hallar los medios económicos necesarios aprovechando sus contactos con la nobleza pero también con el obispado y la realeza.

Otras veces, la responsabilidad de ciertos religiosos al frente de las obras era tan grande que no necesitaban de un benefactor concreto, erigiéndose ellos mismos en promotores de las mismas. A ello se refiere una expresión que repite a menudo el archivo conventual al citar piezas realizadas “a diligencias del pare...”. Este es el caso del segundo retablo que se realizó en la iglesia de San Francisco inspirado en el de Verger. Ubicado en la capilla inmediata a la de Francina Puig, se construyó entre 1684³¹ y 1697 el de los mártires gorcomienses, que repite el elemento cupulado, aunque sólo de forma decorativa. La documentación explicita la labor promotora de Fra Bartomeu Planas en este mueble³². Se trata ahora de un padre y no del guardián del convento, lo cual explica que también aquellos religiosos que gozaron de cierto

prestigio en los conventos franciscanos se pusieron con frecuencia al frente de todo tipo de obras. De esta forma también en 1688 se añadía un terno de damasco por valor de 94 libras mallorquinas en la capilla de Francina Puig “a diligencias” de los padres Alorda y Jordà³³.

Volviendo al retablo de los gorcomienses vemos como nuevos personajes participaron en su finalización. En 1697 se le añadió una pintura, se doró y se encargaron distintos ornamentos para la capilla, todo “a diligencias” del mismo fra Barthomeu Planas y de Fra Pera Antoni Frontera “definidor habitual”³⁴. La jerarquía de la orden entra en escena. El archivo muestra la participación de distintos miembros de la misma en algunas obras durante esta época. La visita del provincial de la provincia de Aragón³⁵ al convento de San Francisco en 1653 supuso el encargo a Miquel Bestard de un gran cuadro dedicado a los personajes de la casa real mallorquina que pertenecieron a la orden franciscana³⁶. También en 1691 el padre comisionado patrocinó un marco dorado y colgaduras de damasco para la capilla del Buen Pastor³⁷ y finalmente en 1697 el definidor citado contribuyó a terminar el retablo de los gorcomienses, cuya iconografía responde a devociones muy alejadas de nuestro ámbito geográfico³⁸. Así pues las influencias externas que los franciscanos pudieron introducir en las islas, a partir de su propia orden, han de formularse como una posible vía para explicar el fenómeno que nos ocupa: la aparición de una tipología retablística extraña en el contexto insular. Distintos cargos de la jerarquía visitaban los conventos de Mallorca y Menorca. De hecho, las visitas se realizaban según lo establecido por el Concilio de Trento por parte de los comisarios generales, antes de los capítulos generales y por los ministros provinciales o sus visitadores casi cada año. Por ello, los conventos habilitaban celdas o “compartimentos” para acogerlos. Las visitas suponían un control exhaustivo de las fundaciones en todos los sentidos y los libros que generaban incluyen relaciones de las mejoras realizadas en las dependencias conventuales para informar a los capítulos provinciales, así como las disposiciones pertinentes y la confirmación por parte de comisarios y visitadores de todo lo inspeccionado³⁹.

En la segunda mitad del siglo XVII los conventos de las islas pertenecían ya a la provincia observante de Mallorca⁴⁰, por lo que los visitadores provinciales no venían necesariamente de fuera y solían ser mallorquines, aunque a menudo ostentaron otros cargos en la península y frecuentemente en Valencia⁴¹. El contacto con esta zona se revela constante. Sin embargo no conocemos nombres concretos de franciscanos de esa provincia que pudieran contactar con Verger, cuando éste realizó la

traza de su retablo, importada de Valencia. Con todo, sí está documentada la especial relación de los conventos mallorquines y valencianos durante toda la época moderna. De hecho tras la reforma observante de principios del siglo XVI nuestros frailes fueron puestos temporalmente bajo dependencia de la recién creada provincia de Valencia, pues era conocida su aversión por las injerencias de los catalanes⁴². Así pues podemos concluir que la compleja jerarquía franciscana puso en relación a los conventos insulares con los peninsulares (especialmente valencianos) mediante las vicarías provinciales y con el capítulo general, a través de distintos personajes y fórmulas que rompen con la idea de aislamiento que habitualmente les solemos adjudicar.

En segundo lugar cabe hablar de la difusión del modelo cupulado de Verger fuera de los límites de la iglesia de San Francisco. El contacto entre los conventos franciscanos insulares agrupados bajo la custodia de Mallorca fue constante desde los primeros tiempos⁴³. Sin embargo el primer ejemplo a citar se encuentra en Menorca, en la orden agustina. Es el retablo mayor desaparecido de Santa María del Toro, obrado en Mallorca por Pere Pasqual y datado en torno a 1670. En esa época el santuario estaba ocupado por agustinos y las pinturas de Santa Mónica y San Agustín presidiendo sus calles laterales certifica su origen.

Volviendo a Mallorca, seis son los retablos franciscanos que derivan en mayor o menor medida del de Verger. El primero es el realizado por Gaspar Oms en Santa Clara, a finales del siglo XVII. El convento de clarisas dependía directamente de San Francisco pues ya desde su fundación se hallaba bajo la jurisdicción de su guardián⁴⁴. Su importancia es evidente desde el momento en que acogió entre sus profesas a gran parte de la nobleza y la oligarquía urbana de la ciudad. Ya en la primera mitad del siglo XVIII reencontramos el modelo cupulado en el convento de San Bernardino de Petra, uno de los principales fuera de la capital mallorquina⁴⁵; el retablo de San Francisco⁴⁶ fue encargado por el guardián Fra Antoni Perelló⁴⁷. El de San Antonio de Padua, también de la misma época incluye solamente una cúpula como elemento decorativo. En el convento de San Bonaventura de Lluçmajor se hallan el retablo de San Antonio de Padua⁴⁸ y otros dos que siguen el modelo de Verger con una fidelidad tremendamente anacrónica: el del Buen Pastor y el del Beato Salvador de Horta, datados a finales del siglo XVIII⁴⁹. Resulta evidente la copia aunque desconocemos el motivo que pudo inducir a la reproducción de dicho modelo en fechas tan tardías.

Desgraciadamente la documentación de estos con-

ventos es bastante más escueta que la que se conserva para los palmesanos, por lo que no podemos responder a muchas de las incógnitas planteadas. Sin embargo no hay duda de que sus retablos contribuyen a explicar la relación que existió entre los conventos de la orden, unos contactos que quedaron registrados en los archivos con motivo de visitas e intercambio de religiosos, pero que como hemos visto se concretaron también a nivel artístico y más aún, de la mano de los propios franciscanos.



Retablo del Beato salvador de Horta. Jeroni Pinya Puigserver (1660 – 1671) Iglesia de San Francisco (Palma)



Retablo del Santo Cristo. Gaspar Oms Bestard. (ca. 1690). Iglesia del convento de Santa Clara (Palma)



Retablo de San Francisco. Gaspar Oms Batle (1723) Iglesia del convento de San Bernardino (petra)

Notas

- 1 El franciscano Ramon Calafat, autor del manuscrito *Llibre de Antiguitats de la Iglesia del Real Convent de Sant Francesch de la Ciutat de Mallorca*, datado en el año 1785, al ocuparse de la capilla undécima, relata: "Esta Capella fonch feta per Mestre Antoni Verguer y Bauça en lo any 1580", 35. Como puede observarse no coinciden las fechas de construcción de esta capilla, pues según el testamento de Verger, vid infra, en el año 1629 la capilla estaba principiada, de manera que su principal preocupación testamentaria era la finalización de las obras y del programa decorativo, para que a su muerte la capilla pudiera acoger sus restos y los de su familia.
- 2 En la casa de la Cuesta de Santo Domingo donde se produjo el óbito del escultor; se halló en su dormitorio el óleo del Descendimiento de nueve palmos de altura y que como tal figura en el inventario de sus bienes. Archivo del Reino de Mallorca (en adelante ARM) P-3248, *Inventarios y Encants del Nott. Gerónimo Catany* fols. 133-135v.
- 3 "Yo Antoni Verger sculptor de Mallorca sa per gratia de Deu N.S axí de cos com de enteniment ab ferma lo que la memoria integra estant fas y ordena aquest meu testament (...) elegesch sepultura al meu cos fehedora en la Iglesia del Glorios Sant Francesch de la Ciutat de Mallorca en lo vas de la mia Capella qui esta a les spalles del altar major de dita Iglesia si lo vas fehedor an aquella sera acabat si empero no sera acabat vull que lo meu cos mort sia depositat per lo entretant que se acabara en lo vas dels Vergers qui vuy es en dita Iglesia fins i tant sia acabat lo de la mia Capella (...)
Item vull y man que si lo die de mon obit per no ser acabat lo vas tinch de fer en la mia Capella sere depositat com demunt tinch dit en lo vas de Vergers que en continent en ser aquell acabat sie traslatat lo meu cos del dit vas ahont estara depositat en lo vas de la mia Capella juntament amb tota la ossa de Vergers qui sera en dit vas vell de Vergers (...)
Item per quant yo tinch principiada la dita Capilla en la Iglesia de Sant Francesch de la present Ciutat de Mallorca detrás del altar Major que es la matexa ahont tinch elegida ma sepultura, y de la qual y tot lo adorno de ella te la traça Mestre Jaume Blanquer sculptor si acas dita Capella no fos ja acabada de vida mia vull primerament que per lo en ella fehedor se done fe y credit a lo que dira mestre Jaume Blanquer que y falta fins a la ultima perfectio de aquella y es ma voluntat que ni mon hereu ni llegataris sien pagats ni prengan cosa alguna de la mia herentia fins que primer sie acabada dita Capella conforme la dita traça tinch donada a Mestre Jaume Blanquer posant en lo altar de dita Capella lo meu Retaula del davallament de la Creu que vuy tinch en ma casa copiat en Valencia que sera de mida de deset palms de altaria y dotze de amplaria y lo mes que sap dit mestre Jaume Blanquer y entre tant que la mia Capella se acabara vull que la mia heretat y bens estiga en ma y poder dels Curedors per mi debaix elegits y encomanats a qui prega y encarrega tant com puch que fassau sia cumplida la mia voluntat y que fins sia dita Capella acabada no pagueu ningu dels llegats profans per mi fehedors ni entregueu la dita mia herentia a mon hereu (...)
Item llexe a Mestre Jaume Blanquer sculptor per bon amor y per los servicis que me ha fets sinquanta lliures moneda de Mallorca a ell pagadoras per mon hereu infrascrit per una volta tantum (...)"
Archivo del Reino de Mallorca. V-114 *Testamentos Notario Perote Vicens (1624-1656)* 483-489v.

- 4 R. Calafat, *Llibre de Antiguitats de la Iglesia del Real Convent de Sant Francesch de la Ciutat de Mallorca*. (Copia de un manuscrito del Donado Ramón Calafat: año 1785. Aumentado con varias notas y cinco apéndices. Por Jaime de Oleza y de España) Palma 1928.
- 5 La representación iconográfica como hombre de edad avanzada, barbudo y vistiendo sayal con capucha propia de San Antonio Abad, no parece coincidir con la tradición icónica del franciscano San Antonio de Padua citado por Calafat, de todos modos aunque los atributos de ambos santos homónimos se han intercambiado frecuentemente a partir de la Contrarreforma, la imagen del santo aquí figurada parece avenirse más con la tradición de los antonianos.
- 6 M. Gambús y A. J. Villalonga, "El escultor y la arquitectura mallorquina del siglo XVI", *Actas del Congreso Internacional «Vandelvira en la historia de la arquitectura del Renacimiento»* (Jaén. Úbeda y Baeza 2006). En prensa.
- 7 Documento transcrito y publicado por G. Llopart, J. M^a Palou y J. M^a Pardo, *Els López dins la pintura del segle XVI a Mallorca* Palma 1988, 112.
- 8 Archivo Capitular de Mallorca. A. LXXI, T.I n^o 42, *Llibre de la Confraria de Nostra Senyora de la Claustre de la Seu del any 1583 lo qual finex en lo any 1584 s/f*.
- 9 La dilatada cronología del portal mayor de la catedral y los recursos formales desarrollados por Blanquer a lo largo de su vida profesional confirman su participación en esta empresa, lo que favoreció la vinculación personal y laboral con quién fue su maestro el escultor Antoni Verger.
- 10 A Verger se le puede asociar indirectamente con algunas otras obras de arquitectura como es el caso del la balconada del Consulado del Mar realizado por el maestro de obras Nadal Torrents bajo diseño arquitectónico y labor escultórica de Jaume Blanquer (los portales y decoración de la galería son posteriores), vid M. Gambús, *El manierismo en el arte mallorquín. Siglos XVI y XVII* Tesis Doctoral/ Microficha, 78. Palma 1998. Vol II.
- 11 *Verdadera planta de Mallorca y siti, axi la planta vella, com encara la fortificatio fabricada y senyalada per lo capitan Fertin, trete dita planta justa y recta ut jacet per mi Antoni Verger sculptor per art de angulos dispositio per manament de don Fernando Çanoguera virrey y capita general per Sa Magestat en lo present Regne de Mallorca en 1596* Cf. J. Tous, *Palma a través de la Cartografía (1596-1902)* Palma 2002, 31-40.
- 12 El compás ha sido tradicionalmente atributo iconográfico de la Geometría, asociado a la línea, la superficie y la profundidad.
- 13 Archivo Diocesano de Mallorca. 1/76-D/2., *Llibre de defuncions de Sant Nicolau. 1633-1691* fol. 13.
- 14 A propósito de su perfil como promotor artístico y de las conexiones mediterráneas, particularmente valencianas, vid M. Carbonell, "El Mediterráneo cercano: Juan Vich y Manrique (1530-1611) y algunos intercambios artísticos entre Valencia y Mallorca" *Actas XI Congreso Español de Historia del Arte. El Mediterráneo y el arte español* Valencia (1996), 134-139.
- 15 Cf. M. Gambús, *El Manierismo en el arte mallorquín* vol. II.
- 16 Cf. M. Gambús, "El trabajo artístico en Mallorca durante los siglos XVI y XVII" *Boletín Sociedad Arqueológica Luliana* 43 (1987) 157-172.
- 17 El retablo cupulado era ampliamente conocido en la España peninsular; en especial a partir del último tercio del siglo XVI. El caso del retablo de Santa Casilda en Briviesca es particularmente revelador. Cf. J. J. Vélez y P. L. Echeverría, "Contrarreforma y Manierismo en Briviesca. Don Juan de Muñatones y el Retablo de Santa Casilda" *Actas XI Congreso Español de Historia del Arte. El Mediterráneo y el arte español* Valencia (1996), 130-133.
- 18 Hay que reseñar el desconocimiento acerca de los detalles decorativos de la capilla que Verger en su disposición testamentaria menciona haber entregado a Blanquer; en virtud de la reforma neogótica llevada a cabo en el siglo XIX.
- 19 Las primeras iglesias franciscanas mallorquinas estaban cubiertas con tejado a doble vertiente, una constante de las iglesias de repoblación que concuerda con la austeridad de la orden. En 1384 el templo de San Francisco de Palma ya se hallaba cubierto por bóvedas y aumentó considerablemente su altura.
- 20 Así en el siglo XVII la defensa del dogma de la Inmaculada Concepción, del Beato Ramon Llull o la devoción al rosario constituyeron temas predilectos en el ámbito franciscano insular.
- 21 Según el franciscano Ramon Calafat lo disfrutaban desde 1286 y había sido renovado poco antes de la obra de Verger; en 1567, por el Papa Pío V. Vid S. Cabot, "El convento de San Francisco de Ciutat de Mallorca bajo los conventuales (1278-1567)", *Analecta TOR*, 36/175, (2005), 528. Agradecemos al Padre Salvador Cabot Rosselló la información sobre la orden franciscana que nos facilitó para realizar este estudio.
- 22 Antes del siglo XVII se enterraban entre otras las familias de Berard, Pax, García de Tagament, Marcè, Torrella, Anglada, Berga o el gremio de carpinteros en la iglesia. En el siglo XVII están documentados también los Vivot, Despuig, Gual, Villalonga, Armengol, Caballería, Burgues, Dameto, Fortuny de Pueyo o Morell. Por otra parte Ramón Calafat nos habla en el siglo XVIII de setenta y dos familias enterradas entre el claustro y sus capillas. R. Calafat, *Enterraments y obits*.
- 23 Las siete capillas radiales del ábside se edificaron entre 1445 y 1670. M. Durliat, *L'art en el Regne de Mallorca*, Palma 1989, 64.
- 24 Hoy totalmente transformada. R. Calafat, *Llibre de Antiguitats*, 43.
- 25 Durante el siglo XVII de las veintidós capillas existentes en San Francisco nada menos que diecisiete cambiaron sus retablos, en un claro intento de modernización acorde con los nuevos gustos barrocos. Ello demuestra el prestigio alcanzado por el convento, que permitió la realización de éstas y otras muchas obras artísticas.
- 26 Pere Antoni Socies había sufragado la capilla hexagonal del oeste en el ábside de la iglesia. Vid. M. Durliat, *L'art en el regne de Mallorca*, 64.
- 27 El Beato Salvador de Horta (1520-67) es presentado curando a los enfermos. Fue muy venerado en la orden durante todo el siglo XVII, beatificado en 1711 y canonizado en 1938.
- 28 Nombre que se le da al superior en las comunidades franciscanas.
- 29 "Capella 10^a. Del Beato Salvador.
Esta capella fonch edificada per la Señora Francina Puig y Fons. Consta del testament en poder de Onofre Suñer notari, a 1 de fabrer 1637; en que mana, se fase una capella darrera lo altar major; com la de mestre Antoni Verger; o del señor Pere Antoni Socies; que se pos el beato Salvador y los dames sants a direcció del P. Guardian: la qual capella es un quadro de escultura tot deurat. Al mitx el Beato Salvador; a la dreta el Beato Sant Domingo (Are Sant Juan de Mata); a l'esquerra Sant Matgí; a baix, los sants martirs Daniels. En las banquetas, Santa Clara y Santa Margarita (nota 2) de Cortona; demunt Santa Francisca Romana y las suas armas al mitx. Se acabà dita capella lo any 1670. Mori dita señora dia 31 janer de 1637, esta sepultada dins la paret a ma dreta y també son marit qui era el Magnífich Señor D. Pere Ferrer de Sant Jordi, qui mori dia 21

- octubre del mateix any 1637; y dextra 70 lliures & per la fabrica de dita capella". R. Calafat., *Llibre de Antiguitats*, 41. Nota 2: "En lugar de Santa Clara y Santa Margarita de Cortona hay hoy la Beata Eloisa de la tercera orden y la Beata Tustaquia de la segunda orden".
- 30 "Més se ha deurat lo retaule se ha fet per lo Beato Salvador devall el chor", ARM, C-3786, Llibre de visites 1667-1702, Disposició 1668, s/f; "Se feu el quadro del Beato Salvador (...), Disposició 1671, s/f.
- 31 Ramon Calafat apunta el año de 1675 como el de realización del retablo. R. Calafat., *Llibre de Antiguitats*, 39, aunque la documentación es clara en este sentido. Vid nota siguiente.
- 32 "Més se ha fet de fusta lo retaule de los S. S. Màrtirs gorgomienses fins posade la guarnida", ARM, C-3786, Llibre de visites 1667-1702, Disposició 1684, s/f. "Més a sa capella de los sants màrtirs gorkomienses se a añadit en el retaule unas polceras y dos figuras pintadas a los costats, una de Santa Bàrbara y altre de Sante Lucia y se deffinió de dit retaule amb una figura de Sant Bernardí pintade y baix de la banquata a los tres plans de ella tres figuras pintades a diligencias del P. Fra Barthomeu Planes. Més per dita capella unas cortinas de tafatà carmesí a diligencias de dit pare. Més a dita capella uns palis pintats de flors a diligencias de dit pare". Disposició 1688, s/f.
- 33 ARM, C-3786, Llibre de visites 1667-1702, Disposició 1688, s/f.
- 34 "Item se ha millorat la capella y retaula de Bernardi y martirs gorgomienses. I. Ab un quadro de pinsell ab vasas grans y deuradas y te tot el pla de le part de la epistola. Item se ha deurat la definició del retaule. Item una reliquia dels sants martirs per aportar a los melalts engastade en plata. Item se ha cubert la capella de bigas, xebrons i teulas. Un palis. Una sacra, evangeli de Sant Juan i lavabo ab vasas deuradas. Un missal nou. Totas estas milliores de eta capella es son fetas a diligencias del R. P. Fr: Pera Antoni Frontera deffinidor habitual y del P. Fr: Barthomeu Planas". Idem, Disposició 1697, s/f.
- 35 Fue también ministro general de la orden.
- 36 R. Calafat., *Llibre de Antiguitats*, 36.
- 37 ARM, C-3786, Llibre de visites 1667-1702, 1691, s/f
- 38 San Nicolás Pick y nueve compañeros franciscanos procedentes del convento de Gorcum (Holanda) junto a otros ocho sacerdotes y religiosos fueron martirizados por los calvinistas en 1572 por negarse a apostatar de la fe y a retirar su obediencia al Papa.
- 39 Ello constituye una magnífica fuente de información para seguir la evolución arquitectónica y la formación del patrimonio artístico de cada casa.
- 40 Fue creada en la primera mitad del siglo XVI. Antes de ello los conventos insulares pertenecieron a la provincia de Aragón y durante un breve período temporal a la de Valencia.
- 41 En esta época se documentan las visitas de algunos definidores y ex-definidores de la provincia de Valencia que habían pasado a ser comisionados visitadores de la de Mallorca en 1678: fra Diego Servent, en 1694: fra Vicente Perez o en 1697: fra Gaspar Serda.
- 42 S. Cabot., *El convento de San Francisco*, 515.
- 43 Aunque pasó por períodos problemáticos a partir del siglo XV hasta el XVI con las luchas entre fundaciones conventuales y observantes, que supuso incluso la coexistencia de dos custodias en Mallorca durante un tiempo.
- 44 S. Cabot., *El convento de San Francisco*, 481. Además los padres de San Francisco celebraban las misas y administraban los sacramentos, actuando de ecónomos y procuradores de las monjas.
- 45 En él se ubicó el colegio provincial de misioneros apostólicos, el seminario, noviciado y casa de retiro de la orden y profesó el misionero fra Junípero Serra (1713-1784).
- 46 Ya indicó su filiación con el retablo de Verger Gerónimo de Berard en 1789. Berard, G. de: *Viaje a las villas de Mallorca*, Palma de Mallorca, 227-228.
- 47 Dicho guardián ostentó el cargo de ministro provincial en las primeras décadas del siglo y enriqueció el patrimonio artístico del convento, promoviendo también el retablo mayor de la iglesia. J. A. Andreu: "Pintura mural en el barroc mallorquí, el cas del convent de Sant Bernardí (Petra)". *Abadies, cartoixes, convents i monestirs. XXII Jornades d'Estudis Històrics Locals*, Palma 2003, 142, 154.
- 48 Fue realizado en 1717, una vez más "a diligencias" del padre guardián y la cofradía de San Antonio. S. Cabot., *El convent de Sant Bonaventura de Llucmajor. Història i art*, PP. Franciscans de la TOR de St. Francesc, Llucmajor, 1993, 59.
- 49 El del Beato Salvador se terminó en 1788 como indica la inscripción del blasón aunque sus pinturas datan de 1714 y 1717. Idem.

Bibliografía

- ANDREU, J. A. (2004): "Pintura mural en el barroc mallorquí, el cas del convent de Sant Bernardí (Petra)". *Abadies, cartoixes, convents i monestirs. XXII Jornades d'Estudis Històrics Locals*, Palma (2003), 141-160.
- BERARD, G. DE (1983): *Viaje a las villas de Mallorca*, Palma de Mallorca.
- CABOT, S. (1993): *El convent de Sant Bonaventura de Llucmajor. Història i art*, Llucmajor.
- CABOT, S. (2005): "El convento de San Francisco de Ciutat de Mallorca bajo los conventuales (1278-1567)", *Analecta TOR*, 36/175, 479-546.
- CALAFAT, R: *Llibre de Antiguitats de la Iglesia del Real Convent de Sant Francesch de la Ciutat de Mallorca*, Copia de un manuscrito del donado Ramón Calafat. Año 1785. Aumentado con varias notas y cinco apéndices por Jaime de Oleza y de España.
- CALAFAT, R. (1925): *Enterraments y Obits del Real Convent de Sant Francesc de la Ciutat de Mallorca*, Copia de un manuscrito del donado Ramón Calafat. Año 1786, Palma de Mallorca.
- CARBONELL, M. (1996): "El Mediterráneo cercano: Juan Vich y Manrique (1530-1611) y algunos intercambios artísticos entre Valencia y Mallorca" *Actas XI Congreso Español de Historia del Arte. El Mediterráneo y el arte español*, Valencia.
- DURLIAT, M. (1989): *L'art en el Regne de Mallorca*, Palma.
- GAMBÚS, M. (1987): "El trabajo artístico en Mallorca durante los siglos XVI y XVII" *Boletín Sociedad Arqueológica Luliana* 43.
- GAMBÚS, M. (1998): *El manierismo en el arte mallorquín. Siglos XVI y XVII* Tesis Doctoral/Microficha, 78. Palma. 4 vols. (tesis leida 1988)
- GAMBÚS, M; VILLALONGA, A. J. (2006): "El escultor y la arquitectura mallorquina del siglo XVI", *Actas del Congreso Internacional «Vandelvira en la historia de la arquitectura del Renacimiento»* (Jaén. Úbeda y Baeza). En prensa.
- LLOMPART, G; PALOU, J. M; PARDO, J. M. (1988): *Els López dins la pintura del segle XVI a Mallorca*, Palma.
- TOUS, J. (2002): *Palma a través de la Cartografía (1596-1902)*, Palma.
- VELEZ, J. J; ECHEVARRIA, P. L. (1996): "Contrarreforma y Manierismo en Briviesca. Don Juan de Muñatones y el Retablo de Santa Casilda" *Actas XI Congreso Español de Historia del Arte. El Mediterráneo y el arte español*. Valencia, 130-133.

Buscando el Yo con los ojos del alma. Una reflexión
sobre la situación del autorretrato pictórico en Cataluña
durante el movimiento simbolista y su posición
en el contexto europeo (1890-1910)

Juan Carlos Bejarano Veiga
Universitat de Barcelona

A finales del siglo XIX y principios del XX, el movimiento simbolista trajo nuevos aires dentro del enconsecrado género del retrato. No obstante, dentro de éste, fue en la especialidad del autorretrato donde los artistas pudieron mostrar(se) de una forma más radical y libre. En el panorama catalán —fundamentalmente Barcelona, pues era el centro cultural—, el Simbolismo fue, junto con el Naturalismo y el Impresionismo (éste último una evolución / variante naturalista), uno de los diversos movimientos culturales desarrollados por Europa, que acabaron integrándose en ese proyecto cultural que fue el Modernismo, y que tuvo lugar en este período finisecular. Este hecho es fundamental a la hora de entender y explicar la idiosincrasia de las diversas manifestaciones simbolistas que tuvieron lugar en Cataluña durante este período.

A todo esto se ha de añadir la cuestión de las relaciones e influencias foráneas que se dieron en diversas direcciones desde la capital catalana en ese momento: desde los mismos artistas catalanes —que acudían en primer lugar a Barcelona para desplazarse luego y en ocasiones a los centros neurálgicos del arte de la época, fundamentalmente París—; hasta publicaciones o exposiciones de la época en la ciudad condal, que daban a conocer los cuadros de pintores de otras latitudes. Todo ello no hizo más que poner en circulación de una forma dinámica diferentes modelos que, en ocasiones y de forma sorprendente, se nos presentan coincidentes en puntos muy distintos del

continente europeo, fruto de la casualidad, de una nueva sensibilidad o, sencillamente, de unos temas comunes o estereotipados dentro del movimiento paneuropeo que fue el Simbolismo. El objetivo principal de esta comunicación, pues, es incidir en esas coincidencias y diferencias.

La edad dorada que vivió este subgénero entonces no fue más que la consecuencia de toda una serie de factores que fueron desarrollándose en los años precedentes: el hombre fue concentrando más y más su interés en sí mismo. Para situar sus orígenes habría que retroceder hasta la Ilustración, pero sobre todo, a la manera en que lo entendieron luego los simbolistas, con el Romanticismo. Este movimiento reivindicó la figura del artista genial, e inició el camino de encuentros y desencuentros de su 'diferencia' en relación con la 'normalidad' de la sociedad. Fue entonces, precisamente, cuando empezaron a forjarse los prototipos del bohemio y del dandy, que alcanzaron su apogeo a finales del siglo XIX. Por otro lado, fue asimismo en esta época romántica en que se comenzó a bucear en el alma del artista, una inmersión que si primero se intentó hacer por la vía del sentimiento, con el paso del tiempo se vería influenciada por la aparición de la psicología y de nuevas líneas de pensamiento ante lo que se consideraba el desierto que había traído la secularización.

Para ello, hemos de situarnos en ese contexto de continuos hallazgos que la ciencia aportó, fundamental-

mente en la segunda mitad del siglo XIX. Descubrimientos que relativizaron muchas de las teorías mantenidas desde hacía siglos, no haciendo más que tensar la débil cuerda entre lo que tradicionalmente se había creído y todo lo nuevo que comenzaba a aflorar. La teoría de la evolución de Darwin o los avances en la microbiología¹ no hicieron más que dar alas al pensamiento positivista de la época. Los cimientos ideológicos tradicionales comenzaban a temblar; la religión ya no podía responder a todas las preguntas del ser humano, y había que buscar alternativas. La ciencia parecía ser un camino, pero no todos lo vieron así. Y buscaron alternativas, algunas de las cuales a través de pensadores como Schopenhauer y Nietzsche, opuestos a la manera de pensar de Comte.

Los artistas, sin embargo, tenían que añadir a todo este vacío existencial otro factor: el no saber aún muy bien qué puesto ocupaban en esa nueva sociedad surgida tras las revoluciones social e industrial. Frente a esto, optaron por diferentes soluciones: algunos de ellos buscaron la aceptación, es decir, la profesionalización de su creatividad. Pero otros encontraban todo esto inadmisibile, pues consideraban que lo que hacían no tenía nada que ver con lo que hacía el resto de la gente. No podían concebir que el arte fuera sólo decoración, sino que lo veían como una prolongación de sí mismos. Porque ellos no eran como los demás. Precisamente, el Simbolismo profundizó en esta consideración personalizada del arte, del artista al margen del mundo. Este movimiento, en efecto, se caracteriza por esta impronta tan individualista, de ahí su carácter fuertemente autobiográfico. Esto se puede ver en ocasiones al analizar el contenido de muchas pinturas, donde los límites de los géneros y/o temáticos se superponen. Y obviamente, al convertir su pincel en pluma de diarios al óleo, es en el retrato y autorretrato donde más directamente expusieron sus inquietudes. Porque se contemplaban no sólo como pintores, sino también como seres humanos que ocupaban una posición en este mundo.

De cara con la muerte²

Entre esas preocupaciones, estaba la cuestión esencial de las creencias. El vacío traído por la secularización tuvo variadas consecuencias en el campo artístico. Una de ellas, por ejemplo, fue la relectura que se hizo de las iconografías de *vanitas*, *memento mori*, etc., términos tradicionalmente asociados a ciertos géneros del arte como el retrato o la naturaleza muerta. Generalmente, la representación del hombre siempre había obedecido al deseo humano de dejar los propios rasgos con el fin de conser-

varlos para la posteridad, en un deseo de triunfar sobre nuestra condición mortal. Pero la Muerte siempre acabaría llegando, y sólo nuestra adecuada conducta en la tierra nos llevaría a la Salvación eterna: de ahí la frecuente presencia de calaveras en estas pinturas.

Ahora, en este *fin-de-siècle*, la reflexión y plasmación de este tema se mira con otros ojos. Porque quizás después de la Muerte no haya nada más. Y es entonces cuando el mirarla cara a cara, puede llenar de terror porque puede significar el final definitivo de la vida, un precipicio al vacío del que no hay posibilidad de segundas oportunidades. No ha de extrañarnos, pues, que haya una cierta proliferación de estas imágenes por entonces, que reflejan esa inquietud, ese desencanto por el dolor de sufrir por una vida que no traerá nada *a posteriori*. Y de esta manera, hay también numerosos autorretratos, de entre los cuales descuella especialmente uno, el *Autorretrato con la muerte tocando el violín* (1872) (Nationalgalerie, Berlín) de Böcklin, obra maestra del movimiento simbolista³. Es curioso que el concepto casi implícito de *vanitas* que conlleva todo retrato se explicita ahora de forma tan insistente, mediante la iconografía tradicional del *memento mori*. Es como si los artistas nos estuvieran diciendo que esto es lo que hay, ni más ni menos. Ya no se recurre a metáforas o símbolos, sino que se opta por la visualización directa. Quizás sea una consecuencia del poder de la ciencia de la época o la falta de fe y que, a la hora de pintar la Muerte, se quiera representar tal y como quedaremos cuando nos llegue a nosotros: sólo seremos un cúmulo de huesos y no habrá ni un cielo ni un infierno tras fallecer. Es, pues, una visión muy relacionada con el movimiento artístico del Naturalismo y del que incluso participan algunas obras inquietantes como el *Autorretrato con esqueleto* (1896) (Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich) de Lovis Corinth, donde el pintor se sitúa al lado de un típico esqueleto que usaban los artistas en su taller⁴.

Los artistas más afines al Simbolismo intentaron buscar alguna respuesta al miedo ancestral por la Muerte. De forma que en ocasiones superaron el carácter verosímil de representaciones como la de Corinth para pasarse al otro lado, dándoles un tamiz fantástico más propio de un relato gótico: así, en óleos como el ya citado de Böcklin, o en otros que quedaron bajo su influencia, como en el de los alemanes Hans Thoma (*Autorretrato con el Amor y la Muerte*, 1875, Städtische Kunstsammlungen, Karlsruhe) u Oskar Zwintscher (*Autorretrato con la Muerte*, 1897, Kunstsammlungen, Chemnitz), vemos cómo la propia Muerte adquiere movimiento, 'viviendo' y compartiendo un mismo espacio, una realidad imposible⁵. En otros

casos, el carácter fantástico se acerca a obras ya claramente literarias, como a *El retrato de Dorian Gray* (1890-1891) de Oscar Wilde, como en el impactante *Autorretrato ante el espejo* (1908) (Museum voor Schone Kunsten, Ostende) de Léon Spilliaert —donde el rostro está prácticamente desencajado a la manera de una calavera—, o en el macabro y divertido *Mi retrato esqueletizado* (1889) (Museum voor Schone Kunsten, Ostende) de James Ensor⁶, que en otras ocasiones volvió a representarse de esta guisa: la Muerte ya no aparece como algo externo, sino que es algo que está en nosotros mismos desde que nacemos, y a la que nos acercamos cada día que pasa⁷. “*Vemos trabajar a la Muerte cada día ante el espejo*”, diría años más tarde Jean Cocteau.

La recurrencia de esta iconografía en Bélgica o en el área germánica no halla un eco parecido en el resto de Europa. Quizás en la efigie que dejó el polaco Wojciech Weiss de su amigo el pintor Antoni Procajłowicz, en el retrato conocido popularmente como *Melancólico*. *Totenmesse* (1898) (Museo Nacional de Cracovia), donde la segunda parte del título significa “*misa funeral*” en esta lengua. Aquí se sugiere la presencia de la calavera, en la sombra que proyecta su cuerpo sobre la pared⁸, asociando el concepto de la Melancolía con la Muerte, o como símbolo de mal augurio, a pesar de que el modelo se convirtió con el tiempo en pintor de éxito⁹. Por lo tanto, no ha de extrañarnos que tampoco nos topemos con muchos casos de esta iconografía en la Península Ibérica. Y esto sorprende en un país que sería visto por algunos artistas como la “*España Negra*”. Así, por ejemplo, podemos recordar al gallego Roberto González Blanco.

Es, sin embargo, la versión dejada por Josep Guardiola la más impresionante. Artista conocido fundamentalmente como ceramista, en realidad Guardiola fue un personaje bastante polifacético y, de hecho, su vocación original era la de ser pintor, actividad de la que se ignora casi todo¹⁰... y de la que su *Autorretrato* (1907) (Paradero desconocido) es la única obra que testimonia su habilidad pictórica. Mirándonos, mirándose, descubre el pintor que la Muerte se le acerca por un lado. Sin atrever a girarse, a mirar de cara al “*imposible autorretrato póstumo*”¹¹, la yuxtaposición de los dos rostros resulta doblemente perturbador y nos recuerda inmediatamente a la referencia clave de esta iconografía en este *fin-de-siècle*, esto es, al óleo de Böcklin, que seguramente conoció gracias a la reproducción gráfica de alguna publicación de la época. Aparte del cuadro de Guardiola, Miquel Viladrich también nos habló de la Muerte, pero bajo otro enfoque, en una obra de claras connotaciones al mundo de ultratumba (y de la que se hablará más adelante): *Mis funerales* (1910)

(The Hispanic Society of America, Nueva York). Aquí se caracteriza más a la Muerte, vestida de negro para la ocasión, y alada como una mariposa, en referencia a Psique,



ARNOLD BÖCKLIN

Autorretrato con la Muerte tocando el violín, 1872

Óleo sobre tela, 75 x 61 cms.

Nationalgalerie, Berlín

(repr. en *Arnold Böcklin 1827-1901* (2001): Reunión des musées nationaux, París: 225)



JOSEP GUARDIOLA

Autorretrato, 1907

Óleo o pastel

Paradero desconocido

(repr. en *Auto-retratos de artistas españoles en el Palacio de Bellas Artes. Exposición organizada por el Círculo Artístico* (1907): Círculo Artístico, Barcelona)

el “*alma*” en griego, y que se solía pintar de esta forma. A esto hay que añadir la presencia de la cabeza del artista a sus pies, un modo de pintarse que no era muy raro de ver por entonces y que incluía ciertas coartadas literario-bíblico-pictóricas, como veremos posteriormente.

Así pues, aquí encontramos pocos pero poderosos ejemplos de la iconografía de la Muerte. En el caso de Guardiola, el guiño a Böcklin es evidente, fruto de la admiración general que se tenía a finales del siglo XIX y principios del XX por este pintor en toda Europa (y entre sus óleos, éste era uno de los más conocidos). En Viladrich, en cambio, pese a la presencia de la Muerte y las resonancias góticas, nos hallamos ante una genuina representación de la España finisecular, gracias al interés topográfico del fondo y sobre todo, en la caracterización de unos tipos, siempre en relación a los regionalismos incentivados desde una “Generación del 98”; detalles que singularizan esta pintura de Viladrich, artista que no había viajado por Europa, pero que no obstante compartía una misma sensibilidad común en todo el continente. Sensibilidad presente asimismo en las autocaracterizaciones de Egon Schiele, donde si bien no pinta esqueletos, consigue a través de su visión descarnada una aproximación sin parangón (por entonces) al tema mucho más moderna y directa, al saber plasmar tan bien el sentimiento de pavor ante nuestro propio fin: una visión, pues, más cercana a nuestra forma de ser de hoy día.

Viejas coronas de espinas para nuevos mártires

Hemos visto que éste era el miedo universal ante la Muerte, pero ahora acentuado –gracias a la crisis de los valores religiosos– por la posibilidad de que después de nuestro último suspiro no hubiera nada más que la Nada. Muchos se resistieron a que eso pudiera ser así, y ello hizo que se replantearan los valores de la religión, especialmente los del cristianismo, puesto que era la fe que culturalmente había dominado en Europa desde hacía siglos. En los países católicos, es curioso constatar que esta revisión en ocasiones se realizó a través del autorretrato: es decir, en aquellos países donde esta religión había tenido un peso más considerable, es ahora donde se observan nuevas interpretaciones. Así, podemos destacar el área francófona –Francia, Bélgica–, Polonia y también España (y por lo tanto, Cataluña). Pero los posicionamientos variaban considerablemente, desde el respeto hasta la blasfemia, pero casi siempre jugando a la identificación con Cristo o algún santo. Si en el pasado considerar a Jesús como *alter ego* se podría considerar algo sacrílego, la pérdida de poder de la estructura eclesiástica en el

siglo XIX hacía que los artistas se sintieran más libres a la hora de abordar sus creaciones. Así, Ensor se presentó como un *Ecce Homo* (*Cristo entre los críticos*) (1891) (Colección particular), haciendo una relectura de la iconografía tradicional, pero con ropajes modernos y con un rostro que claramente es el suyo¹². Por su parte, Gauguin recurrió a esta figura en multitud de ocasiones, como en *Cristo en el huerto de los olivos* (1889) (Norton Gallery of Art, West Palm Beach, Florida), o en el *Autorretrato con el Cristo amarillo* (1889-1890) (Musée d'Orsay, París). Si bien en el segundo lienzo busca la identificación, ya en el primer caso lo suplanta directamente y Gauguin es Jesucristo. El pintor francés recurrió en más de una ocasión a esta identificación cristológica, fruto de su admiración hacia esa figura, como bien se puede leer a través de sus cartas¹³. Así pues, su visión es paradigmática de otros muchos de sus colegas que pensaban igual en este *fin-de-siècle*.

Al fin y al cabo, de la misma manera que Jesús fue perseguido por defender sus ideales, asimismo fue incomprendido otra vez a finales del siglo XIX. Y el artista finisecular halló el espejo de su malditismo en él. Porque además del rechazo de la sociedad, se consideraba como un ser casi con poderes sobrenaturales y dotado de una lucidez extrema a la hora de poder ver los males de su tiempo e intentar guiar a la gente hacia la luz.

No sólo como Cristo, sino también con la figura del mártir buscaron su identificación. Así se ve en el mismo Ensor, como San Lucas en *La Virgen consoladora* (1892) (Colección particular), o en el pintor polaco Jacek Malczewski, quien en más de una ocasión se presentó bajo los ropajes de Jesús, pero también de San Francisco de Asís, como en un óleo de 1908 (Narodowe Muzeum, Varsovia).

En Cataluña, si bien no son numerosos los ejemplos, las referencias místicas prácticamente se redujeron al catolicismo, por ser el dogma tradicional de esta tierra. Quizás su número no fuera muy elevado por el peso que aún seguía teniendo la Iglesia, y su deseo de no buscarse problemas. Sin embargo, podemos reseñar dos casos interesantes en que los artistas también buscaron ese paralelismo con figuras del cristianismo para resaltar su condición de pintor trágico e incomprendido. Es el caso de Josep Dalmau y Miquel Viladrich. Si bien Dalmau¹⁴ es más conocido actualmente por ser el primer promotor en Cataluña de las vanguardias históricas, en su juventud intentó destacar como pintor, y de hecho llegó a exponer en las paredes del local de Els Quatre Gats. Quizás su *Autorretrato* (1896-1899) (Museu Comarcal de Manresa) sea su obra más destacable, un cuadro donde nos con-

templa con mirada intensa, en medio de una nube endemoniada. Curiosamente, de 1905 es uno de sus últimos óleos, *Ecce Homo* (Museu Comarcal de Manresa), interesante por las similitudes que guarda con el autorretrato, con lo que podría sugerirse que posó para sí mismo. Conociendo la historia de su corta carrera artística, podría aventurarse la hipótesis —que no se ha podido confirmar— que el artista recurriera a la figura del “*Cristo que sufre*” para ejemplificar los padecimientos que todo artista ha de pasar, reflexión hecha ahora que ya casi estaba al final de su carrera como pintor.

Miquel Viladrich fue uno de los simbolistas más rezagados que aparecieron en Cataluña, pero dio una de las obras maestras del tema que estudiamos —y de la que ya se ha hablado anteriormente—. *Mis funerales* es una obra de connotaciones personales —evidente con este título—... representando unos simbólicos funerales del mismo artista, ante una multitud que vocifera ansiosa: el peso de la tradición que impide el paso hacia la libertad y la modernidad en el arte. La consecuencia de ello es la muerte de la imaginación, que pintores como Viladrich intentaban aportar. Es por eso que, a pesar de que en esta ocasión no se hable de ningún mártir concreto, las referencias iconográficas a la pintura religiosa son obvias, y en especial, de la pintura gótica y de los primitivos flamencos: técnica hiperrealista y muy detallista, tratamiento constreñido e irreal del espacio, la presencia de la Muerte, la estructura en tríptico... Precisamente, el retablo había sido el formato habitual en el que se habían desarrollado muchas de las pinturas tardomedievales sobre las vidas de santos, y en ese fin de siglo gozó de un cierto favor¹⁵. Precisamente, esta pintura provocó un escándalo cuando se expuso en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1910, lo que refuerza lo que hemos indicado anteriormente sobre el conservadurismo moral católico que aún imperaba entonces en España.

Si nos fijamos en estas dos obras, especialmente en la de Viladrich, el autorretrato se limita fundamentalmente al rostro, de mirada intensa... y bajo la forma antinatural de la cabeza cortada. Precisamente, esta característica fue muy habitual en muchos cuadros simbolistas, y a veces asociado al género religioso o retratístico. Para ello, hay que tener en cuenta dos referentes, uno plástico y otro de carácter literario. En el primer caso, hemos de hablar de un francés, Odilon Redon, que fue el primero en introducir ese modelo en la época finisecular, mientras que en el segundo caso la mención es para un irlandés, Oscar Wilde y su *Salomé* (1893). Efectivamente, una de las interpretaciones que ha suscitado la cabeza cortada ha sido la historia de San Juan Bautista.

A parte de esta interpretación basada en la iconografía sacra¹⁶, y sin que entre en contradicción con el dualismo que trata el drama de Wilde, el análisis más general que se ha ido haciendo de este motivo iconográfico parte del neoplatonismo, y del conflicto entre materia y espíritu: por eso, el cuerpo pasaba a ser el símil de una cárcel, era la materia que aprisionaba nuestra alma y la corrompía, mientras que la parte superior, la cabeza, era nuestra parte más espiritual, vinculada con la mente y el mundo de los sueños. De ahí que, dentro del óvalo de la cara, fueran los ojos, “*las ventanas del alma*”, como ya dijera Víctor Hugo, lo que más se acostumbrara a cuidar a la hora de pintar.



MIQUEL VILADRICH

Mis funerales, c.1909

Técnica mixta sobre tabla, 174 x 130 cms.

The Hispanic Society of America, Nueva York

(repr. en *Luz de gas. La noche y sus fantasmas en la Pintura Española 1880-1930* (2005): Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid)

Ligado con lo anterior y asimismo influido por las teorías neoplatónicas (a través de la obra *Les Grands Initiés* —1889— de Édouard Schuré), hemos de destacar la producción pictórica de Eugène Carrière, pintor que adquirió un gran prestigio a finales del siglo XIX gracias a sus cuadros de tonalidades ocres y grises, en los que envolvía a sus personajes —preferentemente maternidades— entre difuminados. Se le considera por ello el principal representante de la llamada “*poética de las nieblas*”, una poética que se consideró de las más características del Simbolismo, porque se fundamentaba en la idea del sugerir¹⁷. Esto es perceptible asimismo en su serie de autorretratos, en los que progresivamente su cuerpo parece desaparecer bajo la nebulosa creada. El artista elimina, pues,

toda referencia a la materialidad de este mundo —un lugar concreto—, pero también toda huella corporal. Y de esta manera, el retrato se va reduciendo finalmente a la cabeza, que acaba desprendiéndose de su cuerpo.



EUGÈNE CARRIÈRE

Autorretrato, c. 1901

Óleo sobre tela, 46 x 38 cms.

Musée d'Art moderne et contemporain, Estrasburgo

(repr. en *Eugène Carrière 1849-1906* (1996): Réunion des musées nationaux-Musées de Strasbourg, París-Estrasburgo: 185)

Como acabamos de señalar, la fama que tenía Carrière por entonces en toda Europa hizo que muchos pintores intentaran emularlo o acabaran contagiados por esas atmósferas vaporosas¹⁸. En el campo del autorretrato, afinidades con su técnica se pueden ver en los que dejó Whistler; mientras que su eco recorre las miradas dejadas por la polaca Olga Boznańska y la finlandesa Ellen Thesleff, así como en el portugués António Carneiro. En Cataluña, la influencia de Carrière fue grande. Es perceptible en la producción de Joan Brull, y asimismo en los retratos —y autorretratos— de otros pintores como el comentado Josep Dalmau —discípulo de Brull, por cierto— o Aleix Clapés.

El triunfo de Narciso

Precisamente, tanto Clapés como Whistler, se presentan en sus autorretratos bajo el efecto distanciador del *sfumatto*, con la caracterización del dandy. Esta figura, que



JOSEP DALMAU

Autorretrato, 1896-1899

Óleo sobre cartón, 39 x 31 cms.

Museu Comarcal de Manresa

(repr. en VIDAL, J. (1993): *Josép Dalmau. L'aventura de l'art modern*, Fundació Caixa de Manresa-Angle Editorial, Manresa)

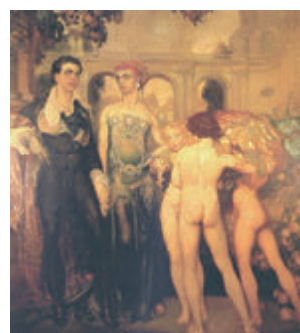
apareció a principios de siglo XIX, alcanzó su mayor despliegue y fastuosidad a finales de esta centuria, gracias al *boom* económico y la consolidación de la sociedad burguesa, que deseaba sofisticarse en extremo, en un intento de ser como la antigua aristocracia. Y el dandy apareció como la encarnación de esos ideales. Por su parte, el artista —o no, puesto que no todo artista era un dandy aunque sí todo dandy era un artista— que optó por serlo lo fue por diversos motivos, entre ellos sobre todo la distinción, remarcar su condición única entre la masa humana. Ante la sociedad materialista y vulgar en la que había tenido que nacer, su única escapatoria era su propia Belleza, esgrimida como arma rebelde ante el *ennui* que le producía ese mundo tan prosaico. Con todo, se trataba de una figura compleja, porque por una parte buscaba ser reconocido por su público, pero a la vez, quería diferenciarse de él. En él, el individualismo aportado por el Romanticismo (pero radicalizado) y la masa se interrelacionaban y se separaban. Y su arma como hemos dicho era la Belleza, de ahí que concibieran la obra de arte no sobre un bastidor sino en sí mismos, es decir, fundiendo

vida y arte en su persona. Así, cuidaron todo lo concerniente al cuerpo, la vestimenta, pero también el lenguaje corporal, el ingenio, etc., bajo una extrema elegancia y teniendo a la antigua nobleza como modelo a seguir.

Francia e Inglaterra fueron los dos principales países que ofrecieron ejemplos de dandysmo. Así, sólo basta recordar que el héroe finisecular por antonomasia, el Jean Floressas des Esseintes de *A contrapelo* (1884) lo era, sirviendo de modelo para artistas como Fernand Khnopff. Por otra parte, Inglaterra, bajo el signo del Esteticismo y el Decadentismo, ofrecería especímenes tan interesantes como Whistler o Wilde. Y no sólo del mundo de la cultura, sino también de la nobleza de la época había casos como el conde Robert de Montesquiou.

No obstante, es curioso constatar que no son muy frecuentes los autorretratos por parte de estas figuras, al menos los que nos han llegado. Más bien, en esa necesidad del reconocimiento ajeno, son otros los que nos ofrecen sus imágenes, pues como hemos dicho, el dandy, en general, no veía necesario pintar una obra de sí mismo, porque él mismo ya era la obra. Así, Khnopff o Beardsley nos han dejado pocas imágenes de sí mismos, mientras que Blanche o Boldini se especializaron en pintarlos. Algo parecido sucedió en Cataluña y, por extensión, en España¹⁹. De aquellos artistas que llevaron una vida más o menos afín a este arquetipo, no conservamos ningún autorretrato —caso de Xavier Gosé, por ejemplo—, o escasos, como ocurre, por ejemplo, con Hermen Anglada-Camarasa. Con todo, existen ejemplos bellísimos, como el de Frederic Beltrán cuando se pintó frente a una de sus telas características, o sobre todo, Joaquim Renart y Néstor. El primero, hermano de Dionís Renart, era otro de los muchos personajes polifacéticos de su tiempo, pues fue coleccionista, dorador, escritor, decorador y dibujante, siendo estas dos últimas habilidades las que se pueden observar en su *Autorretrato* (1907) (Colección particular). La elegancia en la composición realza, pues, la de la figura, de mirada grave, y que viste un grandioso lazo de terciopelo negro, anudado al cuello, de acuerdo a su severa elegancia.

Fue Néstor, con todo, quien dejó la mejor imagen del dandy, en la que quizás sea su obra maestra, *Epitalamio* (*Las bodas del príncipe Néstor*) (1909) (Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria). De hecho, fue de los pocos dandys que se representaron con bastante asiduidad. De origen canario, Néstor desarrolló su etapa más simbolista en su estancia en Barcelona, ciudad en la que vivió entre 1907 y 1912²⁰, y que alternó con viajes a París, Bélgica pero sobre todo a Londres, fruto de su anglofilia. No es extraño, pues, que quisiera emular a dandys de



NÉSTOR

Epitalamio (*Las bodas del príncipe Néstor*), 1909

Óleo sobre lienzo, 220 x 200 cms.

Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria

(repr. en *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides* (1990): Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria: 261)

esta tierra, como Whistler, artista al que admiraba. De hecho, ya desde sus primeros autorretratos vemos cómo va construyendo su imagen de perfecto *gentleman*, que alcanza su culminación en el de 1909, donde el artista se desposa consigo mismo en un entorno palaciego, muy a tono con su condición.

Bohemios, libres y malditos

Pero si Néstor representaba la visión enaltecida del artista, en su otro extremo encontramos el otro prototipo, el del bohemio²¹. Es verdad que en Europa podemos encontrar ejemplos, y no necesariamente entre artistas cercanos a la órbita simbolista, sino también, por supuesto, entre los impresionistas: la bohemia, como el dandysmo, quedaba asociado antes a un *modus vivendi* (en relación a una independencia artística), que a una opción estilística concreta (algo que no sucedía con tanta frecuencia con el dandysmo, que ya hemos visto más ligado al Esteticismo). Así, podemos destacar el autorretrato en el que Gauguin se presentaba como Jean Valjean, “el miserable”, perseguido injustamente por la sociedad —*Autorretrato con el retrato de Bernard*, “*Les misérables*” (1888) (Van Gogh Museum, Amsterdam).

Ya hemos señalado antes, al hablar del “*autorretrato teomorfo*” del carácter victimista que asume el artista en relación al resto de la sociedad, ante los cambios acaecidos tras las revoluciones sociales del siglo. Su opción de defender la nueva libertad conseguida podía tener entre sus consecuencias la no aceptación de su obra por la mayor parte del público. El artista corría el riesgo del rechazo, y en consecuencia, de una vida miserable y pobre. Y esta exclusión medio asumida medio provocada fue configurando la mitología del artista maldito²². Así

pues, el autorretrato de estos pintores insistía en la no pertenencia a ninguna clase social, desorientados y desclasados: la efigie de uno pasaba a ser una grieta entre la identidad y la pertenencia²³. Baudelaire fue, en este sentido, fundamental a la hora de caracterizar a este perdedor:

Como en el caso del dandysmo, es curioso señalar que son pocos los artistas (afines al Simbolismo) que se plasmaron de esta forma: más bien se prefería captar así al tercero, al amigo artista. Eso se puede ver entre los impresionistas, por ejemplo. En el caso catalán, puede que la escasez de autorrepresentaciones de esta índole se deba a que muchos de ellos no llegaron a conocer una auténtica bohemia, aunque gran parte de ellos ya habían encaminado sus pasos hacia París, la capital de esta forma de vida y que libros como *Escenas de la vida bohemia* (1847-1849) de Henri Murger, se habían dedicado a popularizar. Con todo, las estancias que podían tener aquí podían ser más bien breves, sin llegar a experimentar todos los sinsabores de este tipo de vida. A la vuelta a su tierra, la presión social no podía ser la misma que la de la gran metrópolis francesa, y todo acababa diluido en el ambiente, artística y socialmente algo tibio, de la Cataluña de entonces. Otra posibilidad es que puede que no les interesara representarse de esta forma, no queriendo ser reconocidos como este tipo de artistas en su tierra. Lo que sí podemos destacar, como decíamos antes, era la imagen bohemia del otro, como se puede comprobar en muchos de los cuadros que Rusiñol y Casas pintaron durante sus estancias parisinas de personajes como Érik Satie, o de amigos suyos como el pintor Canudas o el escultor Mani, en ocasiones en una estética más cercana al Naturalismo –que es, justamente, lo que solía pasar en el resto de Europa cuando se quería representar un bohemio.

Si bien es cierto que Casas y Rusiñol llevaron en París una cierta vida bohemia –la conocida “*bohemia dorada*”, es decir, una bohemia de apariencias, puesto que su situación económica era desahogada y no tuvieron que padecer penalidades innecesarias–, no nos dejaron de sí mismos imágenes de este tipo²⁴. No fue así en el caso de artistas catalanes que llevaron una vida más auténtica. En Europa tenemos ciertos referentes. Hemos mencionado antes a Gauguin, pero también podríamos citar los intensos autorretratos (y poco conocidos) de Fantin-Latour, así como al británico Sickert, al polaco Boleslav Biegas o al holandés Van Gogh. En España, donde a veces se solapa con la figura del dandy y con los elementos de los regionalismos reivindicados por la “Generación del 98”, podemos recordar a Castelao. Y finalmente, en Cataluña, podemos indicar los ejemplos de Carles Casagemas y al mala-

gueño Pablo Picasso; e incluso a un joven Joaquim Sunyer, previo a su inmersión “*noucentista*”.

En conclusión, podemos decir que Cataluña supo aportar, dentro del laberinto finisecular europeo, algunas muestras excelsas de diferentes variantes del autorretrato marcado por el Simbolismo, si bien su número tampoco sea excesivo. No obstante, su calidad y ciertas constantes nos permiten ver que su conexión con lo que se hacía en el resto del continente era clara, ya fuera a través de publicaciones periódicas, ya fuera por ideas de pensamiento y modelos estéticos comunes a toda Europa, ya fuera por el contacto directo con París y con lo que se hacía en esta ciudad, corazón que irrigaba de vida a todos los artistas de la época.

Notas

- * Esta comunicación es fruto de mi tesis de doctorado –dirigida por la doctora Teresa-M. Sala, y de la que ya dejé constancia en mi participación en el anterior CEHA en Palma de Mallorca–, que hoy día realizo con el apoyo del Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació de la Generalitat de Catalunya. Asimismo, se inscribe dentro del trabajo de GRACMON 'Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporani', de la Universitat de Barcelona (Nº Proyecto: Ministerio de Ciencia y Tecnología –Subdirección General de Proyectos de Investigación– BHA. 2003-03215; Direcció General de Recerca de la Generalitat 2004-SGR00006).
- 1 LARSON, B. (1995): "Microbes and Maladies: Bacteriology and Health at the Fin de Siècle", en *Lost Paradise. Symbolist Europe*, The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal: 385-393.
- 2 Un catálogo que trató el tema del último autorretrato y su convivencia con la Muerte, aunque enfocado de cara a los artistas del siglo XX, fue *L'última mirada* (1997): MACBA-Lunwerg, Barcelona.
- 3 Para un estudio en profundidad de esta pintura, vid. LATCHAW HIRSH, Sh. (1981): "Arnold Böcklin: Death talks to the painter", *Arts Magazine*, Vol. 55, Nº 6: 84-89.
- 4 *La bella Rosine* (1847) (Musée Wiertz, Bruselas), de Antoine Wiertz, se puede considerar como un precedente simbolista en el uso que se hace del esqueleto de taller de un artista. Otro ejemplo coetáneo a la tela de Corinth es el *Interior del estudio* (1882) (Musée d'Ixelles, Bruselas), de Léon Frédéric.
- 5 Hay que tener en cuenta que este tema ya aparecía en las Danzas de la Muerte de la Baja Edad Media, una época que interesó especialmente a muchos artistas finiseculares (sobre todo, alemanes y belgas, por su tradición pictórica) y de ahí su peso en estos cuadros.
- 6 Si bien en este caso la obra de Ensor es anterior a la novela de Wilde.
- 7 Tal vez Ensor más bien conciba aquí la Muerte como una especie de enfermedad crónica o asociada con el concepto del *tempus fugit*, es decir, la vejez, el paso del tiempo. Si no, observemos la caracterización del rostro, una especie de calavera con peluca pero donde las oquedades propias de la osamenta son tratadas como arrugas, gracias a la peculiar técnica del belga.
- 8 Casi un siglo después, esta idea sería retomada muy *sui generis* por Andy Warhol en su *Calavera* (1976) (Froehlich Collection, Stuttgart), donde un cráneo proyecta la sombra del perfil de un bebé.
- 9 *Polonia Fin de Siglo (1890-1914)* (2003): Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid: 284.
- 10 La principal referencia bibliográfica de este artista es el número especial dedicado a su memoria de la revista *Tramontane* (1952), Nº 342, Año XXXVI.
- 11 Cit. en MARTÍN, C. – SAAVEDRA, S. F. (1997): "La pintura autobiográfica", en *Autorretrato. El pintor ante su imagen*, Fundación Caixa Galicia, Orense-Lugo-Vigo-La Coruña: 36.
- 12 Hay que tener en cuenta que no sólo artistas simbolistas jugaron a esta identificación y ambientación contemporánea, puesto que el Naturalismo de Fritz von Uhde le hizo enmarcar sus escenas bíblicas en la época en la que vivía.
- 13 *Gauguin y los orígenes del Simbolismo* (2004): Museo Thyssen-Bornemisza-Fundación Caja Madrid-Philip Wilson Publishers, Madrid: 56 y 57.
- 14 VIDAL, J. (1993): *Josep Dalmau. L'aventura de l'art modern*, Fundació Caixa de Manresa-Angle Editorial, Manresa.
- 15 Otro ejemplo en el mundo del autorretrato es *El Tributo – Tríptico* (1908) (Narodowe Muzeum, Poznań), donde el polaco Malczewski aparece triplicado, y caracterizado en el autorretrato central como Cristo. Para el tema del tríptico a finales del siglo XIX, vid. *1900. Art at the crossroads* (2000): Royal Academy of Arts-Harry N. Abrams, Londres-Nueva York: 348.
- 16 Existe una tesis sobre este tema, que no se ha llegado a consultar: GRACE, T. (1984): *The Disembodied Head: A Major Theme in European Art From 1885 to 1905*, UMI Microfilms Internacional, Ann Arbor.
- 17 Una influencia de esta iconografía en el campo del autorretrato puede verse en *Salomé-Paráfrasis* (1894-1898) (Munch-museet, Oslo), de Edvard Munch.
- 18 Sólo hace falta recordar la conocida cita de Mallarmé: "Nombrar un objeto significa suprimir las tres cuartas partes del placer de la poesía, que consiste en adivinar poco a poco. Sugerir, este es el sueño".
- 19 Por no hablar de su peso indiscutible en la fotografía pictorialista. Vid. POHLMAN, U. (2006): "Symbolism and Pictorialism. The influence of Eugène Carrière's painting on Art Photography around 1900", en *Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*, Saint Louis Art Museum-Merrell, Saint Louis-Londres-Nueva York: 87-92.
- 20 Al menos en literatura, algo que parece tener su paralelismo en pintura por los pocos casos conocidos. HINTERHÄUSER, H. (1927): *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Taurus, Madrid: 86. En este libro hay un capítulo específico sobre el tema del dandysmo.
- 21 ALMEIDA, P. (1999): *Néstor esencial (1900-1937)*, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife-Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.

Dadaistas y surrealistas en el cine norteamericano: “Sueños que el dinero puede comprar” (1947)

Gloria Camarero Gómez
Universidad Carlos III de Madrid

De la pintura al cine. Primeros ejemplos

La aproximación de los creadores plásticos al cine es y ha sido bastante frecuente. Baste recordar la actividad de Andy Warhol en el *Underground norteamericano*, el caso de Peter Greenaway y sus trabajos cinematográficos que culminaron, en 1982, con *El contrato del dibujante*, o el de Julian Schnabel y su obra sobre Basquiat (1996) o la más conocida: *Antes de que amanezca* (2000). Entre nosotros, cabría mencionar la aportación de Frederic Amat, que realizó, en 1998, la película *Viaje a la luna*, sobre el guión del mismo título, escrito por Federico García Lorca en 1929, como replica a *Un chien andalou*. Igualmente, resultan destacables las creaciones audiovisuales de *Fluxus*, así como las de Bill Viola o Christian Boltanski para incorporar en sus instalaciones.

Pero tal situación se dio, especialmente, en el marco de las Primeras Vanguardias o Vanguardias Históricas y en determinados países europeos, como Italia, Alemania y Francia. Fue un acercamiento impulsado por el afán de experimentar con el nuevo medio y animado por la revolución artística que habían suscitado los movimientos vanguardistas. Transcurrió fuera de toda organización industrial y persiguió trasladar las novedades formales y conceptuales que se estaban dando en la imagen fija a la imagen en movimiento. El cine vive entonces las rupturas que experimentan los otros lenguajes visuales.

El futurismo llevaba implícito el concepto dinámico de la imagen y fue el primer movimiento en acercarse al

cinematógrafo y la única vanguardia que redactó un manifiesto específico: *Manifiesto de la Cinematografía Futurista*, escrito por Marinetti, junto con Corra, Settimelli, Ginna, Balla y Cheti, en 1916. También llegó a materializar algunas películas, como la de Marinetti y Ginna de 1916, *Vita futurista*, o las de Bragaglia en traslación de la “fotodinámica”: *Pérfido incanto* (1916) o *Thais* (1917).

En la Alemania de los años veinte surgió el cine de la abstracción geométrica de la mano de los pintores Hans Richter, Viking Eggeling y Walter Ruttmann, los cuales realizaron los primeros films no figurativos utilizando técnicas pictóricas.

Richter había empleado dos años, de 1916 a 1918, en averiguar qué es lo que constituía el ritmo en la pintura. En las fugas de Bach encontró las claves. Realizó un *Preludio* sobre el tema de la *Cristalización* y, aunque en conjunto no tenía más de ocho o diez variaciones, era evidente que esos trabajos implicaban movimiento, un movimiento cercano al del cinematógrafo. En ese tiempo, concretamente en 1918, Tristán Tzara le presentó al pintor sueco Eggeling, que estaba desarrollando investigaciones parecidas y cuya primera obra, llamada *Media horizontal-vertical*, fue un ejemplo importante dentro de la abstracción geométrica. Se trataba de un conjunto de líneas, que se organizaban a modo de las formas gráficas chinas, y parecían capaces de moverse en el espacio gracias a su gran fuerza expresiva y al ritmo musical que las alumbraba.

Los dos artistas se dieron cuenta de que lo que hacían no tenía relación con la pintura ni con la música. Era

cine. Richter lo explicó claramente y en un artículo titulado *Un art original: le film*, publicado, en 1952, en *Cahiers du Cinéma*, reconoció que “Los problemas del arte moderno llevan directamente al cine. La organización y orquestación de la forma, el color; la dinámica del movimiento, la simultaneidad, eran problemas con los que se enfrentaron Cézanne, los cubistas y los futuristas. Eggeling y yo salimos directamente de los problemas estructurales del arte abstracto hacia el medio cinematográfico. El cubismo, el expresionismo, el dadaísmo, el arte abstracto, el surrealismo, encontraron en el cine no sólo su expresión, sino un nuevo logro en un nuevo nivel”¹.

A partir de ahí, empezaron a trabajar juntos. Su primera intervención consistió en sustituir los papeles donde dibujaban por rollos también de papel. De ese modo, estaban planteando pasar del dibujo y el ritmo plástico a sus equivalentes cinematográficos. Pero esto, que no era más que una idea, resultaba difícil llevarla a la práctica y Richter decidió cambiar los rollos por cuadrados y rectángulos de papel de todos los tamaños y tonalidades, en la gama del negro, el gris y el blanco. Así, surgió, en 1921, *Rhythmus 21*, que tardó dos años en realizar y en la que dichas figuras geométricas se desplazan interrelacionadas durante cuatro minutos. Este primer film de Richter no se proyectó nunca públicamente en Berlín y algunas partes las incorporó a su segunda película, de 1923, *Rhythmus 23*, en la que, junto a los cuadrados y rectángulos, aparecen también líneas en un juego contra superficies. Dos años después, hizo la última de sus películas abstractas geométricas, *Rhythmus 25*, pintada a mano y con mayor contraste de cuadrados y líneas.

Vikling Eggeling, por su parte, realizó su primera y única película en 1921, cuatro años antes de fallecer. Fue *Diagonale Symphonie*, de cinco minutos de duración y en la que una serie de líneas simples se suceden componiendo y descomponiendo figuras geométricas sobre un eje diagonal que sirve de contrapunto. Se presentó públicamente en Berlín, con fragmentos de Beethoven como acompañamiento musical.

En una línea similar, Walter Ruttmann materializó entonces, entre 1922 y 1926, sus films *Opus*, en los que distintas formas geométricas alternan, de acuerdo a ritmos musicales, durante los tres y los ocho minutos que duran. Fue su primero y último trabajo en ese sentido. Poco después, en 1927, pasó al cine documental y filmó *Berlín, symphonie einer grossstadt*, que denota la influencia del “cine-ojo” del soviético Dziga Vertov y en la que muestra, con imágenes sobreimpresionadas la vida en la capital alemana desde el amanecer hasta el anochecer. El éxito conseguido con esta obra, le llevó a Estados Unidos,

donde, en 1930, hizo su película más controvertida: *Week-end*, en la que, la pantalla permanece en negro a lo largo de toda su duración y sólo hay ruidos y sonidos². Por lo tanto, eliminó intencionadamente las imágenes para que el espectador las imaginase en base a las voces que oía. Fue su particular intervención a favor del sonoro, producido justo cuando muchos directores se pronunciaban en la dirección contraria y Eisenstein había publicado, con Pudovkin y Alendrandrov, su celebre manifiesto *Contrapunto orquestal*.

El cubismo rompió los esquemas de la pintura tradicional y el desdoblamiento de los objetos según las leyes de la geometría que propugnaba debía llevarlo directamente a la creación cinematográfica, pero no fue así. El cine cubista tiene poca identidad con el movimiento artístico y hablar del mismo es, básicamente, hablar de la actuación individual de un pintor; Fernand Léger, que ya había trabajado en el medio y había diseñado decorados para la película de Marcel l'Herbier, *La inhumana*, en 1923. También había hecho investigaciones sobre el montaje y conocía las posibilidades expresivas del primer plano. En 1924 realizó lo que se considera el film fundamental del movimiento³: *Ballet mécanique*, con música de George Antheil y cuyo título podía proceder de la obra de Picabia publicada en la cubierta del nº 7 de su revista *391*, en agosto de 1917. Es la translación a la imagen en movimiento del estilo “mecánico” que había desarrollado Léger, entre 1918 y 1924, en la pintura. Así, durante los quince minutos que dura, alternan objetos y motivos, como el rostro fragmentado de Kiki de Montparnasse, engranajes, botellas de vino o elementos de animación, al margen de cualquier intención narrativa. Es una investigación de la imagen visual sin argumento ni guión, porque como se reconocía en el contexto de las vanguardias, “este es el gran error del cine, lo mismo que el tema lo es del cuadro”⁴.

La eclosión del cine dadaísta y surrealista en Europa

Durante la Primera Guerra Mundial, la neutral Suiza alumbró el movimiento dada, sinónimo de rebeldía y negación. Dada no significa nada. Así, se dice en su manifiesto de 1918, firmado por el poeta rumano Tristán Tzara y publicado en la revista *Dada*. La palabra fue sacada al azar de un diccionario alemán-francés, el 8 de febrero de 1916, a las 6 de la tarde, en el café Terrasse de Zurich, entre el entusiasmo de todos y según explicó, algo después, uno de los asistentes al evento: Hans Arp en *Dada au grand air*. Sin embargo, significó mucho, básicamente porque encauzó posturas individuales que tenían el

mismo sentimiento nihilista y libertario, que propugnaban la naturaleza no objetual del resultado artístico, el deseo de desvincular al mismo del sentido mercantilista y la propuesta de que en su creación interviniesen elementos de desecho.

Integró el movimiento, un grupo de personas de diversas nacionalidades, que ejercían la creatividad en distintos campos y que se habían refugiado en Zurich, huyendo de sus países en guerra. Su centro de reunión fue el cabaret Voltaire, que tenía un tono cultural y literario, y había montado el poeta alemán Hugo Ball, amigo de Kandinsky y Klee. Allí, Tzara llegó a los *Poemas Simultáneos*, cuya propuesta de creación era: "Coger unas tijeras, cortar palabras de un periódico, meterlas en un saco y colocarlas en el orden que vayan saliendo"⁵. Este concepto de simultaneidad y ruptura de la continuidad narrativa lógica lo seguirá también el cine dadaísta, pero no fue una aportación totalmente inédita de este movimiento, sino que lo había desarrollado ya Marinetti en la *Poesía Fonética* y, posteriormente, alcanzaría su plenitud en el surrealismo con la *Escritura Automática*.

El grupo de Zurich tuvo sus medios de difusión específicos: la revistas *Cabaret Voltaire* y *Dada*, en las que colaboraron Apollinaire, Kandinsky, Picasso, Modigliani y otras personalidades de la época. También contó con su propia galería, la "Galería Dada", propiedad de Tristán Tzara y Hugo Ball, en la que se celebraban no sólo exposiciones, sino también, sesiones literarias y otros eventos, siempre dotados del tono provocador que caracterizó al movimiento. Pero la continuidad del mismo era difícil, por no decir imposible, una vez terminada la Guerra. Su destino natural, era la dispersión. Así sucedió y surgieron nuevos núcleos de actividad dadaísta, como Berlín o París.

El núcleo alemán empezó pronto, concretamente en 1917. En ese año, Richard Huebelbenk regresó a Alemania, se estableció en Berlín y llegó a liderar el dadaísmo berlinés. Desarrolló sus sesiones de lecturas de *Poemas Simultáneos* y publicó el almanaque *Dada*. Su centro de actuación fue el café Westerns de la capital alemana. En 1919, Ernst y Baargeld fundaron el movimiento dada en Colonia. En ese contexto, el cine dada ocupó un lugar importante. En 1926, Hans Richter, que ya había abandonado los principios cinematográficos de la abstracción geométrica, realizó *Filmstudie*, una película de siete minutos en la que presenta formas y objetos abstractos intercalados con motivos oníricos. El autor manifestó desconocer su significado, pero tenía la certeza de que constituía uno de los primeros intentos surrealistas. Así, según dijo: "Sabía entonces pocas cosas de esta nueva profesión de fe artística, de la que aprendí sus elementos en el

curso de una breve estancia en París, gracias a la intervención de Man Ray. Pero no estaba muy seguro de lo que era el surrealismo. Es cierto que el único movimiento que he aprendido a la perfección fue el dada, porque no significaba nada, no reivindicaba nada y no prometía nada. Era si y no al mismo tiempo, la perfecta y absurda realidad, el reino de lo bipolar. En tanto que el surrealismo aceptaba el reino de lo bipolar; yo podía considerarme como surrealista y en tanto que dejaba penetrar lo onírico en el reino del arte y en su programa, con todas las posibilidades, los accidentes y los absurdos imprevistos, aceptaba sin más la etiqueta de surrealista. Más tarde, cuando tuve más contactos directos con los surrealistas, su movimiento y sus dogmas, la etiqueta me pareció más correcta. Era, en efecto, un sueño, quien había inspirado primitivamente mi cortometraje *Filmstudie*, aunque el sueño se prolongase hasta la vigilia. El resultado obtenido fue, sobre un ritmo lento, un cortejo de cabezas en suspensión, que se metamorfoseaban en ojos, ojos que se cambiaban en lunas, las lunas en especies de garbanzos, los garbanzos en lluvia que hacía ondular la superficie del agua hasta formar olas, que al final arrastraban las cabezas. Me negaba a buscar una significación a todo esto. Dejaba simplemente las ideas formarse y desarrollarse en un estado, por así decir, virginal del sueño y me abandonaba con gusto a la espontánea irregularidad de este sueño. De vez en cuando miraba por encima del hombro con curiosidad y respeto. Actuando de ese modo, probablemente me alejaba de los puntos de vista surrealistas. ¿Era esto suficiente para hacer de mí un surrealista"⁶.

Seguramente no. Los siguientes films de Richter son de clara inspiración dadaísta, el movimiento por el que apostó entonces con mayor rotundidad⁷. El primero de ellos, *Inflation*, de 1927, lo hizo como introducción a una película de la UFA titulada *The Lady With The Mask* y en él, el signo del dólar se opone a los múltiples ceros como *leitmotiv*. Más que un documental propiamente dicho, lo que no hubiese estado en la línea vanguardista de este autor, se trataba de un ensayo sobre la inflación expresado en cifras, formas abstractas y efectos cómicos. Fue su primer contacto con la industria cinematográfica y ello le permitió ganar algún dinero para poder continuar haciendo películas a su gusto y liberarse de su trabajo de editor e ilustrador de periódicos y revistas.

El éxito conseguido con esta obra le proporcionó nuevos encargos, como *Rennsymphonie*, en 1928, y *Zweigroschenzauber*, el año siguiente. La primera, realizada para el largometraje *Ariadne en Hoppegarten* es un estudio sobre dicho hipódromo y la segunda muestra el contenido de la revista ilustrada *Koeelnische Illustrierte*

Zeitung que publicita, mediante el movimiento entrelazado de diversos objetos en calidoscopio. Esta marcó un hito en el cine publicitario y a partir de ella realizó trabajos similares para varias compañías, como *Epoche* o *Emelka*.

Pero el ejemplo más emblemático de cine dadaísta de Richter lo constituye *Vormittagsspuk*, que hizo en 1927 para el Festival Musical Internacional de Baden-Baden, con música de Paul Hindemith y ocho minutos de duración. Se rodó en Berlín, concretamente en el estudio en el que el autor pintaba, e intervinieron como actores el propio Paul Hindemith y Darius Milhaud con sus respectivas esposas. Es la historia de la rebelión de los objetos de uso cotidiano, como sombreros, tazas de café, cuellos y corbatas, que empiezan a vivir por su cuenta y danzan al ritmo de un reloj. Incide, así, en el tema habitual de la humanización de las cosas, que ya había tratado Fernand Léger, tres años antes, en su *Ballet mécanique* y lo resuelve con recursos específicamente cinematográficos, como trucajes ópticos a lo Méliès que hacen aparecer y desaparecer las cosas, juegos temporales donde no existe el antes y el después, y puntos de vista imposibles. Las imágenes han perdido su capacidad representativa y el recuerdo de algunos textos poéticos del Hans Arp está muy presente.

La aportación al cine dada berlinés había llegado a su fin. En 1929, Hans Richter realizó ya su primera película sonora, *Alles dreht sich, alles bewegt sich*, basada en un guión de Werner Graeff y con música de Walter Gronostay. En ese momento, la inquietud característica de la breve vida de la república alemana y de la Europa de posguerra se hizo más fuerte a medida que la situación económica empeoraba. En el Primer Congreso Internacional del Film de Vanguardia celebrado en 1929, en La Sarraz, se fundó la *Internacional del Film Independiente*. En diciembre de 1930, en el Segundo Congreso que tuvo lugar en Bruselas, este organismo optó por convertir el cine en un arma de lucha contra el nazismo. Tal planteamiento era la respuesta lógica a la situación que se vivía en el país, dominado ya por la proximidad de la llegada de Hitler al poder. A partir de ahí, se impuso el cine social políticamente comprometido y muchos de los creadores plásticos que habían aterrizado en el medio se debatieron entre la pertinencia de las exigencias sociales del film y la vanguardia. Así lo recuerda el propio Richter en *La nascita del cinema*, el cual se posicionó entonces a favor de la primera posibilidad y, en 1930, empezó a trabajar en la película *Metall*, que pretendía relatar la huelga de los obreros de la Henningsdorg en Berlín y ser un alegato contra las metalurgias nazis, pero

la subida de Hitler, en 1933, abortó definitivamente el proyecto. Richter se exilió a Holanda, Suiza y Francia huyendo del nazismo y pasó a realizar documentales y películas publicitarias. El estallido de la Segunda Guerra Mundial le hizo abandonar definitivamente Europa para trasladarse a Estados Unidos.

Pero los principales ejemplos de cine dada se produjeron en el París de los años veinte, que fue la auténtica capital de las Vanguardias Históricas a nivel internacional y el otro punto de llegada de los dadaístas. En 1919 lo hizo Tristán Tzara y causó un gran impacto, al menos, a André Bretón, según relato este en *Los pasos perdidos*. El año siguiente, aterrizó Marcel Duchamp y, en 1921, Man Ray. Los dos habían participado en las experiencias dadaístas neoyorquinas y habían editado la revista *New York Dada*.

Man Ray se había dedicado a la pintura, una pintura de cierta proximidad al cubismo. También en ese campo, había llevado a cabo diversas investigaciones, como las *pinturas aerográficas*, realizadas con aerosoles, la técnica de las artes gráficas industriales, y era un reconocido fotógrafo, actividad que incrementó en la capital francesa. Allí fotografió a artistas, cultivó la fotografía de moda para Paul Poiret e hizo desnudos fotográficos de sus amantes-modelos-artistas, Kiki de Montparnasse (Alice Prin) o Lee Miller, y numerosos fotomontajes, como el *Violón de Ingres*, en 1924, más vinculado al surrealismo, y que publicó Bretón en la revista *Litérature* de ese año. Pero, su mayor aportación estuvo en la "rayografía" o fotografía sin cámara, que ya practicó Moholy-Hagi en el marco de la Bauhaus y también Kurt Schwertfeger.

Son "composiciones de luz", que se consiguen exponiendo directamente a un destello luminoso los motivos seleccionados colocados sobre papel fotográfico. Las partes de papel sin cubrir por objetos se vela y queda negra, en tanto que las cubiertas por estos, al estar protegidas, resultan blancas, y en las tapadas a intervalos imperan los grises. Tzara denominó a estas obras "fotografías dada" y Cocteau publicó algunas de ellas en *Les Feuilles Libres*, en 1922.

Pero, sobre todo llegó al cine. En el verano de 1921, filmó con Duchamp *Espirales rotativas*, donde se presentaban círculos en movimientos concéntricos. Era un ejemplo de "film estereoscópico". Dos años después, realizó en solitario *Retour à la raison* de tres minutos de duración y que ha sido calificada de "rayopelícula". Se estrenó en una velada dadaísta organizada por Tristán Tzara: *Soiré de coeur à barbe*. Es la translación al cine de las experiencias que Man Ray estaba practicando en el campo de la fotografía. Las imágenes se suceden sin continuidad narrativa y se mezclan partes filmadas con otras obtenidas directa-

mente en la propia cinta mediante cortes y perforaciones⁸.

En los posteriores ejemplos, el dadaísmo pierde terreno a favor del surrealismo. Este era ya una realidad cada vez más consolidada, lo mismo que su interés por el cine. André Breton preparaba entonces el *segundo manifiesto*, donde lo reconocería como otro medio más, junto con el libro y el cuadro, para efectuar una actividad surrealista, llegando, incluso él, a participar, al lado de Paul Eluard y Man Ray, en el guión de la inacabada película *Ensayo de simulación del delirio cinematográfico*, de la que existen referencias gráficas publicadas en *Cahiers d'Art* del año 1936⁹. Dentro de unas características similares, realizó *Emak Bakia*¹⁰, protagonizada por Kiki, que aparecía con los ojos pintados en los párpados, de forma que cuando abría los suyos se cerraban los simulados, en un efecto de raigambre onírica y que intensificaría, algo después, en sus fotografías del periodo surrealista. Pero, mayor fidelidad a dichos presupuestos se vislumbra en su siguiente obra filmica, *L'étoile de mer*, filmada en 1928 a partir de un poema de Robert Desnos, utilizando un cristal embadurnado de gelatina para distorsionar la realidad y obtener texturas de aspecto pictórico sobre la figura de kiki, que vuelve a ser protagonista. A partir de aquí, entró ya en el cine surrealista más ortodoxo con *Les mystères de chateau de dés* (1929), realizada gracias al mecenazgo del vizconde de Noailles y donde intensifica la alternancia de las realidades objetiva y subjetiva¹¹.

Volviendo al cine dadaísta, hay que contar con la obra de Marcel Duchamp, que ya había hecho "films estereoscópicos" y, en 1926, afrontó *Anémic Cinéma*. La película dura siete minutos y durante ese tiempo la cámara permanece fija mientras vemos girar una serie de discos y anillos concéntricos para demostrar que se produce el efecto óptico de la profundidad, como si se tratase de un espiral proyectado hacia dentro. Vuelve, así, a desarrollar el tema del movimiento y de su percepción limitada por el ojo humano, que ya había hecho en pintura, con *Nu descendant un escalier* mediante la duplicación de la imagen. No fue una experiencia aislada. Jules-Étienne Marey trabajó en la misma dirección con sus *cronofotografías*, las cuales, a su vez, inspiraron a los futuristas, como demostró Boccioni con sus *formas únicas de continuidad en el espacio*, y el propio Duchamp volvió a mostrar el efecto óptico del movimiento espiral, en los *rotorrelieves*.

Dos años antes, en 1924, se había producido otra de las grandes obras del cine dada, *Entr'acte*, realizada por René Clair. En principio, constituye una excepción al planteamiento que venimos desarrollando porque no fue concebida por un artista plástico, sino por un cineasta que

alcanzaría, posteriormente, importantes éxitos en el cine comercial. Pero este hecho resulta bastante anecdótico, porque es, en verdad, un producto colectivo de los dadaístas asentados en París. Así, el guión se debe a Picabia, que también interviene como actor, junto con Duchamp, Man Ray y Erick Satie, autor de la música. Se trata de una sucesión de imágenes ilógicas de gran efectividad visual, en la línea de los *Poemas Simultáneos* de Tristán Tzara y, según el propio Picabia, "un auténtico *entre-acte* en el aburrimiento de la vida monótona y de las convenciones llenas de hipocresía y ridículo respeto"¹². Se produjo para proyectarse en el intermedio de la representación del ballet dadaísta *Relâche* en el teatro de los Campos Elíseos de París. De ahí su título y su duración, unos 20 minutos, es decir, el tiempo del descanso entre el primero y segundo acto de dicha obra, en la cual intervenían prácticamente las mismas personas que en la película e interpretaban los Ballets Suecos, dirigidos por Rolf de Maré.

De Europa a Estados Unidos

En los años treinta finalizó toda esta producción filmica desarrollada en Europa, pero resurgió en Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. Muchos artistas europeos marcharon a Norteamérica, unos huyendo del nazismo y otros movidos por intereses de creatividad. Nueva York sucede a París y se convierte en la capital internacional del Arte. Allí se produjo un profundo intercambio cultural y la irrupción de muchos pintores en la práctica cinematográfica.

Salvador Dalí se trasladó a vivir a Nueva York en 1940 y en los años siguientes entró en contacto con Walt Disney y Harpo Marx para realizar conjuntamente diversos proyectos cinematográficos que no consiguieron materializar¹³, pero sí diseñó, en 1945, los decorados de la escena del sueño de la película *Recuerda*, de Hitcock, con multiplicidad de ojos que perforan grandes tijeras¹⁴. Eugenio Granell durante su exilio en Estados Unidos hizo varios cortometrajes, entre ellos, *Invierno* (1960) y *Película hecha en casa con pelota y muñeca* (1962). Max Ernst se instaló en Nueva York en 1941 y cuatro años después pintó el cuadro sobre el tema de *La tentación de San Antonio* para el film de Alber Lewin *La vida privada de Bel-Ami*. Hans Richter se estableció en la misma ciudad el mismo año y pasó a dirigir el Instituto de Técnicas Cinematográficas del City Collage. En 1947 realizó, ya en color, *Dreams that money can buy*, compuesta por siete partes hechas por creadores plásticos europeos o norteamericanos que habían residido en Europa y que habían sido figuras destacadas de los movimientos artísticos de

la Vanguardia Histórica. Cinco años después, afrontó otro film de sketches, también en color y titulado originalmente *Not for sale*. Todas las historias se basan en el juego del ajedrez y son producto de la colaboración con Max Ernst, Marcel Duchamp, Yves Tanguy, Nicolas Calas, Hans Arp y Jean Cocteau¹⁵.

Sueños que el dinero puede comprar

Hans Richter, tras obtener fondos de Peggy Guggenheim para rodar un film comercializable en el que pudiesen incluirse sus trabajos anteriores, pensó que sería mejor emplear el dinero en una obra nueva, en la que colaborasen creadores plásticos, amigos suyos, que se encontraban en Nueva York y muchos de los cuales habían huido del Viejo Continente a causa de la Guerra, como él. Así surgió *Sueños que el dinero puede comprar*, estructurada en siete partes, que realizaron Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp, Alexander Calder y el propio Hans Richter, el cual hizo también las veces de director. Casi todos habían experimentado en el cine y lo habían hecho desde los presupuestos dadaístas y surrealistas que les eran propios a la mayoría. Así, europeos y norteamericanos se dieron la mano en este proyecto y siguiendo sus propios presupuestos artísticos, que había desarrollado, básicamente, durante la Primera Guerra Mundial y Posguerra en Europa. Por ello, viene a ser una recreación de las Primeras Vanguardias, que se recuperan aquí desde el multiculturalismo y fuera de los contextos cronológicos y geográficos al trasladarse a la Norteamérica inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando se gesta la Segunda Vanguardia Norteamericana a la luz de otros criterios artísticos. Pero, su importancia no termina aquí, sino que fue mucho más allá e influyó en los principales representantes del *New american cinema*, como Mekas, Anger o Markopoulos.

Es, como se dice en la propia película *una historia de sueños mezclada con la realidad*. Una acción básica, de connotaciones surrealistas, une los distintos episodios. Se trata de la historia del joven Joe, “el psiquiatra celeste”¹⁶. En realidad, es un hombre de negocios que, tras un período de infortunio económico y sentimental, descubre que puede ver el interior de las personas mirándoles a los ojos y dar vida a sus sueños. Hace de ello un negocio y abre un despacho, que lo preside el busto de Zeus, representando la tradición, y el cuadro de Fernand Léger, *La gran Julie*, de 1945. En ocasiones, sobre todo cuando empieza el capítulo de Man Ray, aparece un conocido autorretrato fotográfico de este, hecho en 1943. Los clientes van llegando, casi uno por cada parte, y pagan un

dinero a cambio de que se les permita soñar y se les interprete sus sueños.

El primer episodio se titula *Desire* y lo realizó Max Ernst. La música corrió a cargo de Paul Bowles y lo interpretaron Julien Levy y Jo Maison, además del propio Max Ernst¹⁷. El cliente es, en este caso, un contable aficionado a los recortes. El psiquiatra le muestra el *libro – collage*, *Une semaine de bonté*, de Max Ernst. Una sobreimpresión de hojas parecidas a las que había desarrollado en otro trabajo similar, *Histoire Naturelle*, publicado en *La Revolution Surrealiste*, en 1927, caen, como los billetes de banco en la película *Inflation*, de Richter y nos introduce en el libro. Empieza *Desire*. En una cama con dosel está tumbada una joven que sostiene una bola sobre los labios. A veces, la bola se eleva y, entonces, la joven abre la boca. Finalmente, se la traga. Entre ella y la cámara aparecen unos barrotes (foto 1) y, detrás, un joven que se agarra a ellos para después romperlos. Un chico en levita se acerca al lecho. Alrededor, hojas muertas y humaradas. Un anciano vestido de presidente de la República, con frac y banda roja, que es el propio Ernst, contempla la escena. Dos jóvenes luchan en medio de una tormenta y Ernst los saca de debajo de la cama: primero, un muchacho con el torso desnudo y luego una joven desvanecida. El chico en levita despierta a la “bella durmiente”, se la lleva y terminan los dos jugando con los dados.

Max Ernst ha trasladado aquí los más conocidos elementos de la figuración onírica. Rinde homenaje a las composiciones de Giorgio de Chirico y la pintura metafísica, además de a Salvador Dalí, con el que ya se había acercado al cine y había participado en *L'âge d'or*. Sin embargo, no renuncia a las amplias texturas para presentarnos un escenario que recuerda a la invención pictórica suya más genuina: los *frottages*. Las formas tradicionales de su pintura, como los difuminados y contundentes bosques, los cipreses azules y verdes y les *fleurs de neige* inundan el espacio. Tampoco faltan referencias concretas para remarcar la autoría y ahí está *El aseo de la novia*. Pero, sobre todo, recrea lo que había sido su gran aportación: el *collage*, de modo que muchos fragmentos recuerdan a los de *Répétitions* y *Les malheurs des immortels*, que realizó apenas llegado a París, en 1922, con la colaboración de Paul Eluard, y, especialmente, a los de *Une semaine de bonté* o *Los siete elementos capitales*¹⁸, que es el verdadero punto de partida de la presente secuencia.

Esta *novela-collage* viene a ser un *semanario* y la creó durante su viaje a Italia en 1933, el año en el que Hitler llegó al poder en Alemania. Por ello, las imágenes denotan cierta angustia, una angustia concebida en clave onírica, no ajena al erotismo, que domina también en las de



Desiré
Max Ernst



The girl with the prefabricated heart
Fernand Léger

Desire. Proceden de las ilustraciones de folletines y algunas de ellas son de Gustave Doré. A cada día de la semana representa un elemento y un objeto. Todos van precedidos por un texto corto que redactaron los amigos dadaístas-surrealistas de Ernst, como Arp, Eluard, Tzara o Breton. Empieza en domingo y a él corresponde el elemento fango y el ejemplo del león de Belfort, que predomina en todas las ilustraciones de esa parte primera. En el lunes, elemento y ejemplo coinciden: es el agua e invade todas las escenas. Al martes le pertenecen el fuego y *La cour du dragon*, respectivamente. El miércoles tiene la sangre como elemento y como ejemplo a Edipo, tan ensalzado por lo surrealistas, incluido el autor, el cual dedicó una obra a la celebre parricida Violette Nozières. En las imágenes de esta entrega abunda el repetido hombre-pájaro ernstiano en lucha con figuras femeninas. En el jueves, el elemento es el negro y el ejemplo la risa del gallo y la isla de Pascua, de modo que en los *collages* correspondientes predominan los personajes con cabeza de gallo y con máscaras, en recuerdo, estos últimos, de las famosas esculturas de dicha isla. Al viernes se le asigna la vista y el interior de la misma. Se ilustra con recortes de anatomía en tanto que figuras femeninas levitando o cayendo al vacío lo hacen en el último episodio: el sábado, cuyo elemento es el elemento desconocido y el ejemplo *La clé des chants*¹⁹.

El segundo sueño es el de la dulce militante que ha fracasado en el amor y encuentra la razón de ello en el mismo. Lo creó Fernand Léger, con quien Hans Richter quería hacer una película desde hacía tiempo. Lleva por título *The girl with the prefabricated heart*. La canción es de John Latouche y la cantan Libby Holmann y Josh White. Léger aprovecha el poder de fascinación de los maniqués animados y plantea una historia de amor imposible entre estos: el novio pierde la chaqueta y la cabeza, mientras la novia consigue escapar ayudada por sus hermanas las

amazonas y cabalga en la bicicleta fija a través de la noche, *tan pura como al principio, pues no hay hombre que pueda sobrevivir a una chica con el corazón prefabricado*. Pero, la mayor importancia de la secuencia radica en que sintetiza las características principales desarrolladas por el autor en su actividad pictórica más que en la cinematográfica. Aquí se vislumbra al Léger pintor, no al cineasta de *Ballet mécanique*. Incluye el cuadro *La gran Julie*, las figuras presentan voluminosas estructuras en recuerdo de lo que fue su *tubismo* y llegan a separarse las extremidades, casi como ya se intuía en las figuras que aparecían en los *Paisajes animados*, hechos en París, en los años veinte. Lejos de los dogmas dada y surrealistas, demuestra el gusto por las experiencias de la civilización industrial y el mundo mecánico y lo patentiza en la incorporación de ruedas de marcados contornos negros y de bicicletas, frecuentes en su pintura de la época estadounidense (foto 2).

El tercer episodio, *Ruth, Roses and revolvers*, lo protagoniza la esposa del contable del episodio de Max Ernst y quiere reencontrar a la joven que fue. Se debe a Man Ray y la música a Danus Milhaud. Es la aportación de un fotógrafo a la imagen en movimiento y, por ello, nos muestra dos de sus autorretratos fotográficos más conocidos, pero omite cualquier repetición de lo desarrollado en sus películas dadaístas o surrealistas, realizadas unos veinte años antes en París. Sin embargo, argumentalmente no olvida estas y plantea una historia de cine, una pequeña sátira del mismo y de sus espectadores. Es "cine en el cine" y así nos muestra una sala de exhibición cinematográfica, donde se proyecta, bajo la mirada de su autorretrato de 1943, que preside esta y también el despacho del psiquiatra, una película insólita, tan insólita que consiste sólo en que los asistentes miren los gestos de los actores y los reproduzcan. La secuencia acaba fuera, con un primer plano sobre la portada del libro *Ruth, Roses and*



Ruth, Roses and revolvers
Man Ray



Disca
Marcel Duchamp

revolvers, en cuyo dorso se ve una conocida foto del autor con barba y gorra, que arde en llamas, al son de los compases de La Marsellesa y ante las imágenes sobreimpresionadas de los manifestantes (foto 3).

El siguiente cliente es un malhechor que termina robando al psiquiatra. Llega a la consulta nervioso y espasado. Quiere soñar. Empieza la cuarta parte, que es *Disca* e hizo Marcel Duchamp, trasladando lo que había planteado en su "film estereoscópico", de 1926, *Anémic cinéma*, pero estos discos son ya en color y más complejos. Así, vuelve a presentar el tema del movimiento perceptible-imperceptible para el ojo humano y lo hace con mayor claridad porque incorpora alusiones a *Nu descendant un escalier*, mediante la imagen multiplicada de una mujer semidesnuda que baja lentamente, mientras caen a su alrededor y al ralenti trozos de antracita (foto 4). La música, lenta y casi japonesa, es de John Cage y constituye un hito en la vanguardia norteamericana. Destacan, así, los sonidos de su gran invento de entonces: el "piano preparado", al cual le había colocado entre las cuerdas una serie de tuercas y trozos de goma y madera que permitían nuevas posibilidades sonoras.

Las partes quinta y sexta se deben a Alexander Calder y son meras recreaciones de sus móviles. En la primera de ellas, llamada *Ballet*, el autor, ciego en este caso, saca un alambre y con las figuras que mueve la nieta compone móviles a base de alambres, cuerdas y piezas de metal pintadas, como bolas, máscaras y manos, que danzan al son de la música de David Diamond. La segunda es *Circus*. Calder vende al psiquiatra un sueño y lo recrea con la presencia de figuras animadas que parecen dibujadas por Émile Cohl para el cine: el león, el domador, el traga sables (foto 5), el levantador de pesos, los camilleros, el trapecista o la bailarina exótica, se mueven con música de Paul Bowles. Son las figuras que se conservan en el Whitney Museum de Nueva York. Alexander Calder

había empezado a fabricarlas en París, en los años veinte y con ella había hecho representaciones para amigos y para públicos especiales en Europa y en Estados Unidos. La película, *Calder's Circus*, fotografiada en color por Carlos Vilardebo, recoge una de esas actuaciones, celebrada en la casa del creador, de Saché, en 1962. El film fue, en ese caso, registro de la actividad artística como, posteriormente, en las intervenciones efímeras del *Land Art* o el *Body Art*.

El último episodio es *Narcissus*. Lo realizó Hans Richter y la música, Louis Applebaum. Lo interpretaron Jack Bitner y Dorothy Griffith. Richard Hulbeck colaboró en los diálogos. Se trata, en parte, de una vuelta a la rebelión de los objetos que ya había planteado Richter en 1927, en *Vormittagsspuk*. El protagonista, el doble del psiquiatra, encarnado también por Jack Bitner, descubre, durante una partida de cartas con unos amigos, que su piel se ha vuelto azul. Empieza a vivir una situación incómoda, de auténtica pesadilla: sus compañeros le abandonan entre burlas, los objetos se mueven solos, como motivos de la abstracción geométrica, y los barrotes de la escalera por la que sube desaparecen a medida que pasa por ellos. Se pierde. Una joven, que le ofrece cerezas y un cuchillo, provocará con ese utensilio su caída final al cortar la cuerda con la que él intenta escapar de su destino por una ventana. Mientras, el busto de Zeus estalla en pedazos y un líquido rojo se diluye en el agua, describiendo formas cercanas al expresionismo abstracto, que triunfaba en la pintura estadounidense de posguerra.

Esta es, sin duda, la parte que ofrece más recursos cinematográficos de todo el film. El autor era ya mucho más cineasta que creador plástico y hacia casi treinta años que había abandonado la pintura para dedicarse a la realización de películas. Ha pensado en "cine" y ha utilizado todas las posibilidades que le ofrece la cámara, el sonido y el color, aunque no ha olvidado la iconografía propia del



Circurs
Alexander Calder



Narcissus
Hans Richter

surrealismo, que recupera en la imagen del ojo insertado en la ficha (foto 6), y en la confusión general que alumbra toda la secuencia.

Es la historia del hombre frente a su doble y se ha tratado con la ambigüedad característica del surrealismo para dificultar una interpretación racional y unánime. El objetivo se ha cumplido y así ha generado múltiples versiones, especialmente en lo referente al significado del hombre azul, que ha explicado el propio Richter: "Después de la proyección del film, estaba reunido en un restaurante con un escritor negro, un crítico y mi distribuidor judío. Alguien me preguntó que quería decir con el hombre que se vuelve azul de repente en la película. Antes de que pudiese contestar, el escritor negro dijo: Está muy claro. Es una alusión al problema negro. El hombre azul se siente aislado entre sus amigos y todo lo que le rodea le es hostil. No, respondió el distribuidor, cuando estaba yo en la Alemania nazi, como judío, me sentía exactamente lo mismo, aislado y observado por toda la gente. Lo que creo que Richter quiere decirnos, replicó el crítico, es la incomunicación relativa al individuo en nuestra sociedad altamente colectivizada. Cuando volvieron a preguntarme, conteste que lo que había deseado era mostrar el aislamiento del artista moderno, el aislamiento espiritual en un mundo conformista, racionalizado y comercial. Había compendiado con este hombre azul algo que todos teníamos en común, aunque diferenciado por nuestra propia experiencia individual"²⁰.

Dreams that money can buy concreta, casi unánimemente, la translación de las manifestaciones artísticas dadaístas y surrealistas al cine, en tiempo y lugar distinto a los de la gestación de las mismas. Producto de la convivencia creativa de artistas europeos y norteamericanos, viene a actualizar las Primeras Vanguardias desarrolladas en Europa durante las dos primeras décadas del siglo XX, en la Segunda Vanguardia Norteamericana, en el contexto de la Norteamérica de los años cuarenta. Igualmente,

es ejemplo cualificado de las vinculaciones que se han dado entre el cine y el arte. Son vinculaciones profundas, continuadas y bilaterales: los creadores plásticos han llegado al cine y el cine ha invadido los lugares de exhibición tradicionales del arte, con el fenómeno actual del llamado "cine expuesto", es decir con la inclusión de imágenes cinematográficas en galerías y museos, como viene sucedido y sucederá en las exposiciones de Hitchcock (Museo de Bellas Artes de Montreal, 2000) o Almodóvar, prevista para el MCARS en el 2008. Es una nueva vertiente del debate: creadores plásticos-cine y cineastas-espacios expositivos del arte.

Ficha técnica

Título original: *Dreams that money can buy*. Nacionalidad: USA. Año: 1947. Color. Duración 82 minutos. Director: Hans Richter. Director musical: Louis Applebaum. Fotografía: Arnold Eagle. Intérpretes: Jack Bitner, Werner Brandes, Norma Cazanjan, Lauren Denny, Joseph Freeman, Peter Gluchanock, Leonard Grave, Dorothy Griffith, Geraldine Hamburg, Richard Hulbeck, Jo Maison, Stanley Kotis, Julien Levy, George Lubalin, Doris Oberson, Kathleen Phealan.

Episodio 1.- Título original: *Desire*. Creación de Max Ernst. Música: Paul Bowles. Intérpretes: Max Ernst, Julien Levy y Jo Maison.

Episodio 2.- Título original: *The girl with the prefabricated heart*. Creación de Fernand Léger. Canción: John Latouche, cantada por Libby Holmann y Josh White. Intérpretes: Fernand Léger.

Episodio 3.- Título original: *Ruth, Roses and revolvers*. Creación de Man Ray. Música: Danus Milhaud.

Episodio 4.- Título original: *Disca*. Creación de Marcel Duchamp. Música: John Cage.

Episodio 5.- Título original: *Ballet*. Creación de Alexander Calder. Música: David Diamond.

Episodio 6.- Título original: *Circus*. Creación de Alexander Calder. Música: Paul Bowles.

Episodio 7.- Título original: *Narcissus*. Creación de Hans Richter. Música: Louis Applebaum. Intérpretes: Jack Bitner y Dorothy Griffith.

Notas

- 1 ROMAGUERA, J. y ALSINA, H. (1998): *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Barcelona, 3º ed., pág. 275.
- 2 GUBERN, R. (1997): *Historia del cine*, Lumen, Barcelona, 4ª ed., pág. 200.
- 3 LAWDER, S. (1983): *Il cinema cubista*, Costa-Nolan, Génova.
- 4 ORTIZ, A. y PIQUERAS, Mª J. (1995): *La pintura en el cine*, Paidós, Barcelona, 1ª ed., pág. 116.
- 5 TZARA, T. (1973): Introducción del libro de GEORGES HUGNET, *La aventura Dada*, Júcar, Madrid.
- 6 Recogido por MITRY, J. (1974): *Historia del Cine Experimenta*. Fernando Torres, Valencia.
- 7 Así lo considera PHILIPPE SERS (1997): *Sur Dada. Essai sur l'expérience dadaïste de l'image. Entretiens avec Hans Richter*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes.
- 8 Del mismo modo han actuado, posteriormente y entre nosotros, Javier Aguirre con su *anti-cine* e Iván Zulueta en *Arrebato* (1980). Por otra parte, el cantautor Luis Eduardo Aute, realizó, en 2001, *Un perro llamado dolor*, con más de cuatro mil dibujos estampados sobre la propia cinta cinematográfica.
- 9 Vid. KYROU, A. (1963): *Le surréalisme au Cinéma*, Le Terrain Vague, París.
- 10 Nombre en euskera traducible por "déjame en paz". Era como se llamaba la casa de Biarritz que Man Ray alquiló a Arthur Wheeler. Ahí pasó el verano de 1926 y empezó a rodar la película, que se terminó, poco después, en París.
- 11 Sin embargo, la película surrealista por excelencia, y así considerada por el propio André Breton, según dice Francisco Aranda en *Luis Buñuel: Biografía crítica* (Lumen, Barcelona, 1970, pág. 66), es *Un chien andalou* que dirigió Buñuel el mismo año de 1929. No es la aportación de un artista plástico al cine y, por ello, queda fuera del presente texto. Salvador Dalí se limitó a colaborar en el guión, a preparar la imagen de los burros putrefactos y a interpretar a uno de los hermanos de las Escuelas Cristianas. Una información más completa puede verse en TALENS, J. (1986): *El ojo tachado: lectura de Un chien andalou de Luis Buñuel*, Cátedra, Madrid; y MARTIN, F. (2004): "Un chien andalou: El subconsciente filmado y su incidencia plástica en la obra de Salvador Dalí", *Laboratorio de Arte*, nº 16, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla.
- 12 PICABIA, F. (1978): "Escritos", *Revista de Poesía*, nº 16, Madrid, pág. 16.
- 13 BORAU, J. L. (2003): *La pintura en el cine. El cine en la pintura*. Discursos de ingreso en las Reales Academias de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando. Ocho y Medio, Madrid.
- 14 Estos decorados no llegaron a utilizarse en su totalidad y sólo los conocemos por fotografías. Véase: BIGWOOD, J. (1980): "Cinquante ans de cinéma dalienien", en *Salvador Dalí 1920-1980*. Catálogo Retrospectiva celebrada en el Centro Georges Pompidou, París, tomo I, págs. 342-353. REVENGA, L. (1983): "Imágenes de un enigma: Dalí", en *Salvador Dalí 1914-1983*. Catálogo Retrospectiva celebrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, y Palacio Real de Pedralbes, Barcelona, pág. 50.
- 15 Una descripción más completa puede verse en KYROU, A. Op. cit.
- 16 Así lo definió Hans Richter. Véase: NOGUEZ, D. (1985): *Una renaissance du cinéma. Le cinéma « underground » américain*, Klincksieck, París.

- 17 El hecho de que aparezca el creador de la secuencia o película ya tenía el precedente de *Entr'acte*, en donde Francis Picabia abre la escena del comienzo del film. También, Luis Buñuel está en el primera parte de *Un chien andalou*, afilando la navaja barbera bajo la luna llena y cortando el ojo de la mujer. En el cine más comercial ha sido práctica habitual de algunos directores, como Alfred Hitchcock u Orson Welles, e incluso lo hizo Pedro Almodóvar en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.
- 18 El título testimonia las contradicciones características de la actitud surrealista: las imágenes transmiten horror en vez de bondad. Además, los consabidos *siete pecados capitales* se transforman en *siete elementos capitales*, de los cuales dos de ellos, agua y fuego, corresponden a los tradicionales de la filosofía natural antigua, y los otros cinco surgen de la imaginación de Ernst y son el fango, la sangre, el negro, la vista y el elemento desconocido.
- 19 ERNST, M. (1982): *Una semana de bondad o Los siete elementos capitales*, Gustavo Gili, Barcelona, 2ª ed.
- 20 Richter, H. (1957): nº I I.

Graffiti y Hip Hop

María de la Encarnación Cambil Hernández
Universidad de Granada

*“Nadie sabe donde se esconden
Los corazones que no se entienden»
(Sex)**

Definir el arte y que es una obra de arte no es tarea fácil. Autores como Tartarkiewich nos dice que el «arte es una actividad consciente del ser humano», y que una obra de arte es, «o bien una reproducción de las cosas, o la construcción de formas o una expresión de un tipo de experiencias que pueden deleitar, emocionar o conmocionar»¹, en este último aspecto podemos encuadrar los *graffitis*, ya que si no llegan a emocionar, aunque en algunos casos si lo hagan, sí son un acto consciente y al menos en la mayoría de los casos conmuevan.

Rápidamente surge una pregunta ¿son artistas todos los escritores de *graffiti*?, ¿tienen un carácter artístico los *tag* que proliferan en nuestras ciudades dándole a algunos espacios un aspecto un poco «caótico»? Nosotros en esta comunicación teniendo en cuenta siempre el carácter expresivo de estos primeros *tag*², realizados por otra parte por todos los escritores en sus inicios, y que son consustanciales con su formación, cuando otorgamos el calificativo de artista o obra artística, lo hacemos refiriéndonos a aquellos escritores que han alcanzado la categoría de *king* o *master*, y a sus obras³.

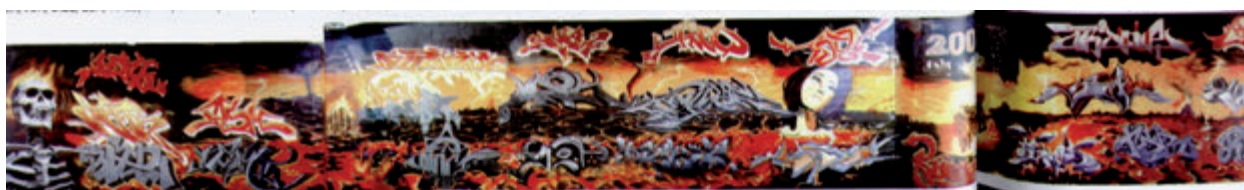
Estos cuentan con el respeto del resto de la *crew*. Para llegar a obtener esta calificación se ha tenido que pasar por un largo proceso que va desde las primeras firmas colocadas en los muros, pasando después a la realización de letras más estilizadas y enlazadas para seguir evolucionando hacia formas más grandes con más color, más redondeadas y pomposas los llamados *flat* o *throw-ups*⁴,

para culminar con piezas en las cuales las letras cobran vida, verdaderas obras de arte en las cuales la imagen triunfa sobre la escritura⁵.

En este momento podemos considerar que el escritor se ha convertido en artista, transformándose la espontaneidad primitiva en auténtica creación realizada de una forma consciente, naciendo así lo que se denomina «los *picturo-graffiti*» en los cuales podemos apreciar como el *graffiti* nacido de una actividad inconformista ante la sociedad, que empezaba trasgrediendo en las cocheras del metro, aprovechando la complicidad de la noche, se constituye, revestido bajo la forma de *spray art* o *subway art*, en una de las manifestaciones contraculturales o *underground* que se dan en la semiosfera contemporánea⁶.

A pesar del carácter contracultural que se le ha querido dar al *graffiti*, ya que en el mismo existen elementos que permiten calificarlo como tal, el *graffiti* es un movimiento creativo fundado en el desarrollo plástico de la firma y el *getting-up*, fortalecido y propagado por la cultura *hip hop*, pero abierto y conectado con otros movimientos gráficos, musicales o estético plásticos⁷, de un origen cultural muy diverso.

El objetivo de esta comunicación es mostrar el carácter multicultural de esta manifestación gráfica y la diferencia de aceptación a nivel social y de mercado entre ella y la música *hip hop*. Ambas nacieron juntas y son junto con el *brek dance* las formas utilizadas para expresarse por el movimiento *hip hop*.



Nº 1 Muro realizado en Granada en el año 2003 por más de cuarenta artistas de varias nacionalidades, con motivo del aniversario del grupo LJD. Imagen cedida por el Niño de las Pinturas.

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua la palabra multicultural significa convivencia de distintas cultural. El carácter multicultural del *graffiti hip hop* se encuentra en su propio origen ya que surge en un sociedad multicultural como es la sociedad norteamericana, en la cual va a nacer como un proceso ecléctico de tendencias artísticas, la cultura *hip-hop*. «El termino *hip hop* determina un contexto cultural que abarca manifestaciones del *rap*, el *DJ'ing*, el *breakdance* y el *graffiti*»⁸.

Este movimiento nació como una forma de expresión de la juventud urbana de los barrios periféricos de Nueva York y se desarrolló durante la década de los ochenta. En esta ciudad grupos marginales de ascendencia afroamericana y portorriqueña empezaron a utilizar como forma de expresión propia los *graffitis*, realizándolos en las zonas que les eran accesibles como los muros de las calles, los túneles del metro, etc., es decir en los espacios que definían su existencia urbana, «trasgrediendo constante e intencionadamente las nociones estéticas, la comodidad visual y la propiedad privada inmobiliaria (no es sorprendente ya que todas esas cosas les eran negadas a priori), el *graffiti* se convirtió en una exitosa y cada vez más presente estrategia utilizada para hacerse oír»⁹.

El movimiento *hip hop* se consolida como una alternativa a la cultura blanca yanqui o angloamericana, basándose en los elementos de las culturas hispana y norteafricana, aunque también están presentes en él otras identidades étnicas, ya que estas culturas por sus circunstancias, reunían las características y los objetivos necesarios para ser un potente modelo de oposición y alternativa a la cultura americana, de la que aunque parezca contradictorio también tomara algunos planteamientos¹⁰.

Dentro de este movimiento el *graffiti* se convertirá «factor cohesivo que vinculaba al resto de las actividades culturales englobadas en el *hip-hop*». Dicho movimiento extendió los *graffiti* neoyorquinos por todos los Estados Unidos pero, sobre todo los internacionalizó, haciendo de ellos y de la música *rap*, los instrumentos fundamentales para la difusión de su ideología y su cultura. En los años ochenta será cuando se empiece a conocer este fenómeno como una práctica cultural plenamente desarrollada en América y el *graffiti hip-hop* pasará a Europa donde se

consolida con unos parámetros sociales muy semejantes a los de Estados Unidos, aunque algunos de sus componentes originarios se diluyen. En cierta forma se va a producir una síntesis o una asimilación de la cultura *hip-hop*, adaptándola o reinterpretándola de acuerdo a la situación social cultural y política del Viejo Continente. Su llegada se vio favorecida por los movimientos que en esos momentos se estaban llevando a cabo contra la violencia, contra la droga o contra el racismo, aunque este último apenas tiene arraigo en los escritores europeos, siendo sustituido por la lucha de clases como elemento de cohesión del grupo.

Por otra parte los escritores de europeos desligados de la tradición filosófica y política de los primeros escritores americanos, mostraron a través de sus piezas la relación que como grupo humano tenían con su entorno urbano, sobre el que actuaron de una forma constante e incesante, entablando de esta forma un diálogo con todas las manifestaciones de su entorno tanto de carácter físico, como político, económico o cultura de su ciudad, dejando en los muros del paisaje urbano, a través de sus piezas, su lenguaje, marcando con ellas su propio territorio sobre el que dejan su opinión a cerca de la vida que les ha tocado vivir de una forma muy diversa. En este proceso de expansión se pasará de una fase de atracción superficial y estética a una de comprensión integral e ideológica. En los años 90 el *graffiti hip hop* enraíza en Japón superándose la esfera de occidente.

En esta difusión el *graffiti* irá tomando elementos de las distintas culturas en las que se desarrolla los cuales se integran con sus componentes iniciales, bien aceptándolos o asimilándolos a ellas, pero de todas formas enriqueciendo esta expresión artística. Su carácter multicultural está construido en base a un proceso de apropiación cultural destinada a contribuir a la construcción de una identidad cultural propia, ya que además de constituirse en el medio de expresión de un movimiento social y cultural del *hip hop*, va a ser en sí mismo un movimiento social y cultural de carácter multicultural, presente en el mundo entero.

A este carácter multicultural ha contribuido el conocimiento e intercambio de técnicas y estilos que se han

producido en los distintos lugares del mundo y que están llenos de los elementos socioculturales de los mismos. En los primeros años del *graffiti* dichos intercambios sobre las tendencias que iban surgiendo en los distintos lugares, técnicas nuevas, así como el conocimiento de los distintos grupos, se llevaban a cabo a través de los *fanzine hip-hop*, revistas a través de las cuales se difundían de forma general los temas relacionados con el *graffiti*. Estas generalmente tenían un carácter cerrado y utilizaban un argot específico por lo que se puede decir que eran instrumentos usados por los grupos como forma de difusión interna que de promoción de cara al exterior:



Nº 2. Graffiti realizado en el centro social La Ferrer en Buenos Aires, Argentina. Imagen cedida por el Niño de las Pinturas.

A la afirmación de su carácter multicultural así como a su difusión ha contribuido de forma clara Internet, ya que a través de la red se puede acceder y conocer los trabajos y tendencias de esta manifestación artística en el mundo entero. A través de ella se ha producido la integración de ciertos grupos de creación marginales en la esfera artística. Los sitios sobre el arte del *graffiti* en la red son muy numerosos y ofrecen coherencia y fuerza a un arte ligado a un medio urbano, que se beneficia poco o nada del reconocimiento de la crítica o de las instituciones, ya que a través de ella se pueden «reunir obras de todo el mundo, hacer un corpus, difundirlas y contribuir a afianzar su carácter multicultural ya que las distintas tendencias y estilos pueden ser conocidas por todos los escritores¹.

Por tanto el carácter multicultural del *graffiti* de forma general y con independencia del lugar del mundo en el que se realice viene dado por una serie de factores que han influido tanto en su difusión como en su impacto cultural. Dichos factores son: su estética, que es perfectamente reconocible y presenta unas características comunes en todos los lugares en los que se lleva a cabo, independientemente de la cultura en la que se produzca.

Su carácter universal e independiente, ya que está presente en cualquier ciudad del mundo, invadiéndola y cubriéndola de signos e imágenes con su presencia omnipresente en ellas, con independencia del tema que se trate en cada lugar; y donde quedara plasmada la realidad

sociocultural del mismo.

El contenido de sus mensajes, sean artísticos o no, los cuales rompen los límites geográficos de ciudades y países, diferenciándose de otras manifestaciones artísticas y estableciendo una relación muy particular entre el espectador y el creador, ya que el *escritor* no realiza su *pieza* para un círculo concreto, sino que lo hace para todos. En ellos las ideas se liberan y toman vida propia generando de forma consciente una serie de imágenes que permiten que la soledad del mensaje se convierta en palabra universal y subjetiva.

La gran capacidad que tienen para adaptarse a las distintas culturas, fundamentalmente porque los objetivos en todas ellas son los mismos, la crítica y la censura social a toda manifestación negativa del contexto socioeconómico en que se encuentran, lo que les ha permitido sobrevivir en el tiempo, adaptándose sin grandes contradicciones a los más diversos contextos histórico - sociales.

Su particular lenguaje en el que han desarrollado unos códigos específicos, con un sistema simbólico característico, que conforma un lenguaje particular inherente a los mismos y que es válido en cualquier cultura, haciendo que no estén atados a una ciudad, país o idioma, ya que su lenguaje, a pesar de corresponderse con determinado estrato social no dejaba de ser comprensible para cualquier lector.

Su capacidad de cambiar y adaptarse al contexto sociocultural en el que se desarrollan. Versátiles en el uso de los recursos expresivos, tanto en textos como en imágenes, tienen autonomía y renovación constante.

Los valores estéticos de los mismos los cuales son muy específicos y se reconocen en cualquier parte del mundo, a pesar de que es considerado por algunos un arte marginal, lo que no les ha impedido situarse al mismo nivel que otras manifestaciones artísticas, siendo su estética común a todas las partes del mundo.

Es la única manifestación artística que se produce en todas las culturas, llevada a cabo por los jóvenes, en un entorno urbano, utilizando soportes urbanos y que se encuentra de manera constante a la vista del público.



Nº.3. Panel realizado en una exhibición de graffiti. Imagen cedida por el Niño de las Pinturas.

Todo esto le ha permitido al *graffiti* poco a poco se halla ido ganando un lugar entre las artes plásticas, siendo un movimiento con casi 35 años de historia y presente en todo el mundo, puesto que una de las cosas que tienen a su favor es el no depender de unas exigencias específicas para su ejecución como es el caso de la publicidad.

A pesar de todas estas características esta manifestación artística, sin olvidar que su estética ha sido adoptada por el cine, la moda, la publicidad, etc., es decir por los medios de masas y que se realizan lo que podemos llamar *graffitis* por encargo o el *graffiti artístico*¹², por su propia esencia no ha entrado de lleno en el mercado del arte, ni tiene una plena aceptación social.



Nº 4. Graffiti realizado en la segunda edición del Urbanarte celebrado en Ingenio, Canarias. Imagen cedida por el Niño de las Pinturas.

La aceptación social del graffiti no es plena y para muchos continúa siendo una manifestación ilegal a pesar de su carácter artístico, pero teniendo en cuenta que desde el punto de vista de la historia del arte el carácter delictivo o inconveniente de una producción artística «cambia según el momento, el lugar, el grupo social y cultural»¹³, en una primera etapa el graffiti fue considerado como una manifestación artística novedosa.

Efectivamente la llegada a Europa de los primeros *graffitis*¹⁴, estuvo relacionada con la llegada de otros movimientos culturales como la literatura el cine o el cómic que habían ido penetrando por los círculos culturales europeos desde la década de los sesenta y los setenta, que son lo que se ha denominado tradicionalmente *underground*¹⁵.

Dentro del *underground* europeo se recibirá al *graffiti*, el cual va a tener una incidencia en cuanto a dimensión socioeconómica e influirá en una nueva lectura del espacio urbano al igual que había sucedido en su país de origen, pero las circunstancias como ya hemos indicado anteriormente, van a ser diferentes debido a diversos factores entre los que podemos destacar que el origen social y económico de los primeros escritores europeos

era más elevado que el de los *graffiteros* americanos. Su percepción del medio urbano y sus expectativas sociales eran distintas y no existía una conciencia de comunidad étnica. La percepción de la sociedad europea del mismo, también era diferente, ya que las normas sociales de una y otra sociedad eran distintas.



Nº 5 Graffiti realizado en San Antonio de los Saltos, Venezuela. Imagen cedida por el Niño de las Pinturas.

El graffiti llega a Europa como una forma que podía llegar a constituirse una expresión artística novedosa, original y todavía virgen respecto a los estratos más comerciales del mundillo artístico, ya que los galeristas que habían trabajado con el *underground* y con el *pop art* no tenían ningún inconveniente en introducir al graffiti como un arte nuevo¹⁶.

El problema estuvo en que la introducción del mismo en los museos y galerías se hizo desde un punto de vista equivocado por parte de los promotores y de los artistas mismos del graffiti que no tuvieron en cuenta la verdadera naturaleza de esta forma artística, intentando crear una nueva función para la misma alejándolo de las causas que lo motivan¹⁷.

Para concluir, decir que el *graffiti hip hop* es hoy día un movimiento multicultural en el que se mantiene una interrelación constante entre sus distintos focos y tipologías, las cuales, han aumentado por los procesos de globalización que en la actualidad favorecen la comunicación y la interconexión de los distintos ámbitos culturales, así como por el aumento de su dinámica, constituyéndose en este modo esta manifestación artística en una red llena de circuitos en la que tiene un papel fundamental el trasiego de individuos, como portadores de ideas y formas de hacer, y en el que las nuevas tecnologías van teniendo cada vez más protagonismo, eliminándose las barreras físicas y permeabilizándose las fronteras naturales, dirigiéndose hacia una multiculturalidad plena y universal de carácter complejo como corresponde a una forma de expresión inscrita en nuestra época. Constituyéndose en un mecanismo poderoso de crítica y negación de los

modelos de cultura oficial, consolidándose desde los años 90 como una forma de expresión en plena maduración y consolidación, como una propuesta estética válida y atractiva, con su presencia constante en el marco de la sociedad globalizada y en el cual mientras se inicia la apertura hacia nuevos horizontes de desarrollo en los que se cuestionan junto con los propios límites tradicionales del *graffiti* junto con los límites de los que oficialmente se considera arte¹⁸.

Por su parte la música *hip hop*, el *rap*, hizo su aparición constituyendo un fenómeno igualmente polémico en el mismo contexto que el *graffiti*, en EE.UU. Convirtiéndose este género musical el último eslabón de una larga cadena, que al igual que la expresión gráfica sería el instrumento utilizado por los afonorteamericanos y latinos para expresar su rechazo por la sociedad que los venía explotando y humillando durante siglos.

Los dos poseían un fuerte espíritu de lucha por la supervivencia en un medio hostil, el de la ciudad, en la que tenía que sobrevivir; en la cual, para compensar el vacío existente, utilizaron el ritmo y el color que expresaron a través de los textos e imágenes, canciones y bailes. Sin embargo el reconocimiento social de las dos expresiones no ha sido la misma, ya que el *graffiti*, por la apropiación que hace del espacio urbano todavía sigue considerándose por parte de la sociedad como una manifestación de carácter ilegal, sin olvidar que el *graffiti* es algo que se impone en el espacio urbano, mientras que la música se decide si se quiera escuchar o no.

Debido a los problemas legales que tenía el *graffiti* el movimiento *hip hop* acudió a otras manifestaciones culturales que se llevaban a cabo en el *guetto*. El *rap* ya se llevaba a cabo en Nueva York concretamente en Harlem y en Brooklyn, a finales de los años sesenta y principios de los setenta, como una reacción ante la música disco de moda en los bares caros del país. Ante la imposibilidad de acudir a estos locales en los barrios de Nueva York se llevo el *rap* a la calle en la que se interpretaban los ritmos y letras que se referían siempre a los pensamientos y sentimientos de la vida que llevaban en el barrio y poco a poco surgieron las *jam*¹⁹, en las que en un principio tuvieron lugar los enfrentamientos entre las distintas pandillas de los barrios neoyorkinos, pero en lugar de usar la violencia física, reutilizaba la violencia verbal a través de las rimas de *rap* desde las cuales se lanzaban diferentes mensajes entre las distintas bandas, de hay el carácter hasta cierto punto agresivo de las mismas. Las peleas se llevaban a cabo mediante los combates de *brek dance* y se rivalizaba para ver quien hacia la *pieza* o la firma más buena. En estas *jam* tuvieron un papel fundamental para

la difusión del *rap* fuera de los límites del propio movimiento, los *DJ* y los *MC*²⁰.

Poco a poco, se fueron dando a conocer *raperos* y comenzaron a surgir *MC's* más variados, con un enfoque vocal y rítmico marcado y personalizado, incorporando rimas con un mensaje conciso, a menudo, con temas sexuales o escatológicos, en un intento de tener su propio estilo. Estos *raperos* también incorporaron rimas y letras procedentes de la cultura afroamericana, como la tradición según la cual dos rivales, generalmente del sexo masculino, se intercambian insultos en una competición verbal, dedicados a la familia del contrario y principalmente a la madre, dando muestras de gran agilidad mental y oral. El objetivo del juego es demostrar la fortaleza emocional, siendo el perdedor aquél de los contrincantes que primero se encoleriza

Cada vez con más frecuencia los platos de discos fueron utilizados como mesas de *scratching*²¹ que dio a la música *hip hop* unas características propias que la separaban de otras manifestaciones musicales tradicionales. Los micrófonos igualmente se convirtieron en una parte esencial del *hip hop*, sobre todo cuando se tuvo la necesidad de actuar en locales más amplios y para más gente y fueron usados no sólo para ampliar el sonido sino que se convirtieron en un símbolo de la ideología de *hip hop*.

Pronto esta música tuvo muchos adeptos y se extendió al resto del mundo al igual que el *graffiti*, pero a diferencia de éste ha entrado de lleno en la sociedad de consumo fundamentalmente por que ha contado con el apoyo de los medios de difusión especialmente la radio, a través de la cual se han conocido sus artistas, muchos de los cuales han alcanzado fama internacional, pasando en todo el mundo el *hip hop* de la escena *underground* al fenómeno *mainstream*, llegando de esta manera a los oídos de todo el mundo²².

Este trabajo no está dedicado a hacer un estudio en profundidad de la música *hip hop* ya que el análisis de esta necesitaría de un trabajo específico por la gran evolución que ha tenido desde África Bambaataa²³, sino que en él hemos querido plasmar la diferencia de aceptación desde el punto de vista social y artístico que han tenido estas dos expresiones del movimiento *hit hop*, ya que la música está integrada en el panorama artístico musical de una forma completa y es aceptada socialmente, como un producto de consumo más, en el que las multinacionales han entrado de lleno y hoy la música *rap* es un producto de consumo, aunque siguen existiendo autores que conservan el espíritu del *hip hop* y hacen una música comprometida y de acuerdo a los principios del movimiento, mientras que al *graffiti*, en este sentido aún le queda todavía camino por recorrer²⁴.



Nº 6 Cartel anunciador de una *jam* realizada con motivo del Festival Urbanfunke celebrado en Barcelona. Imagen cedida por el Niño de las Pinturas

Por tanto y a diferencia del *graffiti* el *rap* si ha sido socialmente aceptado y son numerosos los DJ y MC que han triunfado y comercializado sus trabajos, muchos de estos son también *escritores de graffiti*. Aunque tuvieron el mismo origen y la misma motivación de lucha contra la sociedad que en aquellos momentos les oprimían. En Europa, África y Asia, el *hip hop* pasó de la escena *underground* al fenómeno *mainstream*, llegando a los oídos de todo el mundo.

Las *jam* se continúan celebrando y en ellas se rememora siempre el antiguo espíritu de las primeras fiestas *hip hop*, aunque en la actualidad los motivos por los cuales se celebran éstas son muy diversos y van desde los puramente comerciales, como puede ser la presentación de un disco, un desfile de modas, una exposición, etc. o simplemente se llevan a cabo con un carácter meramente lúdico, pero en ellas está siempre presente el espíritu del *hip hop*, llevándose a cabo en las mismas todas las expresiones artísticas de este movimiento y olvidando la diferencia que los medios de masas ha realizado con cada uno de ellos, conviviendo de esta forma la música *rap* el *break dance* y el *graffiti* como una sola cosa.

Notas

- * Mi agradecimiento para Sex «El Niño de las Pinturas», por facilitarme las ilustraciones que acompañan esta comunicación.
- 1 TATARKIEVIZ, W. (1976): *Historia de seis ideas*. Tecnos, Madrid, p. 20.
- 2 Tag: firma personal de un escritor de *graffiti*. Acto de firmar sobre cualquier superficie de la ciudad (*to tag*). El autor es el *tagger*. Cfr: DE DIEGO, Jesús, (2000): *Graffiti. La palabra y la imagen*. Los Libros de la Frontera, Barcelona, p. 264.
- 3 Estos escritores de *graffiti* han alcanzado la fama y se cuenta con ellos tanto nivel nacional como internacional para participar en distintos eventos, como exposiciones, exhibiciones, desfiles, talleres, etc. De ellos podemos citar a Sex conocido como *El niño de las pinturas*, uno de los más importantes escritores reconocido tanto a nivel nacional como internacional, Suso, Sam, Okuda etc. Algunos de ellos ha entrado ya en el mercado del arte realizando exposiciones en galerías y organizando numerosos eventos en colaboración con distintas instituciones culturales.
- 4 DE DIEGO, Jesús, (2000): *Graffiti. La palabra...*, pp. 83-94.
- 5 CASTILLO GÓMEZ, Antonio, (1997): «"Paredes sin palabras, pueblo callado". ¿Por qué la historia se representa en los muros?», en AA.VV: *Los muros tienen la palabra: materiales para una historia del graffiti*. Universidad de Valencia, Valencia, p. 234.
- 6 RIOU, D., GURDJIAN, D. y LEROUX, J. P., (1985): *Le livre du graffiti*, Editions Alternatives, París, p. 69.
- 7 Por contracultura se entiende la oposición a un determinado modelo cultural dominante que impone sus valores y sistemas de relaciones así como sus modelos de representación, frente al cual la contracultura propone otros modelos alternativos con objeto de desbancarlo de su hegemonía al primero. FIGUEROA SAAVEDRA, F. (2006): *Graphitfragen*, Minotauro Digital, Madrid, p. 119.
- 8 GILLER, Sarah, «Entrevista a Rammalze», en, *Graffiti Introduction*, en *crimes/online/Internet*, <http://www.graffiti.org/faq/giller.html>
- 9 DE DIEGO, Jesús, (2000): *Graffiti. La palabra...*, p.60
- 10 A pesar de la oposición a la cultura norteamericana los *graffiteros* tanto su forma de vestir como su jerga tienen una gran influencia americana.
- 11 Esto refleja un aspecto interesante del arte en las redes, que podrían tender a invertir la capacidad de presencia en función del reconocimiento social, en comparación con las publicaciones tradicionales. Los jóvenes artistas o los amantes de un movimiento artístico poco representado en los medios tradicionales, que se valen de la red para convertirla en su medio de difusión favorito, ocupan nichos de difusión que sólo pueden ofrecer las redes.
- 12 Muchos escritores, como medio de vida realizan piezas por encargo para decorar locales comerciales o participan en distintos festivales o exhibiciones organizadas por la Corporaciones Municipales o por instituciones oficiales.
- 13 RAMIREZ, J. A., (1994): *Ecosistema y explosión en las artes*, Editorial Anagrama, Barcelona, p. 20.
- 14 Los diferentes autores no se muestran de acuerdo sobre la forma en la cual esta manifestación plástica se conoce en Europa. Unos opinan que los primeros escritores se formaron a partir de una estancia en Nueva York de mano de escritores ya famosos. Chalfant sin embargo nos dice que fueron los viajeros y los turistas los que quedaron sorprendidos por esta nueva estética y la dieron a conocer CHALFANT, H. y PRIGOF, J. (1987), *Spraycan Art*, Thames and

- Hudson, Nueva York.
- 15 La cultura *underground* y las manifestaciones artísticas que se incluyen en este movimiento actúan en la cultura europea en los años sesenta y setenta y supuso un cambio en la cultura oficial y tradicional. Este nuevo ambiente se producirá especialmente entre los jóvenes artistas cuyos países mantenían una relación más estrecha con los Estados Unidos como eran Holanda y Gran Bretaña.
 - 16 Realmente los galeristas, auténticos productores culturales por y para un mercado en constante demanda de novedades intentaron hacer del graffiti una forma original y consumible sin tener en cuenta que si se descontextualiza de una forma tan radical una manifestación tan arraigada en su medio social económico político e incluso físico la continuidad del mismo estaba condenada al fracaso.
 - 17 Realmente el lugar del graffiti está en la calle en cuanto se cambia de ubicación adquiere una nueva función. En ella se mantiene la estética pero no la función propia del graffiti. Al principio muchos escritores se unieron a la escena del arte institucional para responder a las exigencias de los coleccionistas y galeristas descubriendo otros motivos para crear sus obras, alejándose del verdadero sentido que les había llevado a realizarlas.
 - 18 FIGUEROA SAAVEDRA, F. (2006): *Graphitfragen*, p. 153.
 - 19 Las *jam* son fiestas en las que participan escritores invitados, y se realizan exhibiciones. A ellas suelen acudir grupos musicales y es el lugar donde se pone sobre la mesa las últimas novedades relacionadas entre otros temas con los graffiti. Cifr. De Diego, Jesús, (2000): *Graffiti. La Palabra...*, p. 261.
 - 20 DJ es el *disc jockey*. MC es el maestro de ceremonias. La única persona que tiene derecho a llevar el micrófono y ejercía la función de moderador en las primitivas *jam* dando el turno. Hoy día se aplica a los cantantes de *rap* y a los compositores de rimas improvisadas. *Ibidem*, pp. 260 y 262.
 - 21 Es el sonido generado cuando una aguja de reproductor de vinilos es pasada de forma repetida sobre sus surcos.
 - 22 El *rap* se innovó con la entrada la década de los 70 en Nueva York. A mediados de esta década, el *hip hop* se dividió en dos campos. Uno cogía como base la música disco, centrándose en el baile y la excitación del público y el otro se caracterizaba por rimas rápidas y una compleja combinación de ritmos. A comienzos de los 80, se pensó que el *hip hop* era una moda pasajera que pronto desaparecería, aunque esto no sucedió y el *hip hop* sufrió una compleja diversificación de géneros. Las historias simples de los 70 llevadas a cabo por los MC fueron reemplazadas por *raperos* más líricos, metafóricos y complejos, rimando sobre complejos *beats*, surgiendo así el *rap mainstream*, algunos de cuyos artistas tuvieron un gran reconocimiento por parte del público, otorgándose el primer premio de música Grammy a un tema *hip hop* en 1988. Antes de 1980, el *hip hop* comenzó a extenderse por todo el continente americano y se convirtió en parte de la escena musical en docenas de países, a los que llegaba a través de temas difundidos por los medios de comunicación. Las técnicas para su realización también cambiaron en esta década introduciéndose nuevos instrumentos como la batería, esencia en el desarrollo posterior de otras variedades de *hip hop* como el *electro* y otros tipos posteriores. A mediados de los ochenta ya había numerosos artistas que habían alcanzado un gran éxito comercial, estando presentes muchos temas en las listas de éxitos. Hacia 1987 surgió una ola de artistas fuertemente politizados. A partir de estas fechas al extenderse por todo el mundo surgen nuevas formas de *hip hop* en las que están presentes elementos de las distintas culturas en las que se va asentando surgiendo de esta forma el *gangsta rap*, un subgénero que triunfo por su temática polémica ya que las drogas, la violencia o el sexo eran requisitos fundamentales en las letras de este subgénero. También las mujeres, blancos y latinos, comienzan a entrar en escena y ha obtenido éxito. Surgió en esta década igualmente, la combinación del *hip hop* y *heavy metal*, y a finales de los 80 algunos artistas innovaron con mezclas de *thrash metal* y *hip hop*. Estas fusiones ayudaron al *hip hop* a lograr nuevos adeptos. Surge también el *hip hop latino* que en un principio estuvo muy vinculado a Nueva York y que se realizaba combinando el inglés y el español, extendiéndose desde allí a toda Latinoamérica, en donde se produjeron nuevas fusiones como al del ritmo *ragga*, *reggae* y *hip hop*. En los 90 el *gangsta rap* se convirtió en todo un fenómeno social, y a partir de ese momento el *hip hop* fue parte integral de la música popular; su música llegaba a todo el mundo, sin entender de razas ni culturas. Pronto, la música pop añadió toques y componentes del *hip hop*, dado su éxito. A lo largo de la década y en el 2000, diversos elementos del *hip hop* se fueron asimilando a otros géneros, como el *neo soul*, por ejemplo, que combina *hip hop* y *soul*. Por tanto a principios de 1980, la cultura *hip hop* comenzó a difundirse por todo el mundo. A finales de los 90, había llegado a todos los rincones, y cada vez con más frecuencia aparecían *raperos* locales. Los elementos principales del *hip hop* llegaron a ser; incluso, fusionados, en diversos lugares, con numerosos estilos como el *ragga*, *cumbia* o la *samba*, siendo un fenómeno plenamente aceptado en la sociedad de consumo y difundido por los medios de masas.
<http://destruccion.galeon.com/cvitaee1350386.html>
<http://www.educa.aragob.es/iescalam/alumnos2004/musica/rap.htm>
 - 23 Afrika Bambaataa (nacido como Kevin Donovan el 17 de abril de 1957) esta catalogado un pionero dentro del nacimiento del *hip hop*. Afrika fue uno de los DJ de la escena neoyorquina (South Bronx en especial) de finales de los setenta. Después de una visita a África que le marcó, Kevin Donovan se cambió el nombre a Afrika Bambaataa Aasim. Bambaataa fue influido notablemente por la película *Zulu*, basada en una sangrienta batalla que tuvo lugar en África en el año 1879 y en la que 140 soldados británicos tuvieron que enfrentarse a 4.000 guerreros Zulú. Después de esto, Bambaataa decidió liderar e involucrar a las bandas en labores y actos positivos para la comunidad. Su carrera se inicia en los 70, cuando el *hip hop* pasaba por una etapa estrictamente *underground*. Aquella era una época en que Bambaataa ejercía labores de DJ, además de crear una asociación que con el paso del tiempo iría aumentando en tamaño e importancia: la Zulú Nation (en primer lugar se llamaba The Organization), que englobaba *raperos*, B-boys, y *graffiteros*. Un grupo de artistas callejeros formado como una pandilla pero dedicado a otros asuntos menos violentos.
<http://www.rwhiphop.com/hiphop/hip+hop.php?sid=1551>,
<http://www.hhzpain.net/eeuu/bambaataa.php>.
 - 24 Más allá del *mainstream*, del *gangsta rap*, del *pop rap* o de cualquier otro subgénero que haya alcanzado el éxito, se lleva a cabo el *hip hop* alternativo o *underground*, donde los artistas tienen una conciencia social muy marcada (generalmente con tonos optimistas) la cual se refleja en sus letras. Su éxito comercial no es, ni será comparable al de los artistas *mainstream*, pero ellos se conforman con hacer el *hip hop* que ellos han decidido, real, manteniendo los ori-

genes y la identidad del *rap*. Sin embargo, en sus inicios (antes que el gangsta rap), este movimiento adquirió bastante éxito y un gran reconocimiento entre los críticos y el público.

<http://destruccion.galeon.com/cvitael350386.html>

El debate en torno a la identidad y el multiculturalismo en el contexto de las bienales de La Habana

José Luis de la Nuez Santana
Universidad Carlos III de Madrid

Las bienales de La Habana y su ubicación en el espacio artístico internacional

La crisis de la cultura occidental como paradigma universal de las grandes ideas artísticas, manifestada en las últimas décadas del siglo XX, va acompañada de intentos promocionales de las aportaciones artísticas del Tercer Mundo, hasta ahora desconsideradas por los grandes centros dinámicos eurocéntricos. Este interés creciente por el arte del Tercer Mundo se ha puesto de manifiesto en los programas expositivos de las grandes instituciones museísticas del mundo desarrollado, al menos desde la década de los ochenta. Exposiciones como «Magiciens de la Terre» (París, 1989) o «Cocido y Crudo» (Madrid, 1994-95) son buenos ejemplos en este sentido; pero lo son aún más las grandes colectivas sobre arte latinoamericano celebradas en los Estados Unidos y Europa. Las ferias y bienales históricas también han sido receptivas a este interés creciente por el arte del mundo periférico, como se constató en edición de la feria madrileña «ARCO» del año 1997, dedicada al arte latinoamericano. Estas iniciativas contrastan con aquellas otras que parten de países situados en la órbita de mundo subdesarrollado, donde los mimetismos derivados de la dependencia cultural se presentan en una relación inversamente proporcional a aquellos planteamientos de los responsables culturales de estos países que aspiran a una lectura propia, necesariamente crítica con los paradigmas hasta ahora imperantes en el mundo de las valoraciones artís-

ticas. La profesora Anna Maria Guasch, que distingue a este respecto entre un “discurso colonizador” y otro “descolonizador”, entiende así esta nueva situación finisecular: “Frente a este discurso de la metrópolis de una cierta implosión del primer mundo en el tercero (y no del tercero en el primero, como a veces se plantea), se ha generado una cierta resistencia e incluso afianzamiento de lo marginal a través de fórmulas apropiadas del sistema del arte occidental, como son las bienales periféricas y entre ellas, las de Sidney (Australia), La Habana (Cuba), Estambul (Turquía), Johannesburgo (África del Sur), Kwangiu (Corea), Dakar (Senegal), Taipei (Taiwan) y Santa Fe (Nuevo México, Estados Unidos)”¹.

Puesto que nos interesa especialmente el mundo latinoamericano, consideramos la Bial de la Habana como el ejemplo más idóneo de estas grandes muestras para llevar a cabo nuestro análisis, objetivo de esta comunicación. Estas grandes exposiciones artísticas no solamente son un muestrario alternativo del arte internacional, sino que también generan una aportación crítica de sumo interés, en línea con esa búsqueda de un replanteamiento del discurso artístico contemporáneo establecido desde la centralidad hegemónica².

El origen de las bienales de La Habana está en el convencimiento por parte de sus creadores de la falta de apoyos suficientes para el arte no ligado a los grandes circuitos del arte internacional. Desde sus comienzos, las bienales han sido organizadas por el «Centro Wifredo Lam» de La Habana, creado en 1983. Fue allí donde se

pensó en “organizar un encuentro amplio y sistemático con lo mejor de las expresiones culturales de América Latina con el objetivo de lograr una mayor comprensión y difusión de los fenómenos artísticos visuales operantes en esa región del mundo”³. Se era consciente por parte de los responsables del «Centro Wifredo Lam» de la existencia de numerosos eventos de estas características en el mundo (Venecia, São Paulo, Sidney, Trienal de la India, Documenta Kassel), pero también de la inoperancia de éstos para conseguir dar protagonismo al arte del mundo no desarrollado. Y es que lo que se buscaba, en palabras de Nelson Herrera Ysla, responsable del centro habanero, era “una reflexión abierta, democrática, plural híbrida, propia de interacciones, cruces y apropiaciones que tienen lugar desde hace mucho tiempo en el mundo del arte”⁴. Unos años más tarde, en el contexto de la última bienal celebrada hasta ahora (2006), la crítica cubana Dannys Montes de Oca Moreda insistía en los objetivos de partida propuestos por los creadores de este evento, precisando aún más su cometido, que pasaba por una reconsideración de las valoraciones emanadas del mundo eurocéntrico a propósito de la naturaleza del arte y su propia historia. En suma, las estrategias defendidas para estos propósitos pasaban por el “despliegue ideológico del multiculturalismo, el pensamiento postcolonial y el discurso crítico postmoderno, del que participaba entonces el pensamiento más avanzado del Tercer Mundo”⁵.

Nueve han sido hasta ahora las ediciones de la Bienal de la Habana, desde que se abrió la primera, en 1984. La novena tuvo lugar en marzo de 2006. Las seis primeras fueron dirigidas por Lillian Llanes, de manera que se le puede considerar como una figura preeminente en el origen y la conformación de estas grandes colectivas⁶. La primera edición se centró únicamente en el arte de Latinoamérica, pero en la siguiente (1986) ya se abrió a las manifestaciones artísticas de todo el Tercer Mundo. En ambos casos se mantuvo, sin embargo, el sistema competitivo basado en la entrega de premios. Esta forma de funcionamiento, tan característica de las bienales en su conjunto, desapareció definitivamente en la tercera edición, en 1989, que se convirtió en el modelo a seguir de las siguientes bienales celebradas en la capital cubana⁷. A partir de la bienal de 1989, todas ellas se han organizado en torno a un tema central. El de ese año se tituló precisamente «Tradición y contemporaneidad». Luego le sucedieron «Desafío a la colonización» (cuarta edición, 1991), «Arte, sociedad y reflexión» (quinta edición, 1994), «El individuo y su memoria» (sexta edición, 1997), «Uno más cerca del otro» (séptima edición, 2000) «El

arte con la vida» (octava edición, 2003) y «Dinámica de las culturas urbanas» (novena edición, 2006).

Identidad y multiculturalismo en el arte latinoamericano y debate crítico generado por las bienales de La Habana

Ubicación del arte latinoamericano en la dialéctica centro/periferia

La pertenencia al ámbito geopolítico del Tercer Mundo condiciona por entero la identidad de la cultura latinoamericana, con independencia de las especificidades mostradas por los diferentes países. Ya en los catálogos de las primeras bienales se pueden rastrear líneas de pensamiento interesadas por la justa ubicación del arte latinoamericano en la relación centro/periferia. Se trata de un asunto clave en la revisión crítica propuesta por los nuevos valores del pensamiento latinoamericano que se dan a conocer con la aparición de la cultura posmoderna, en las últimas décadas del siglo XX. En general, los análisis críticos coinciden en reconocer la crisis de las relaciones tradicionales de dominación cultural del Occidente hegemónico, pero también la perpetuación de ésta a través de los nuevos criterios descentralizados de la posmodernidad. Una visión pesimista sobre la deriva cultural del Tercer Mundo parece lo más concluyente de estas lecturas.

En la segunda Bienal (1986), algunos de los firmantes de las introducciones al arte de los países latinoamericanos presentes en este evento apuntaban a la naturaleza asimétrica de las relaciones artísticas de sus países con respecto a los grandes focos dominantes del arte internacional y las limitaciones que esta situación suponía para el reconocimiento de los valores de la producción propia de los países dependientes. Probablemente, de todos estos textos, fue el de Perán Ermíny, que se refería a la aportación venezolana a la bienal, el más clarificador en relación con la nueva postura que estaba adoptando ya la crítica sobre esta cuestión. “Mirándonos desde nosotros y entre nosotros mismos —decía el crítico venezolano— aprenderemos a mirar y a sentir de otro modo nuestras artes y nuestras culturas, descartando los esquemas interpretativos, conceptuales y etnocentristas, que nos han impuestos desde Europa y Norteamérica. Así, los latinoamericanos apreciaremos nuestras artes desde un punto de vista nuestro y no ajeno, y nos reconoceremos mejor al advertir nuestras diferencias y semejanzas con las artes

del África y del Asia, Es una forma de afirmar nuestra identidad artística y cultural, afirmando también nuestra autonomía”⁸.

En general, esta tensión entre cultura central y cultura periférica se vive como una situación desfavorable para los intereses del campo latinoamericano, que afecta a la estabilidad de su identidad. “Las sociedades del Tercer Mundo —escribe la directora de la cuarta Bienal, Lillian Llanes— reciben a diario la avalancha de formas culturales procedentes de los países altamente industrializados, cuya presión desculturizadora sobre la población amenaza con transformar los valores propios de las culturas nacionales, deformándolas...”⁹.

Incluso, las supuestas reconversiones provenientes de los centros hegemónicos de la cultura internacional son interpretadas muchas veces como maniobras interesadas que no cambian para nada la situación de fondo que define las relaciones culturales de finales de siglo entre centro y periferia. En este sentido, se entienden las argumentaciones del crítico y artista uruguayo Luis Camnitzer. Para Camnitzer, el poder de los centros dominantes de la cultura artística internacional se basa en el control del contexto a través del cual se lleva a cabo la valoración final de la obra de arte. Por eso, la apertura de los mercados hegemónicos al pluralismo parecía un reconocimiento al fin de la diversidad de valoraciones contextuales. Sin embargo, para el artista uruguayo, este cambio en los patrones valorativos no supone nunca la pérdida del control de los fenómenos de transformación de los lenguajes artísticos por parte de los centros dominantes. Lo extranjero —como nos han enseñado las vanguardias— se asimila y se convierte en algo aceptable, difundiendo con mayor eficacia los valores de la cultura dominante. Aunque el ejemplo aportado por Camnitzer se refiere a África, lo destacamos aquí por la fuerza de su elocuencia: “Una artista de Mozambique, quien había estudiado en Francia, absorbió el cubismo francés inspirado por el arte africano y lo importó en su país como una contribución a la modernidad local y a su progreso artístico”¹⁰.

En el mismo catálogo de la cuarta Bienal, el crítico cubano Iván de la Nuez resumía así los papeles asignados a la cultura occidental y a las periféricas: “A Occidente le estarían reservados, en tanto original, aquellos valores tradicionalmente «positivos» de la cultura. Mientras que en la periferia operarían reproducciones «teratológicas» de aquellos. Una formación civilizada, próspera, pacífica y sagrada frente y sobre una alineación bárbara, pobre, violenta y profana”¹¹. Es éste el modelo de dominación que, con la crisis de la modernidad, resulta ahora inviable. Incluso, parece aconsejable “guardar ciertas cautelas, y cui-

dar que el discurso tercermundista de descolonización en tanto pretensión de enunciado no dependiente se convierta también en un metarrelato, normativo e invariable, espejo de los discursos de totalidad a los que se enfrentaba”¹². Por ello, parece más consecuente plantear, desde una concepción abierta, superadora de los determinismos de la modernidad, un nuevo concepto de identidad: “Es la búsqueda de un trazado mediante el cual se logren conectar las singularidades susceptibles de ser generalizadas para obtener, en su convergencia, la alienación de una fuerza global que se aprestara frente a otra. Estas operaciones retoman tanto figuraciones autóctonas originales, como enunciados modernos que puedan restituir el significado utópico que ambos proponían”¹³.

Apoyándose en las interpretaciones que realiza Foucault sobre la ubicuidad del poder, el crítico e historiador del arte cubano Eugenio Valdés Figueroa (que escribe en el catálogo de la quinta Bienal) entiende que no puede haber una relación centro periferia que no sea múltiple e inestable. En todo caso, no cabría confundir la marginación del mundo industrializado con la existente en el mundo subdesarrollado, y esta desigualdad se puede extender al mundo artístico: “El arte del Tercer Mundo parece estar condenado a un ayer perenne respecto al arte de las potencias industriales. El «boom» del arte africano actual, por ejemplo, no significa tanto un acceso a la universalidad (el vencimiento de la trama laberíntica) como una confirmación de la otredad, de la permanencia de lo africano en el punto de partida (...) El reconocimiento de las estructuras culturales de la periferia implica la actualización de dichas estructuras”¹⁴. Concluye Valdés con una observación paradójica, llena de consecuencias, en tanto en cuanto la mirada desde el centro hacia la marginalidad o desde el mundo marginal hacia el centro no permite la ubicación de un observador desde un espacio neutral, “con capacidad de omnividente, y mirada imparcial, descontaminada (...) De algún modo, esto nos conduce a ver la marginación como un proceso de acción y reacción”¹⁵.

Con todo, las interpretaciones que se hacen de las relaciones culturales entre el Tercer Mundo y el Primero no siempre coinciden; a veces, se presentan de manera abiertamente discrepantes. Así, Juan Antonio Molina (quinta Bienal) considera el arte del Tercer Mundo en una posición diferenciada frente a una postmodernidad incoherente con las realidades locales. Es más, para Molina el arte tercermundista puede situarse todavía en la senda de la utopía, lo que lo vincula con lo mejor de los periclitados proyectos de la modernidad. “El arte latinoamericano, africano o asiático — afirma este autor— porta todavía

el espíritu de una modernidad que se ve más como aspiración que como realidad pretérita, y que aflora en un tipo de obras peculiarmente vanguardistas, por su construcción ética de las identidades, su énfasis —no sólo arqueológico— en la historicidad de los procesos culturales y su proyección perspectiva, su visión de futuro”¹⁶.

Es este pues un punto de discrepancia en el juicio sobre el arte tercermundista de sumo interés, que refleja, desde luego, interpretaciones sobre la cultura contemporánea que ponen de manifiesto la disparidad de criterios en torno a los límites de la cultura postmoderna, o en torno a sus posibilidades en el ámbito del compromiso social e individual. Esto es algo que se constata en los planteamientos esgrimidos por el británico Kevin Power en los foros de debate de la octava Bienal. Para Power, muchos críticos latinoamericanos —en línea parecida a la planteada por Molina— ven en el postmodernismo, una nueva forma de manifestación del imperialismo cultural derivada de los centros hegemónicos, mientras que para él es ante todo “un instrumento autorreflexivo, esencialmente dialogante, analítico e interrogativo para las manifestaciones contemporáneas del capitalismo tardío”¹⁷.

En el catálogo de la octava Bienal, el ya citado Luis Camnitzer apunta en su aportación crítica una prospectiva superadora de la antinomia centro/periferia en el marco latinoamericano, en gran medida debido a la naturaleza cada vez más indefinida de las fronteras y la importancia creciente del poderío económico estadounidense. Se trata de unas conclusiones cargadas de amarga desilusión, en las que las señas de identidad cada vez más presentes son las que representa el coloso norteamericano. Así, el sueño de una América latina sin divisiones geográficas parece “acabar en una zona comercial unificada con Estados Unidos. Queríamos —añade— una moneda común y tenemos la dolarización. El idioma común no será el esperanto, sino un dialecto norteamericano del inglés. Y la unidad alimentaria, si cabe la palabra, es la hamburguesa”¹⁸. En este contexto, el arte parece el gran perdedor y si se quiere desentrañar las relaciones que éste mantiene con la vida cotidiana (tema central de esta bienal), no cabe más deducir que se está convirtiendo en un agregado de la industria publicitaria.

En torno a la identidad en el arte y la arquitectura latinoamericanos

Algunos temas resaltables de los textos que estamos estudiando contienen en su esencia muchas de las claves capaces de poder explicar la naturaleza identitaria del arte latinoamericano, siempre entendido éste en un

amplio espectro, sin querer con ello determinar las singularidades de las distintas áreas culturales que la integran. Esto es, a pesar de estas particularidades, existen unas señas de identidad compartidas que, en gran medida, obedecen a una misma historia común de dependencia política, económica y cultural.

La modernidad latinoamericana reconsiderada

Una de las certezas más destacadas de la nueva crítica latinoamericana asociada a los cambios paradigmáticos que se dan con la crisis posmoderna es la que se refiere a la necesidad de una nueva valoración de las aportaciones de la modernidad latinoamericana, una vez que se desechan los viejos parámetros comparativos que establecían una disfunción entre los lenguajes vanguardistas europeos y las interpretaciones que de estos se hacían en las capitales de América Latina, consideradas aquellas como desfasadas en el tiempo e impuras lingüísticamente. Algunos textos de los catálogos de las Bienales de La Habana reflejan de manera visible estas nuevas interpretaciones.

El crítico brasileño Frederico Moraes, en una aportación para el catálogo de la tercera Bienal, apunta hacia esta reconsideración a partir del análisis del arte brasileño del siglo XX, determinado según su opinión por una constante dialéctica entre construcción e irracionalismo. Pero ni en una vertiente ni en la otra es posible identificar plenamente las aportaciones del arte brasileño con las europeas, fundamentalmente por las implicaciones que lo propio acaba teniendo en las manifestaciones artísticas elaboradas desde esos principios. Los dos textos citados por Moraes que reclaman ese enraizamiento en lo local son los dos manifiestos elaborados por Oswald de Andrade: *Manifiesto de la poesía Pau Brasil* (1924) y *Manifiesto Antropofágico* (1928). A través de estos dos manifiestos quedan marcadas las líneas de desarrollo de la modernidad brasileña, literaria y plástica: “Primero, la importación de novedades europeas con el objetivo de darle movimiento al agua estancada de nuestro arte, años de modorra e indolencia académica. Después, de manera antropofágica, es decir, críticamente, devorar esas novedades e influencias a medida que los modernistas redescubren la realidad brasileña, rescatando el barroco de Minas, los mitos amazónicos, etc.”¹⁹ De esta manera, Moraes considera el *Manifiesto Antropofágico* como la “contribución más importante a una teoría del arte brasileño o latinoamericano o de ambos. Ocupa uno de los vértices del triángulo teórico práctico del arte continental: los otros dos vértices son el muralismo mexica-

no y el universalismo constructivo de Joaquín Torres García²⁰.

En el catálogo de la siguiente Bienal (1991), el crítico argentino Jorge Glusberg tomaba como ejemplo el regionalismo del pintor uruguayo Pedro Figari para llegar a conclusiones parecidas respecto a los valores de una modernidad propia que caracteriza a la cultura artística latinoamericana. Para explicar la relevancia de la postura plástica de Figari, ponía Glusberg el ejemplo de la trayectoria artística argentina hasta los principios del siglo XX, claramente señalada por las sucesivas influencias españolas italianas y francesas, contestadas en su momento por un nacionalismo excluyente que rechazaba todo lo europeizante. Por el contrario, la postura de Figari resulta superadora de semejantes antinomias, a la vez que marca el camino de la autonomía de un arte intrínsecamente latinoamericano. La clave de todo ello está en que para Figari esta autonomía no implica el desechar "cuanto de valioso ha sido creado en Europa o en cualquier parte del mundo en materia de arte. Todo lo contrario: es aconsejable utilizar esos preciosos tesoros no para imitarlos sino para incorporarlos a la propia obra, fusionándolos con los elementos con los que ya se cuenta"; esto es, "el criterio del artista es el que prevalece, el que domina la selección de lo externo y la amalgama final"²¹. El regionalismo de Figari, en suma, "buscaba la superación de los contrarios (internacionalismo/nacionalismo), disolviendo el yugo de la marginación hacia los modelos extranjeros que impedía toda representación efectiva del mundo propio"²².

El arquitecto y crítico de arte cubano Nelson Herrera Ysla señala por su parte, en un texto de la sexta Bienal, cómo, por encima de las distintas particularidades nacionales latinoamericanas, las distintas memorias de los países del continente contribuyen a la comprensión de una "identidad regional". De hecho, "en América Latina, desde los tempranos años 20, varios artistas decidieron hacer sus propias lecturas de la historia y deconstruir una memoria que hoy es ya parte del imaginario colectivo. Los muralistas mexicanos resultaron la vanguardia de esa tendencia en todo el continente en su costado social (como luego Frida Kahlo lo constituyó en su vertiente individual), que fue trasladada con posterioridad por José Sabogal, Cándido Portinari, Antonio Berni, Agustín Casasola, Rufino Tamayo, Pedro Figari..."²³.

Tradición y modernidad

Fue este el tema de la tercera Bienal, que generó una interesante aportación crítica, no siempre coincidente en sus conclusiones. Ya en la presentación, la directora de la

Bienal, Lillian Llanes, exponía la cara y la cruz del aporte artístico tercermundista en el momento presente. Por un lado, la riqueza de la variedad de unas manifestaciones que no reniegan de una poderosa tradición, pero que tampoco quieren renunciar a su dimensión universal. Los peligros, señala Llanes, están en aquellas fuerzas "que pretenden deformarlas, ya sea induciéndolas al folklorismo, ya sea tratándolas de homogeneizarlas dentro de la expansión mundial del capitalismo industrial"²⁴.

En el contexto de la citada bienal se pregunta el crítico e investigador argentino Ricardo Segre si la tradición debe entenderse en el ámbito latinoamericano como un lastre o como germinación de futuro. En la arquitectura y el urbanismo (ámbitos de estudio de Segre), la tradición latinoamericana ha jugado paradójicamente un papel revitalizador. Esto es algo que resulta evidente cuando se analiza la irrupción del estilo neocolonial. Se trataba de una recuperación que "no provenía de un gratuito historicismo, sino de la necesidad de contraponer a los efectos negativos sobre el ambiente urbano y rural que había producido, a partir de la década de los treinta, el proceso de industrialización dependiente, inducido por las empresas transnacionales y los intereses económicos de los países centrales"²⁵. Estamos ante una reconsideración de la tradición que afecta tanto a los espacios en los que se desarrolla la vida social de la ciudad, como incluso a los aspectos más bien materiales, en consonancia con un entorno geográfico muy concreto. En algunos casos, como demuestra la obra de Carlos Raúl Villanueva en Venezuela, la herencia neocolonial se enriquece con las aportaciones racionalistas, en una síntesis típicamente latinoamericana. Por otro lado, Segre se pregunta si el eje "raíces coloniales y modernidad" agota la especificidad del espacio arquitectónico latinoamericano y si no vale la pena reconsiderar los juicios vertidos sobre el academicismo y el neoclasicismo, valorados como corrientes extranjeras importadas, ajenas al entorno de su ubicación. En este sentido, tanto el neoclasicismo como el academicismo, importados de Europa, sufrieron en América Latina un proceso de adaptación debido en gran medida a la búsqueda de una cierta coherencia asegurada por la tradición, como demuestra con ejemplos concretos cubanos. Esto es, "en la sucesión barroco colonial, neoclasicismo y academicismo perdura una clara continuidad lingüística, visible en el contexto urbano"²⁶. Ni siquiera el racionalismo, con su radicalidad abstracta, pudo evitar la fuerza de tales condicionamientos ambientales, como revelan las obras de Vladimiro Acosta en Brasil o Juan O'Gorman en México, por citar dos ejemplos.

Unos años después, con ocasión de la celebración de la sexta Bienal (1997), Roberto Segre volvió a escribir en el catálogo de este evento a propósito de la imagen urbana del siglo XX en el espacio latinoamericano, una imagen que, si bien se ha visto alterada por las consecuencias del desarrollismo económico y tecnológico, “al no existir aún opulentos «tigres» latinoamericanos —quizás Chile está en proceso de ello— la violación y sometimiento de las propias tradiciones culturales no acontece en términos similares a lo ocurrido en los países asiáticos”²⁷. Unas tradiciones que son el producto de un proceso de transculturación y mestizaje mantenido a lo largo de cuatro siglos sin grandes alteraciones, hasta la llegada de la modernidad y las transformaciones económicas señaladas. Para Segre, los elementos básicos rescatables de esa tradición urbana son:

“1° La continuidad de la cuadrícula a lo largo y ancho del continente, sostén de las infinitas variaciones alcanzadas, según Jorge Enrique Hardoy, en el «semillero de ciudades».

2° La significación simbólica del espacio de la Plaza Mayor y su valor rector de la centralidad otorgado por los monumentos representativos de las funciones del poder.

3° La formación de los barrios periféricos, surgidos con las parroquias y el asentamiento de grupos sociales disímiles que establecen el carácter y la diversidad del entorno urbano”²⁸.

Lo culto y lo popular

Es este un binomio clave para entender la dinámica especial del arte latinoamericano desde su conformación histórica. Un número estimable de los textos elaborados con ocasión de las distintas bienales así lo confirman. El primero en el que vemos una especial insistencia al respecto es el escrito por el crítico peruano Juan Acha para la tercera edición de la Bienal. Se trata de uno de los análisis más identificados con lo que podríamos llamar una interpretación metodológica marxista. Aunque Acha señala que la cultura occidental o hegemónica está en crisis, también cree que ésta sigue interactuando e influyendo en el marco del mundo contemporáneo desde su posición influyente. De hecho, dos son para Acha las estéticas que conviven en los países latinoamericanos: la hegemónica, ligada a los centros culturales centrales, y la popular, en la que se combinan elementos autóctonos con otros de procedencia europea y africana. Esta cultura popular, profundamente alterada por las grandes transformaciones sociales y la degeneración económica, resulta

clave para “conocer la realidad estética de un país o sociedad”. Solamente conociendo esta realidad con detenimiento, los sistemas de valores propios de lo popular, se podrá proceder a la “elaboración, según intereses tercermundistas, de una política de consumo estético”²⁹. Sin embargo, lo que reclama Acha no es una recuperación arqueológica de lo popular o una reactivación de sus esencias en los tiempos que corren, pues es evidente que todo esto resulta inviable. “La cultura estética popular —escribe el crítico peruano— no puede permanecer precapitalista o premoderna: necesita evolucionar sea hacia el capitalismo avanzado o mejor: hacia el socialismo. El postmodernismo interesa tan sólo a unos cuantos de nuestras culturas hegemónicas y si su anti-racionalismo no es inaceptable, nos atrae su antiuniversalismo o localismo crítico”³⁰.

Liliana Llanes, en un texto ya citado correspondiente a la cuarta Bienal, reflexiona en torno a las consecuencias destructivas de la colonización, que provocó el corte abrupto del desarrollo natural de las culturas autóctonas. Las propuestas hipotéticas sobre un futuro distinto sin la existencia de esta situación traumática son para la autora ejercicios intelectuales intrascendentes. Sin embargo, como consecuencia de la marginación a la que se han visto sometidas las culturas populares del Tercer Mundo en los procesos de colonización, pueden entenderse aquellas posturas exclusivistas que pretenden ver en lo popular la única referencia posible de lo nacional, “actitud que, asumida irreflexivamente sólo sirve para hacerle juego a quienes intentan imponer una visión fragmentada de esos pueblos”³¹. Desde luego, algunos planteamientos etnicistas latinoamericanos encajarían en este diagnóstico.

Un análisis muy lúcido sobre las relaciones entre lo culto y lo popular en el área latinoamericana lo aporta el antropólogo argentino Néstor García Canclini en un texto correspondiente a la quinta Bienal. Este autor constata que la disociación entre lo culto y lo popular, que hunde sus raíces en los comienzos de la era moderna y no es exclusiva del mundo latinoamericano, se manifiesta con señas bien diferenciadas, con sus artistas y artesanos, con sus obras difundidas por vías diferentes (museos y mercados) y con públicos también diferentes. Sin embargo, la crisis de esta expresión dual de la creatividad de los pueblos en los últimos años parece incuestionable y lo que eran separaciones bien delimitadas ahora se vuelven más difusas. No obstante, García Canclini señala que la situación en América Latina no parece tan superadora como puede resultar en otros ámbitos. La oposición entre lo culto y lo popular, más allá de ser meramente estética, es también ideológica y, por tanto, se manifiesta en planteamientos

políticos enfrentados. De un lado están aquellos sectores que entienden el patrimonio cultural sobre “la base de una relación metafísica con la naturaleza y el territorio propio”. Por tanto, “la política cultural de esta tendencia se centra en rememorar el pasado y custodiar los bienes que lo evocan”³². En el polo opuesto estarían los partidarios del proyecto moderno en todos sus extremos. Son los que han apoyado y apoyan el desarrollo industrial como solución superadora de las divisiones sociales y culturales internas de los distintos países. En estos entornos, en los que se propugnan soluciones de futuro con planteamientos economicistas, la artesanía, como manifestación por antonomasia de la expresión popular, tiene difícil ubicación, y a lo sumo se le reconoce un valor aglutinante de sectores poblacionales en trance de cambios próximos. Planteada así la cuestión, cualquiera de estas soluciones no pueden llevar más que al fracaso, pues “esa disyuntiva no toma en cuenta la heterogeneidad multitemporal constitutiva de las sociedades latinoamericanas ni la consiguiente hibridación social y cultural”³³.

El enfoque que Ibis Hernández y Margarita Sánchez Prieto proponen sobre este tema en su texto, también en el mismo catálogo, se aproxima mucho a las consideraciones finales de Canclini, que se ven ahora desarrolladas. Las autoras parten de la convicción de que las heterogéneas sociedades latinoamericanas han visto cómo en los últimos tiempos su diversidad cultural se ha amplificado debido a las consecuencias del fenómeno de las migraciones y el auge de la interculturalidad y transnacionalización, que afectan a las áreas urbanas. En este contexto, cualquier diagnóstico sobre la cultura popular no puede reducirse a un mero subrayado entre lo culto y popular como fenómeno bipolar estable. Por lo pronto, el desarrollo del turismo ha propiciado una extensión de la cultura popular más allá del entorno de las comunidades campesinas y grupos étnicos productores, pues éstos también “perpetúan su actividad como proveedores de un mercado de lo exótico, de tipologías locales”³⁴. El ámbito de la creación popular se extiende asimismo a los nuevos espacios urbanos, donde se manifiestan sectores poblacionales con una “socio-percepción no elitista”. En este caso, la actividad estética ligada a lo popular se complica con soluciones inéditas. Dos son las direcciones que las autoras diferencian. Por un lado, la generación de una cultura urbana en la que se mezcla lo culto con lo popular, dando como resultado manifestaciones singulares como el «kitsch». Por otro, “el bombardeo del mundo del consumo y de los medios masivos genera la aparición de una nueva producción simbólica que pasa a formar parte del entorno tercermundista”³⁵.

Mestizaje y sincretismo cultural

La mayoría de los textos de los catálogos de las sucesivas bienales cubanas están salpicados de alusiones al multiculturalismo y a los fenómenos de hibridez cultural, toda vez que semejante terminología no puede eludirse en contextos como el latinoamericano, cuya naturaleza cultural, desde el momento de la conquista, no puede verse más que a través de semejante óptica plural. Además, a una situación de evidente diversidad cultural, creada por la historia, se suman ahora los fenómenos de transculturación y entrecruzamiento derivados de las dinámicas contemporáneas representadas por los fenómenos migratorios, como se explicaba en el texto acabado de citar. En torno a este tema, pues, algunas contribuciones nos parecen resaltables y las comentamos a continuación.

Ante un panorama en el que el sincretismo cultural y la hibridez parecen imparables, la postura del artista obedece a estrategias diversas. Así se expone en el texto introductorio con el que el «Centro Wifredo Lam» abre el catálogo de la cuarta Bienal. Por un lado, los artistas pueden interesarse por determinados aportes tradicionales que, reelaborados, se alejan del peligro de la “caricaturización folklorista”. Sin embargo, “numerosos artistas asumen creadoramente las relaciones con la vieja metrópolis, y se apropian de sus lenguajes e instrumentos para producir obras portadoras de significado propios mediante combinaciones, mezclas y énfasis en lo híbrido de nuestras culturas vistas como «collage» de premodernidad-modernidad-postmodernidad”³⁶. Incluso cabe la opción de la cita de la vanguardia internacional desde el simulacro y el pastiche, alterando así la autoridad de los lenguajes canónicos.

Las ya citadas Ibis Hernández y Margarita Sánchez Prieto destacan el carácter polimorfo que presenta el arte del Tercer Mundo, que es el resultado de los trasvases de los distintos sistemas estéticos en convivencia. Es más, a todo ello hay que unir las diversas expresiones artísticas que surgen como consecuencia de la inclusión del mundo subalterno dentro del Primer Mundo, debido a la dinámica de los fenómenos migratorios. Un concepto clave para entender toda esta fenomenología es el de apropiación. “La acción de apropiación —escriben las autoras— no resulta difícil, sino más bien se pone de moda en tiempos de la posmodernidad. La tesis de Bernardo Subercasseaux referente al modelo de apropiación cultural que explica la asimilación creativa y fértil de lo exógeno se extiende a la apropiación «interna» de todas las fuentes que nutren culturalmente al Tercer Mundo. La

postmodernidad legitima los inclusivismo locales e impone la apropiación como método”³⁷. En este sentido deben entenderse las apropiaciones de la simbología asociada al mercado consumista, aspecto de este artículo que ya subrayamos a propósito de las nuevas valoraciones que merece lo popular en el contexto urbano.

Es este un fenómeno, por tanto, que se inserta en la más estricta contemporaneidad. Sin embargo, el caso latinoamericano posee, en el terreno de las asimilaciones culturales foráneas una repercusión en el tiempo que se remonta en realidad a los momentos del descubrimiento, con las consecuencias de todo tipo que esto trajo consigo en el terreno específico de la cultura. Como bien señala la crítica e historiadora del arte cubana Corina Matamoros, refiriéndose al ejemplo concreto de Cuba, en la isla se evidencia una filiación occidental “a la vez que nos nutre otros importantes complejos culturales no occidentales que, en sus apropiaciones y tensiones mutuas, conforman nuestra particularidad insular. En otras palabras, nuestra historia de apropiaciones, mezclas, inclusiones y otras estrategias, comenzó con nosotros mismos hace ya varios siglos”³⁸.

El multiculturalismo es, ante todo, una generación de procesos culturales en continua transformación, entre los que, según la cubana Magali Espinosa, estarían las “subjetividades múltiples, los procesos de desidentidad, descentramiento, desterritorialización y los cambios en el mapa cultural”³⁹. Para la citada autora, las tendencias neovanguardistas que se han mostrado más idóneas para representar esta plural y compleja realidad cultural son el minimalismo y conceptualismo, aunque ambas necesitan superar la inmanencia formal de origen y dar paso a “estructuras vestidas por contenidos sociales y culturales”

Notas

- 1 GUASCH, Anna Maria (2000): *El Arte Último del siglo XX. Del post-minimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid: 569
- 2 La comparación más interesante entre eventos como la Bienal de la Habana y las exposiciones internacionales que pretenden un replanteamiento de la relación de Occidente con el arte del Tercer Mundo fue la que en su momento se realizó entre la exposición «Magiciens de la Terre» y la tercera edición de la bienal cubana. La confrontación entre ambos eventos, ambos celebrados el año 1989, permitió establecer diferencias de criterios valorativos en cuanto a lo que significaba la aproximación al arte periférico mundial. Sobre estos dos acontecimientos y las relaciones y diferencias posibles a establecer entre ellos, vid. CAMNITZER, Luis (1990): “The Third Biennial of Havana”, *Third Text*, 10: 79-73.
- 3 HERRERA YSLA, Nelson (1994): “Arte, sociedad y Bienal de la Habana”, en AA.VV.: *Quinta Bienal de la Habana*, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana: 27
- 4 *Ibidem*.
- 5 MONTES DE OCA MOREDA, Dannys (2006): *Novena Bienal de la Habana*, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana. Texto localizado en la dirección de Internet: <http://www.bienalhabana.cult.cu/protagonicas/forum/forum.php?idb=9>.
- 6 Un excelente resumen de las argumentaciones teóricas defendidas por Llanes se puede encontrar en LLANES, Lillian (1994): “Desde La Habana, ordenando mis ideas”, *Atlántica*, 6: 6-9.
- 7 A propósito de estos cambios y las modificaciones introducidas en la organización de la Tercera Bienal de la Habana, vid. ARTE EN COLOMBIA (1990): “Concepción de la Bienal: Entrevista a Gerardo Mosquera”, *Arte en Colombia*, 43: 58-59.
- 8 ERMINY, Perán (1986): “Nuestras artes y la Segunda Bienal de la Habana”, en AA.VV.: *Segunda Bienal de la Habana*, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana: 430.
- 9 LLANES, Lillian (1991): “Presentación”, en AA.VV.: *Cuarta Bienal de la Habana*, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana: 18.
- 10 CAMNITZER, Luis (1991): “El arte, la política y el mal de ojo”, en AA.VV.: *Cuarta...*, op. cit.: 30.
- 11 DE LA NUEZ, Iván (1991): “Occidente y la periferia; la cuerda floja y la cadena perpetua”, en AA.VV.: *Cuarta...*, op. cit.: 39.
- 12 *Ibidem*: 40.
- 13 *Ibidem*: 41.
- 14 VALDÉS FIGUEROA, Eugenio (1994): “Espacios fragmentados, arte, poder y marginalidad”, en AA.VV.: *Quinta...*, op. cit.: 67.
- 15 *Ibidem*: 70. Respecto a este tema y en relación con la quinta Bienal, dejó unas interesantes declaraciones el director del Ludwigforum, el alemán Wolfgang Becker. Vid. RITH-MAGNI, Isabel (1994): “Reflexiones sobre la Bienal de La Habana en una conversación con Wolfgang Becker”, *Humboldt*, 113: 50-54.
- 16 MOLINA, Juan Antonio (1994): “Arte e individuo en la periferia de la modernidad”, en AA.VV.: *Quinta...*, op. cit.: 272.
- 17 POWER, Kevin (2003): “El impacto de lo global en el Caribe”, en AA.VV.: *Evento Teórico Forum Arte-Vida*, La Habana: 118.
- 18 CAMNITZER, Luis (2003): “¿Arte y vida?”, en AA.VV.: *Octava Bienal de la Habana*, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana: 34.

- 19 MORAES, Frederico (1989): "Tradición y modernidad en la plástica brasileña", en AA.VV.: *Tercera Bienal de la Habana*, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana: 40.
- 20 Ibídem. Sobre el mismo tema habla el citado autor en una entrevista para *Arte en Colombia*. Vid. ARTE EN COLOMBIA (1990): "Tradición y contemporaneidad: entrevista a Frederico Moraes", *Arte en Colombia*, 43: 59-60.
- 21 GLUSBERG, Jorge (1991): "El arte en América Latina: marginación e integración cultural", en AA.VV.: *Cuarta...*, op. cit.: 33.
- 22 Ibídem. El mismo razonamiento es expuesto por Glusberg en GLUSBERG, Jorge (1999): "El otro mirar del arte latinoamericano", en JIMÉNEZ, José y CASTRO, Fernando (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Tecnos, Madrid: 45-56.
- 23 HERRERA YSLA, Nelson (1997): "La memoria y el arte en tiempos de soledad", AA.VV.: *Sexta Bienal de la Habana*, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana: 40.
- 24 LLANES, Lillian (1989): "Presentación", en AA.VV.: *Tercera...*, op. cit.: 14.
- 25 SEGRE, Roberto (1989): "Angustia y esperanza en el fin del milenio: pasado, presente y futuro del «Tercer Ambiente»", en AA.VV.: *Tercera...*, op. cit.: 48.
- 26 Ibídem: 49.
- 27 SEGRE, Roberto (1997): *Sexta...*, op. cit.: 66.
- 28 Ibídem: 67.
- 29 ACHA, Juan (1989): "Tradición y contemporaneidad en el ambiente del Tercer Mundo", en AA.VV.: *Tercera...*, op. cit.: 28.
- 30 Ibídem: 30.
- 31 LLANES, Lillian (1991): op. cit.: 18.
- 32 GARCÍA CANCLINI, Néstor (1994): "La historia del arte latinoamericano. Hacia un debate no evolucionista", en AA.VV.: *Quinta...*, op. cit.: 39.
- 33 Ibídem: 40.
- 34 HERNÁNDEZ, Ibis y SÁNCHEZ PRIETO, Margarita (1994): "Apropiaciones y entrecruzamientos", en AA.VV.: *Quinta...*, op. cit.: 144.
- 35 Ibídem.
- 36 CENTRO WIFREDO LAM (1991): "El desafío de la colonización", en AA.VV.: *Cuarta...*, op. cit.: 12.
- 37 HERNÁNDEZ, Ibis y SÁNCHEZ PRIETO, Margarita (1994): "Apropiaciones...", op. cit.: 145.
- 38 MATAMOROSTUMA, Corina (2000): en AA.VV.: *Séptima Bienal de la Habana*, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana: 374.
- 39 ESPINOSA, Magaly (2003): "Códigos desconocidos: el escenario multicultural del arte. Perspectivas minimalistas y conceptuales", en AA.VV.: *Evento Teórico...*, op. cit.: 108.
- 40 Ibídem: 110. Coincide la autora con la línea de pensamiento de la crítica puertorriqueña Mari Carmen Ramírez, que ha insistido en varios textos en la relevancia del conceptualismo como «lingua franca» que ha permitido no solamente un desarrollo del arte latinoamericano de acuerdo con sus particularidades identitarias, sino también una inclusión más eficaz en el contexto artístico internacional. Vid. RAMÍREZ, Mari Carmen (2000): "Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina", en AA.VV., *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918 – 1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: 375-380.

Auge y desarrollo de las estancias auxiliares catedralicias en el mundo católico durante la Edad Moderna¹

Francisca del Baño Martínez

Universidad de Murcia

A partir de la segunda mitad del siglo XVI, determinados ámbitos de las catedrales, concretamente sus espacios auxiliares, como son las sacristías, las salas capitulares, los archivos, librerías, contadurías, etc., a pesar de contar con el evidente peso de la tradición medieval, van a comenzar a experimentar un amplio desarrollo que se puede encontrar en relación con ciertos cambios que están teniendo lugar en el mundo católico y en su arquitectura, fundamentalmente a partir de la Contrarreforma. Para coordinar dichos cambios se van a redactar una amplia variedad de escritos y tratados en los que quedan indicadas una serie de normas que se han de seguir en la construcción de las distintas edificaciones eclesiásticas, así como para la inclusión en ellas de nuevos espacios o la transformación de los previos. De este modo, se puede advertir que el auge constructivo que se experimenta en los ámbitos catedralicios anteriormente mencionados, en muchas ocasiones se suele hallar vinculado a la difusión de esos escritos, ya que por deberse principalmente a los esfuerzos de destacados artistas y religiosos, van a ser utilizados como fuentes en las que poder fundamentarse.

El primero y el más importante de estos escritos se publicó en el norte de Italia, desde donde llegó a ejercer una considerable influencia que se extendió por otros territorios del orbe católico, como España, Portugal o el Nuevo Mundo², en donde es posible rastrear los ecos que produjo en la redacción de otros escritos similares y, fundamentalmente, las huellas que se aprecian en la arquitectura religiosa de estos lugares y en este tipo de templos en concreto. Así, en varias de sus catedrales se puede constatar la creación de nuevos ámbitos de esta clase o

la modificación de los que ya existían previamente, adaptándose, en mayor o menor medida, a las prescripciones señaladas.

El texto al que nos referimos recibe el título de *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*³ y se debe fundamentalmente a San Carlos Borromeo⁴. Esta obra, que fue editada por primera vez en el año 1577, a pesar de haber sido redactada con pretensiones localistas,⁵ alcanzó una considerable difusión y constituyó un verdadero y novedoso propósito de reglamentación del conjunto de la arquitectura religiosa conforme a las ideas que habían sido propugnadas en el Concilio de Trento.

Es bien conocido que durante la última sesión del mencionado Concilio, se decretó, entre otros asuntos relacionados con el culto, acerca de la invocación y veneración de los santos y de las reliquias, así como de sus imágenes y representaciones, de tal modo que, con ello, la Iglesia mostró su intención de ejercer un firme control sobre la producción artística, con el fin de que las obras de arte que se encontrasen en las iglesias pudiesen contribuir positivamente al realce y a la dignificación del culto. A partir de ese momento, fue surgiendo una amplia variedad de tratados que venían a ofrecer una serie de normas e indicaciones que estaban dirigidas fundamentalmente a los artistas y miembros del clero, como sucede con el *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* de G. Paleotti, o con el texto de Nicholas Sanders titulado *De typica et honoraria sacrarum imaginum*.

Sin embargo, también es sabido que en aquella misma última sesión del Concilio de Trento no se trató de una forma específica y detallada acerca de la arquitectura

eclesiástica, es decir, sobre las cualidades y características que debían de presentar los espacios en los que se debían de desarrollar los distintos oficios divinos y ceremonias, así como de aquellos otros que funcionasen como auxiliares de éstos o se encontrasen a su servicio. Por este motivo, algunos años después, la redacción de estas *Instrucciones...* a cargo del Cardenal Borromeo, viene a suponer la aplicación de los principios del mencionado decreto conciliar al campo de la arquitectura sacra, a pesar de que dicho texto sea también fruto de los acuerdos alcanzados en los Concilios Provinciales Milanese de los años 1565 y 1576.

El texto de san Carlos Borromeo viene a ofrecer una serie de normas o instrucciones para el clero, así como para artistas y profesionales vinculados al campo de la arquitectura religiosa, con un claro espíritu contrarreformista y con un punto de vista muy práctico. El principal cometido de este escrito es el de proporcionar una especie de normativa acerca de las dimensiones, formas y distribuciones que resultan más adecuadas para los diferentes espacios eclesiásticos, así como de los materiales que se muestran más apropiados para los diversos usos. Asimismo se resalta la necesidad de mantener un riguroso orden y limpieza de las distintas partes y también de su contenido, llegando incluso a señalar la conveniente colocación de los objetos en su interior.

Con la redacción de este texto, el Cardenal Borromeo pretende, por lo tanto, lograr una organización funcional y una distribución racional de todas las partes y elementos que componen los edificios eclesiásticos, tanto de aquellos ámbitos en los que se desarrolla el culto, como de aquellos otros en los que únicamente se prepara, como es el caso de la sacristía, a la que viene a dedicar todo un capítulo. Con ello, su autor, subraya la importancia de este tipo de espacios auxiliares para el culto, así como el considerable papel que desarrollan para el adecuado funcionamiento eclesiástico, aspecto que hasta el momento no había sido convenientemente resaltado ni había llegado a merecer la suficiente atención por parte de ningún autor.

Al abordar el tema de la sacristía, Borromeo indica que toda iglesia, del género que sea, ha de contar, al menos, con una edificación de este tipo y que ésta ha de tener unas dimensiones que se correspondan con la magnitud del resto de la construcción, así como con el número de eclesiásticos y con el volumen del ajuar sagrado que ésta contenga. A continuación pasa a redactar una serie de instrucciones que tratan detalladamente sobre todo lo concerniente a ese tipo de estancias, a su ubicación, a las ventanas que ha de tener y su orientación, sobre su pavi-

mento, situación de la entrada, el lugar en el que se ha de colocar el altar, el oratorio, la tablilla de oraciones, el aguamanil, el armario de los sacros indumentos y sus perchas, el armario para libros, etc.

Por lo tanto, el carácter instructivo de este texto hace pensar que debió influir notablemente en la evolución y configuración contrarreformista de este tipo de dependencias, delimitando claramente sus usos y funciones y dotándolas paralelamente de un mayor protagonismo.

Las sucesivas publicaciones del texto del Cardenal Borromeo y el hecho de que varios de sus preceptos alcanzasen una gran difusión al entrar a formar parte del Código de Derecho Canónico, pudieron contribuir considerablemente al desarrollo y relevancia de determinados ámbitos de las iglesias, como es el caso de la dependencia a la que nos venimos refiriendo, aún a pesar de que estas estancias ya iban cobrando con anterioridad una mayor importancia.

Pero la sacristía no es la única de las estancias que podríamos considerar como auxiliares de las que trata Borromeo, pues también se atiende a la configuración de otros espacios destinados al almacenaje de objetos y otros fines distintos a los exclusivamente culturales o litúrgicos, como pueda ser el "lugar donde se guardan las andas y las demás cosas de este género", del cual trata en el capítulo XXIX, así como del archivo, de los sepulcros y cementerios o la torre del campanario. Existen, en cambio algunas otras dependencias "auxiliares" de las que no trata, como puedan ser las salas capitulares, por no tener éstas una relación más o menos directa con el desarrollo del culto y por el hecho de estar vinculadas únicamente a iglesias catedrales, colegiales o monacales, sin llegar a estarlo a las parroquiales, que es a las que fundamentalmente se dirige.

El texto de las *Instrucciones...* del Cardenal Borromeo fue incluido en la edición de 1599 del *Acta Ecclesiae Mediolanensis*⁶, así como en sus sucesivas ediciones, llegando a tener un amplio eco y repercusión sobre los textos de las Constituciones Sinodales de otros obispados diferentes, algo que resulta especialmente evidente en el caso de las *Advertencias para los edificios y fábricas de los Templos: y para diversas cosas de las que en ellos sirven al culto divino y a otros ministerios*.⁷ En esta publicación se recogen los decretos del sínodo convocado en 1631 por el Arzobispo de Valencia, don Isidoro Aliaga,⁸ y en ella se ha podido advertir una relación directa con el texto de las *Instrucciones...*, adaptando sus ideas a las peculiaridades de la iglesia valenciana. La estrecha relación que existe entre ambos textos se hace evidente, por ejemplo, al tratar sobre la sacristía en unos términos que recuerdan

bastante a los empleados por el autor italiano, al referirse también a la necesidad de construir sacristías más espaciaosas, a la correspondencia entre las dimensiones de éstas y la de las iglesias para las que se construyen, así como del ajuar que en ellas se ha de contener.

Asimismo, al igual que ocurre en las *Instrucciones...* de Borromeo, en el texto valenciano se añade también toda una serie de indicaciones sobre la forma y disposición de las ventanas en el interior de la sacristía, sobre el pavimento de esta estancia, su cubierta, la puerta, el banco para las vinajeras, y un largo etc.

Existen también numerosos ejemplos de Constituciones Sinodales de diferentes obispados en los que la huella del texto del cardenal italiano continúa siendo patente, aunque en menor medida que en el caso valenciano. Así ocurre, tan solo por citar algunos de ellos, con las *Constituciones Sinodales del Obispado de Barbastro*, mandadas a redactar por su arzobispo don Iñigo Royo,⁹ con las del Obispado de Teruel de don Diego Chueca,¹⁰ o las de Málaga de fray Alonso de Santo Tomás,¹¹ así como también en otro texto debido a este último obispo como es el de las *Ceremonias de la Santa Iglesia Catedral de Málaga*.¹²

Tal y como se ha podido ver con anterioridad, la sacristía es la estancia auxiliar que fundamentalmente recibe un fuerte impulso durante la Contrarreforma y a partir de la difusión de algunos de los textos mencionados, con los que se viene a dar respuesta a las necesidades planteadas por la práctica. Pero también existen otro tipo de espacios ubicados en torno a los templos catedralicios cuyo desarrollo en la época se puede encontrar vinculado a otros factores similares. Esto ocurre, por ejemplo, con los archivos, que hasta entonces solían constituirse en armarios y otros muebles similares que se encontraban con frecuencia en el interior de las sacristías o las salas capitulares, y que, a partir de ahora van a ir progresivamente ocupando espacios arquitectónicos programados y destinados exclusivamente para este fin. La relevancia que van cobrando estos ámbitos en las catedrales se encuentra en estrecha relación con la importancia que recibe la adecuada conservación de los documentos, aspecto que fue auspiciado por el Concilio de Trento y que tuvo también sus repercusiones en la arquitectura civil con construcciones como la del Archivo General de Simancas, el que, a pesar de haber sido iniciado por Carlos V, se debe fundamentalmente a Felipe II, quien es considerado como su verdadero ejecutor.

De la importancia que van cobrando los espacios auxiliares eclesiásticos de los que venimos tratando, da buena cuenta el hecho de que éstos comienzan a ser

objeto de la atención de determinados tratadistas, quedando por lo tanto un reflejo de ello en parte de la producción de literatura artística de la Edad Moderna. Así, van a ser varios los autores que traten sobre ellos de un modo u otro, desde algunos de la talla de Serlio¹³ o Palladio,¹⁴ hasta otros autores españoles de menor renombre como puedan ser Benito Bails¹⁵, el Marqués de Ureña,¹⁶ o Atanasio Genaro Brizguz y Bru.¹⁷

Finalmente, conviene señalar, asimismo, que sobre este tipo de edificaciones se puede advertir la influencia ejercida por la obra de destacados tratadistas, lo que lleva a pensar que la construcción de estas edificaciones ha dejado de ser ya, por aquel entonces, una tarea secundaria y meramente funcional, para llegar a configurar, en muchas ocasiones, algunos de los ámbitos más destacados del conjunto catedralicio en el que se encuentran. Uno de los ejemplos más paradigmáticos de ello quizá sea el de la sala capitular de la catedral de Sevilla, pero no es el único, ya que en las estancias de las catedrales de Cádiz y Guadix en las que intervino Vicente Acero¹⁸ se puede advertir la influencia ejercida por los modelos de otro tratadista como es Andrea Pozzo¹⁹. De un modo similar, la obra de Pozzo también influyó directamente sobre el arquitecto encargado de realizar el edificio conocido como "Casa del Cabildo", junto a la catedral de Oporto, en el que se encuentra, entre algunas otras dependencias, la sala capitular catedralicia.

Notas

- 1 La realización de este trabajo ha sido posible, en gran medida, gracias a la financiación de la Fundación Séneca, Centro de Coordinación de la Investigación, a través de la concesión de una beca de Formación de Personal Investigador; así como a la inclusión en el proyecto de investigación "Transformaciones morfológicas y de significado en las catedrales españolas del Barroco" dirigido por el Dr. D. Germán Ramallo Asensio y otorgado por el Ministerio de Cultura con referencia HUM2005-07472-C05-01/ARTE.
- 2 BAZOLI, F. y DAGLIO, L. (2000) "Le chiese del Borromeo e le chiese latinoamericane un'ipotesi di lettura" en BORROMEO, C. (1577) 2000: *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 376-385.
- 3 BORROMEO, C. (1577) 2000: *Instructionum Fabricae... Op. cit.* Existe una traducción al español del Libro I a cargo Bulmaro Reyes Coria, (1985): *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, Universidad Nacional Autónoma, México.
- 4 Parece ser que Borromeo pudo contar para su redacción con la colaboración del prelado Lodovico Moneta, así como con la de su secretario, el liturgista milanés Pietro Galesino.
- 5 El Cardenal San Carlos Borromeo únicamente pretendió que estas *Instrucciones* tuviesen su aplicación en la provincia eclesiástica de Milán, pero cuatro años después de su muerte, el cardenal Orsini las hizo traducir al italiano por considerar de gran interés su aplicación fuera de Milán. Véase ESTRADA DE GERLERO, E. I. (1985): "Nota Preliminar" a la edición en español de las *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, Universidad Nacional Autónoma, México.
- 6 Véase sobre ello ESTRADA DE GERLERO, E. I. (1985): "Nota Preliminar" en *Instrucciones de la fábrica... Op. cit.*, XXII.
- 7 BENAZZI, N. y MARINELLI, M. (2000): "La fortuna dell'opera" en BORROMEO, C. (1577) 2000: *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana.
- 8 BENLLOCH POVEDA, A. (1989): "Tipología de arquitectura religiosa: un tratado valenciano del Barroco (1631)", *Estudis* 15: 93-108; PINGARRÓN SECO, F. (Estudio y Transcripción) (1995): *Las Advertencias para los edificios y fábricas de los templos del Sínodo del Arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631*, Asociación Cultural "La Seu", Valencia.
- 9 Este arzobispo, al igual que muchos otros prelados de la época, mantuvo una tensa relación con el Cabildo catedralicio de su sede, véase sobre este aspecto CALLADO ESTELA, E. (1999): "Las relaciones entre el arzobispo Aliaga y el cabildo de Valencia. La crisis de 1613-1614", *Saitabi* 49: 421-444.
- 10 PINGARRÓN SECO, F. (1995): *Las Advertencias para los edificios y fábricas... Op. cit.*, 20 y ss.
- 11 ROYO, I. (1674): *Constituciones Sinodales del Obispado de Barbastro mandadas publicar por don Iñigo Royo Arzobispo, Obispo de Barbastro, del Consejo de su Magestad. En la Sinodo que se celebró en su Palacio Episcopal en los días quinze, y diez y feis de Mayo, del Año de 1674*, Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, Zaragoza.
- 12 CHUECA, D. (1661): *Constituciones Sinodales del Obispado de Teruel. Hechas y recopiladas por el Illustrissimo, y Reverendissimo Señor Don Diego Chueca, Obispo de Teruel, del Consejo de su Magestad. En la Sinodo que celebró, y concluyó en su Palacio Episcopal a 28 de Abril de 1657*, Diego Dormer, Zaragoza.
- 13 SANTOTOMÁS, A. (1674): *Constituciones synodales del Obispado de Málaga hechas y ordenadas por el Illmo. y Rvmo. Sr. D. Fr. Alonso de Santo Thomas, Obispo de Malaga del Consejo de su Magestad etc. en la Synodo que celebró en su S. Iglesia Cathedral, el día 21 de Noviembre de 1671*, Viuda de Nicolás Rodríguez, Sevilla.
- 14 SANTOTOMÁS, A. (1686?): *Ceremonias de la Santa Iglesia Cathedral de Malaga. Ordenadas por el Illustrissimo y Reverendissimo Señor D. Fr. Alonso de S. Tomás su dignissimo Obispo. Recopiladas de los ceremoniales, Eftatutos, Mandatos de Vifita de fu Illustrissima, Actos Capitulares y loables cofumbres. Con acuerdo y consentimiento de effpecial Diputacion para ello nombrada por los feñores Dean y Cabildo de la Santa Iglesia, Málaga*.
- 15 SERLIO BOLOÑÉS, S. (1584) 1986: *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Oviedo: 100 y 398.
- 16 PALLADIO, A. (1570) 1980: *I quattro libri dell'Architettura*, Milán.
- 17 BAILS, B. (1783) 1983: *De la Arquitectura Civil*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia: 819.
- 18 UREÑA, M. (1785) *Reflexiones sobre Arquitectura, ornato y música del templo contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa*, Ibarra, Madrid.
- 19 BRIZGUZ Y BRU, A. G. (1738): *Escuela de Arquitectura Civil: en que se contienen los órdenes de Arquitectura, la distribución de los Planos de los Templos y Casas, y el conocimiento de los materiales*, Valencia: 98 y ss.
- 20 ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L. (2004): "Del estudio en la teoría y del trabajo en la práctica. Observaciones sobre la formación, ideas y obra del arquitecto Vicente Acero", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 16: 113-127.
- 21 POZZO, A. (1693-1702): *Prospettiva de Pittori, ed Architetti*,

Relaciones entre Oriente y Occidente en la Alta Edad Media: la cultura artística en la Roma bizantina

Lourdes Diego Barrado
Universidad Europea de Madrid

Roma en la encrucijada entre Oriente y Occidente. Breve análisis historiográfico

Numerosos han sido los investigadores que han consagrado sus trabajos al estudio del patrimonio arqueológico y artístico de la Roma de la Alta Edad Media. De ahí que dispongamos de una gran cantidad de magníficas monografías sobre conjuntos arqueológicos importantes y sobre mosaicos y pinturas de la ciudad eterna, a pesar de lo cual son todavía excepcionales los trabajos de autor que hayan aspirado a la construcción de un discurso de carácter general sobre las grandes líneas de desarrollo de la cultura artística de la época. Dicha inquietud estuvo presente en los comienzos de la historiografía moderna, en obras de gran calado como fueron las de Giovanni Battista De Rossi y Joseph Wilpert¹, considerados verdaderos pioneros en el campo del mosaico y la pintura de la Roma medieval. Pero tuvo que pasar casi medio siglo desde la publicación de la obra de Wilpert hasta que Guglielmo Matthiae² retomara dichos estudios. La puesta al día de su obra, *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X*, realizada por María Andaloro³, dejaba, a fines de la década de los ochenta, algunas importantes cuestiones sin dilucidar, entre ellas la del 'bizantinismo' de Roma.

Si a ello sumamos que en gran parte de la historiografía italiana aparecía, de manera subyacente, un problema ideológico y político estrechamente ligado al nacimiento de la nacionalidad italiana y a la presencia del papado en Roma, habiendo tenido éste último y hasta hace algunas décadas la actitud de todos conocida hacia las iglesias orientales, se hacía necesaria una reflexión de

carácter general que considerara todas las manifestaciones artísticas del período bizantino de Roma y su problemática desde un punto de vista nuevo⁴.

En efecto, la obra de Matthiae había supuesto una toma de posición en favor de lo autóctono, asumiendo sus teorías la defensa de una cultura romana grandiosa así como el peso de la herencia local, principios por lo demás tradicionalmente respaldados por una *Weltanschauung* bien instalada. Frente a la tendencia al occidentalismo y a la exaltación de la cultura romana auspiciada por el fascismo y latente todavía durante décadas en la historiografía italiana y que fue puesta en evidencia, con gran acierto, por el reconocido historiador Ovidio Capitani en la pos-trimerías del siglo XX⁵, las teorías alternativas de Géza De Francovich⁶ y de Carlo Bertelli⁷, excelentes conocedores ambos dos de la cultura bizantina, se perfilaban como definitorias.

La necesidad de analizar con mayor profundidad los acontecimientos históricos en los que se vio inmersa la ciudad de Roma durante el período de dominación bizantina (553-751) y, en especial, el sustrato oriental que se evidenciaba en la cultural occidental motivaron nuevas tomas de posición, como la del historiador belga Jean-Marie Sansterre, quien apostó por reconocer en la Roma de la Alta Edad Media una cultura artística que era el resultado de la simbiosis entre «*koiné* mediterránea, influencias bizantinas y particularidades locales»⁸. Los resultados de las investigaciones que el ilustre historiador belga ha desarrollado sobre la presencia en Roma de numerosas comunidades de monjes griegos y orientales⁹ resultan tan concluyentes que se impone, a nuestro pare-

cer; la sustitución del término influencias bizantinas por el de presencias e improntas bizantinas, quedando éstas imbricadas con una sólida tradición local.

Presencias e improntas bizantinas en Roma. Los grandes hitos de la cultura artística de la urbe

Un adecuado análisis de la cultura figurativa de la Roma bizantina debe tener como pilar de base la aceptación de que ésta fue el resultado de la confluencia y el equilibrio entre dos modos de expresión, el occidental y el oriental, teniendo siempre presente un contexto amplio: el de la cultura desarrollada en los centros neurálgicos del Mediterráneo oriental y central¹⁰.

El sustrato occidental estaba identificado, fundamentalmente, por la propia cultura romana, que se nutría de un pasado artístico del más alto nivel, a la que se venían a sumar las magníficas conquistas artísticas de la vecina región del Adriático. La dependencia que Roma tenía desde el punto de vista administrativo del exarcado de Rávena, única provincia occidental del Imperio bizantino, hizo que aquélla no pudiera dar la espalda a la calidad artística de las obras que habían embellecido la ciudad de Rávena desde que se convirtiera en capital del Imperio Romano de Occidente y hasta la conquista bizantina dirigida por Justiniano, llegando inclusive a perfilarse como un referente constante.

El sustrato oriental no resultaba desconocido en la ciudad de Roma, pues Oriente había dejado su impronta en el arte romano de los primeros siglos de la era cristiana, que fue sustento de los comienzos del arte cristiano. El gran calado de aquél se debe a las prolongadas interrelaciones entre Oriente y Occidente, a la dominación bizantina de la ciudad de Roma durante casi dos siglos y al hecho de que estuviera todavía lejana la ruptura definitiva entre las dos iglesias, a pesar de que el papado libró su personal batalla frente a los deseos bizantinos de control político, religioso y moral de la ciudad y de la corte pontificia.

Lógico resultará constatar, en las obras de arte que analizaremos más adelante, el predominio de uno u otro modo de expresión —el occidental o el oriental— en función del gusto de los mecenas o de los artistas autores de las mismas. Ambos modos de expresión estaban impregnados del helenismo; no obstante, Roma siempre mantuvo su antigua base cultural, que se manifestó en la monumentalidad y el equilibrio clásicos, en la búsqueda del naturalismo y del volumen de las figuras así como en la concepción del espacio como verdadero cuadro escénico en el que se desarrolla un programa narrativo coherente.

Cuando los romanos entraron en contacto con los círculos cultivados de Oriente, aquéllos estaban relacionándose con élites culturalmente 'romanas', que no hacían sino reavivar las viejas raíces y tradiciones romanas. Eso resulta tan cierto como que un buen número de exiliados romanos vivía en la ciudad de Constantinopla. Como ha sido reconocido en múltiples ocasiones, el cristianismo no supuso para Bizancio «una ruptura con el pasado, sino por el contrario un nuevo tratado firmado con validez de diez siglos con la romanidad»¹¹. De este modo, un nuevo concepto, que Antonio Garzya denominaba con el término *revécu*¹², encontró su lugar privilegiado en la reconstrucción e interpretación de las formas clásicas.

Es justo suscribir la opinión de Pina Belli d'Ellia, para quien «Roma y Bizancio constituían dos polos, complementarios más que alternativos, de una misma realidad, la del Imperio cristianizado, puntos de un triángulo cuyo tercer vértice era Jerusalén»¹³.

Roma atrajo a numerosos bizantinos provenientes de regiones muy distintas del Imperio. Estos bizantinos importaron la cultura artística del ámbito griego, y en especial constantinopolitano, pero también la cultura artística de las provincias periféricas del Imperio, tales como Siria, Tierra Santa o Egipto¹⁴. El arte que se había producido en el ámbito griego —en Constantinopla y en Grecia— y del que nació propiamente el arte bizantino, había cristianizado el arte helenístico, entonces viejo y fatigado pero que había conseguido desarrollarse ajeno a las influencias bárbaras, a las influencias del cristianismo clandestino y, sobre todo, ajeno a la contaminación del Próximo Oriente o del Norte de África, en especial de la llamada 'egiptomanía'. El arte de las provincias periféricas del Imperio era el resultado de la simbiosis entre el arte de la corte y las más diversas tradiciones regionales.

Numerosos fueron los factores (de carácter político, ideológico y socio-económico) que contribuyeron a la implantación del sustrato bizantino en la ciudad de Roma. Por un lado, la presencia física del poder bizantino —duque, militares y funcionarios— cuyo cuartel general fue asentado significativamente en el Palatino por ser éste el lugar emblemático de la Roma pagana; por otro, las presencias griega y oriental representadas por religiosos, artistas, peregrinos y comerciantes; todavía, la llegada de artistas e intelectuales orientales que habían huido de las invasiones persa en Oriente (613-629) u árabe en Oriente y en el Norte de África (648); y, por último, el problema creado por la iconoclastia en Oriente. Todos ellos favorecieron la introducción de lenguas, costumbres, ritos y usos bizantinos¹⁵.

Condicionaron de manera definitiva las nuevas formas de expresión artística, por un lado, la llegada de objetos

de arte (sobre todo aquellos fácilmente transportables, como marfiles, tejidos bordados, iconos, relicarios, manuscritos y objetos de devoción), provenientes del mundo oriental y destinados al mundo occidental, que se convirtieron en preciados vehículos de difusión cultural, y, por otro, la exportación de otros portados por intermediarios culturales de origen italiano (entre ellos comerciantes, monjes, delegados en los concilios orientales y peregrinos)¹⁶. Los dos géneros de informaciones son revelados por las vidas de los pontífices, relatadas por el *Liber pontificalis*, la preciada crónica papal.

Fue especialmente en el ámbito moral y religioso donde el contacto entre Oriente y Occidente resultó muy fecundo, siendo el monacato el lazo de unión más sólido. La llegada de griegos y orientales a Roma marcó un hito en la historia de la ciudad, dando origen a la fundación de sus propios monasterios, lo que favoreció la perduración de la transmisión de su cultura. El desarrollo de los monasterios griegos y orientales implantados en Roma a partir de mediados del siglo VII fue creciente y, a pesar de constituir una presencia discreta en comparación con la latina, aquéllos gozaron de los favores del papado, sobre todo durante la época carolingia. El declive de los mismos comenzó a fines del siglo IX. Entre los casos más singulares se encontraban los monasterios de S. Cesareo *in Palatio* (en el Palatino), S. Erasmo (en el Celio) y S. Anastasio *ad Aquas Salvias* y S. Saba (en el Aventino). Las funciones y servicios de estos monasterios fueron, al igual que para los monasterios latinos, la meditación, la caridad y la ayuda tanto a las iglesias titulares y devocionales como a las instituciones de acogida y asistencia, entre ellas los *xenodochia*, que atendían gratuitamente a los peregrinos y cuyos servicios fueron proporcionados a partir de su decadencia a fines del siglo VIII por las *scholae peregrinorum*.

La implantación de un número importante de instituciones de asistencia de origen oriental —entre ellas las diaconías, que atendían espiritual y materialmente a la población necesitada y que constituyeron verdaderos complejos eclesiásticos, cada uno de ellos provisto además de iglesia y monasterio— fue una realidad tangible en la ciudad de Roma durante la Alta Edad Media¹⁷. Ss. Cosma e Damiano, S. Teodoro, S. Adriano, S. María in Cosmedin o S. María Antiqua fueron algunas de las diaconías presentes en el centro de la ciudad de Roma. Las regiones del Aventino, Campo de Marte, Celio, Esquilino y la zona del Vaticano estuvieron provistas, igualmente, de dichas instituciones reconocidas por la Iglesia y que habían estado presentes con anterioridad en Egipto y posteriormente en Palestina así como en ciudades de la Italia bizantina como Pésaro, Nápoles o Rávena.

A la presencia en Roma de religiosos de origen griego u oriental se une el hecho de que entre los años 619 (momento de comienzo del pontificado de Bonifacio V) y 741 (año de inicio del pontificado de Zacarías) catorce papas de origen griego u oriental —en especial sirios— se sucedieron en el solio pontificio. Ellos fueron los evergetas de las obras artísticas más señeras del período objeto de análisis y gustaron incluso representarse como tales en muchas de las composiciones realizadas en mosaico y pintura. Así pues, la ejecución de los ciclos musivos o pictóricos como decoración y exaltación de las principales basílicas e iglesias romanas se inscribió, desde los orígenes, en el marco de las grandes empresas papales.

Consecuentemente, la aportación de Bizancio a la iconografía de la ciudad de los papas se entiende bien por la presencia de comunidades de monjes y de papas de origen griego y oriental.

La cultura artística en la Roma bizantina¹⁸

El principal interés del estudio de la cultura artística en la Roma bizantina reside en el hecho de que la ciudad ofrece el mayor número de testimonios en mosaico y pintura, desde catacumbas a iglesias, de todo el mundo medieval. El panorama artístico de la ciudad de Roma durante la Alta Edad Media constituye, igualmente, un testimonio de excepción de la recepción de la cultura y el arte bizantinos en Occidente. Sus programas iconográficos fueron diseñados para servir de apoyo a las actividades eclesiásticas, de manera que es lícito considerar la relación entre imágenes y liturgia como un factor determinante para el establecimiento de una ligazón con Bizancio y su concepto de integración de los espacios físico y religioso.

A partir de la rica herencia aportada por la producción cementerial romana de los siglos III al V y por una gran cultura autóctona que se había manifestado de una forma muy singular en obras como el Virgilio Vaticano (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. lat. 3225) y que se expresaba, todavía en la tercera década del siglo VI, con componentes un tanto híbridos en la iglesia de Ss. Cosma e Damiano, la decoración monumental evolucionó en gran parte gracias a la penetración de corrientes llegadas de Bizancio.

A partir de la primera mitad del siglo VI comenzó a hacerse evidente en Roma la impronta y la presencia de artistas bizantinos, entre ellos escultores. De ello dan singular testimonio, entre otros, dos capiteles de la iglesia de S. Clemente destinados a formar parte de un ciborio y que fueron encargados por el presbítero Mercurio —futu-

ro papa Juan II (533-535)— bajo el pontificado de Hormisdas (514-523) o, todavía, cuatro capiteles de la iglesia de Ss. Cosma e Damiano probablemente donados por el papa Juan II. El mundo romano empezaba a prestar especial atención a la producción en mármol de los talleres constantinopolitanos. Sin embargo, puesto que Roma contaba con talleres propios desde hacía siglos, lo que no sucedía en Rávena, y debido a los inagotables recursos materiales del mundo pagano y a la proximidad de la magníficas canteras de Carrara y Luni, los papas y los otros mecenas locales no se vieron obligados a importar material oriental; de ahí que sean escasos los capiteles realizados en mármol de Proconeso. Sí se hizo imprescindible la presencia de maestros bizantinos, no solo para la ejecución de piezas sino para la formación de marmolistas locales. Sabemos, además, de los frecuentes viajes de Mercurio a Constantinopla como legado pontificio así como de las estrechas relaciones entre el papado y los emperadores Justino I (518-527) y Justiniano (527-565). Por ello resulta lógico pensar que el papel del presbítero fuera determinante en el proceso de introducción en Roma de artistas y material procedentes de Constantinopla, así como que pudieron llegar a Roma artistas bizantinos que habían trabajado previamente en la vecina ciudad de Rávena.

El mosaico, la expresión más triunfalista de un arte de élite que se desarrolló en Roma a la par que en otras regiones orientales y centrales del Mediterráneo, fue la manifestación artística más costosa y sofisticada, que se expresó en una especie de metalenguaje ajeno a las cesuras, aparentes o reales, entre Oriente y Occidente. Por ello, el tema central de los mosaicos romanos del siglo VI fue de inspiración greco-oriental, dando como particular resultado una teofanía que incluía un oferente de la maqueta de la iglesia¹⁹. Esta incorporación de la imagen del papa, que destacaba su mecenazgo, fue resuelta siguiendo el estilo y la concepción del poder típicamente romanos, como fue el caso en el ábside de Ss. Cosma e Damiano y en el arco triunfal de S. Lorenzo extramuros. Sin embargo, fue la incorporación de la figura del santo titular a la composiciones de los ábsides romanos realizadas en mosaico lo que marcó, de manera decisiva, una nueva fase en la iconografía romana. A ello se unió la devoción a mártires de origen oriental y su representación en los programas iconográficos, como sucedió en los mosaicos del siglo VI de las iglesias de Ss. Cosma e Damiano y S. Teodoro y, poco antes de mediados del siglo VII, en el de la capilla de S. Venancio, sita en el baptisterio de S. Juan de Letrán. Más tarde, los artistas que trabajaron a mediados del siglo VII hicieron del ábside el lugar de

exaltación del mártir. Los mosaicos de los ábsides de S. Inés extramuros y de la capilla de los Ss. Primo y Feliciano en S. Stefano Rotondo y el del arco absidal de la capilla de S. Venancio constituyen ejemplos ilustres.

Honorio I (625-638) ordenó erigir una nueva basílica dedicada a una de las mártires romanas por excelencia, Inés, sobre el emplazamiento de un antiguo *sacellum* y muy cerca de la basílica circiforme realizada con fines cementeriales por Constantina, ambas construcciones del siglo IV, siguiendo tanto la tradición basilical romana como la centralidad bizantina. La basílica honoriana estaba compuesta por una nave central muy alta flanqueada por dos naves laterales y presentaba un endonártex en el lado opuesto al ábside. Este dispositivo que cerraba la nave central por tres de sus lados estaba provisto en altura de una tribuna. Dicha construcción semihípocea, concebida como la 'casa de la mártir', permitía —al igual que con anterioridad había hecho el papa Pelagio II (579-590) en la basílica de S. Lorenzo extramuros—, llegar al nivel catacumbario donde se encontraba el sepulcro venerado de la santa, facilitando así el acercamiento de los peregrinos al mismo durante las grandes conmemoraciones. Por ello recibe el calificativo de basílica *ad corpus*, siendo el origen oriental del modelo un hecho bien conocido. Los papas Pelagio II y Honorio I comprendieron, al igual que lo hicieron otros muchos pontífices sucesores en la sede apostólica del papa Dámaso (366-384), el poder de atracción de los mártires romanos y fueron sensibles al desarrollo del culto a los mismos, atendiendo consecuentemente los deseos de la numerosa población que quería profesar su fe cerca de las tumbas veneradas.



Roma. S. Inés extramuros. Vista hacia el ábside.
Fotografía de Fernando Galtier Martí.

En el ábside de la basílica de S. Inés, la composición que presenta a la santa en el momento de su martirio flanqueada por dos pontífices, el *evergeta* de la construcción y probablemente el papa Símmaco, imita modelos anteriores que se habían guiado por la 'iconografía de presentación' —como la composición desaparecida de la iglesia de S. Eufemia in Suburra— y sigue, sin duda alguna, las directrices de la nueva estética imperante a mediados del siglo VII, resultado de una *koiné* cultural entre Oriente y Occidente. Es evidente que el mosaico, atribuible a maestros constantinopolitanos, fue utilizado para magnificar la figura del mecenas: el papa, representado en el acto de ofrecer el modelo de la iglesia que había mandado construir o restaurar bajo sus auspicios. Ambos papas-mecenas representan, junto con santa Inés, la nueva clase dominante: la clase espiritual. Por ello, sus siluetas se desligan del fondo de oro, irreal, situándose en una esfera superior, innaccesible a la vivencia humana.

Numerosas fueron las empresas edilicias emprendidas por Honorio I; además de la ya referida, una merece especial mención. Se trata de la erección, en la basílica de S. Pedro del Vaticano, de una capilla dedicada a san Apolinar, patrón de Rávena, probablemente en un momento de búsqueda del mantenimiento de las mejores relaciones posibles con la ciudad del Adriático y con su exarca, el cual había ratificado su título pontificio en nombre del Emperador; y esto por primera vez en la historia de las relaciones entre el papado y el Imperio de Oriente.

La recuperación en Roma de la 'iconografía de presentación', que había guiado los primeros iconogramas catequéticos de las catacumbas y que, en torno al año 400, había tenido en una bóveda de la catacumba de los Ss. Pedro y Marcelino su máximo exponente, queda de manifiesto no sólo en el ábside de S. Inés sino en otras composiciones que distan cronológicamente muy poco de ésta, como el fresco de la catacumba de Generosa. Realizado con anterioridad al pontificado de León II (682-683), quien mandó trasladar a la iglesia de S. Bibiana los restos de los mártires enterrados en el sarcófago situado tras dicha composición, el fresco presenta a los santos Beatriz, Simplicio, Faustino y Rufino en posición rigurosamente frontal a ambos lados de Cristo, quien les ofrece las coronas del martirio que simbolizan la gloria de aquéllos. Beatriz fue representada como una verdadera princesa bizantina, al modo de santa Inés y de santa Eufemia, y Rufino lleva las vestimentas al uso por los oficiales de la milicia palatina, semejantes pues a las portadas por los dignatarios bizantinos. Confluyen en la composición tradición romana y bizantina; el colorido con el que se consi-

gue el modelado de las formas y la búsqueda de un cierto naturalismo dan testimonio de la primera y la puesta en escena de la segunda. Sus semejanzas con el fresco conocido como de los tres santos de la cara sur del pilar suroeste del cuadripórtico de la iglesia de S. María Antiqua nos invita a datar el fresco de Generosa del entorno de los años 640-650.



Roma. Catacumba de Generosa. Fresco de los santos mártires Beatriz, Simplicio, Faustino y Rufino a ambos lados de Cristo. Fotografía de la Pontificia Commissione di Archeologia Sacra.

Fue precisamente a partir de mediados del siglo VII cuando la cultura romana recibió, además de algunas manifestaciones artísticas provenientes de las provincias del Imperio bizantino, la más bella expresión del helenismo²⁰. La producción artística realizada bajo el pontificado de Martín I (649-655) y continuada, a comienzos del siglo VIII, por el papa Juan VII (705-707), colocó a Roma en un lugar privilegiado en las esferas artísticas y culturales del Mediterráneo, inundado como estaba por una especie de lenguaje común. Sustrato clásico y gusto bizantino quedan plasmados en los frescos de la iglesia de S. María Antiqua, que fue capilla del palacio del duque y de los funcionarios bizantinos para pasar, con Juan VII, a ser *episcopium* o residencia papal.



Roma. S. María Antiqua. Cuadripórtico. Pilar suroeste. Composición de los Macabeos. Fotografía de la autora.

La iglesia se presenta como un verdadero espejo de la presencia griega en la ciudad. Fueron, sin duda, numerosos los artistas bizantinos que trabajaron en la decoración del interior de la misma entre los siglos VI y VIII. También pudo producirse la llegada a esta iglesia de obras provenientes de Oriente; un testimonio de excepción es el icono de S. María Nova, conservado en la actual iglesia de S. Francesca Romana, cuya proveniencia de la iglesia de S. María Antiqua y datación de la segunda mitad del siglo VI son aceptadas en la actualidad con muy pocas reservas²¹. Nos encontramos en el punto álgido de la *koiné* cultural a la que nos venimos refiriendo, en la que Roma es considerada el primer centro de recepción de la cultura griega. Ésta no se hace evidente solamente en los conjuntos iconográficos de la iglesia de S. María Antiqua, sin duda los más espectaculares, sino también en otros de factura más modesta, como los que decoran el oratorio de S. Silvia en el monasterio de S. Saba, sito en el Aventino y donde se había implantado una comunidad de monjes palestinos para la que trabajaron artistas orientales, o la iglesia de S. María in via Lata. El ciclo cristológico de S. Saba, el ciclo de los Siete Durmientes de Éfeso de S. María in via Lata (ambos de datación en torno a mediados del siglo VII) y, todavía, el fresco de san Lucas de la catacumba de Commodilla (realizado durante el reinado de Constantino IV Pogonato, 668-685, pues así lo indica una inscripción colocada bajo la imagen son, entre otros muchos, testimonios capitales de la penetración helenística en la pintura romana, destacando sus escenas por su técnica impresionista basada en la aplicación rápida y fluida de los colores y en toques lumínicos muy efectistas.



Roma. Catacumba de Commodilla. Basilichetta. Fresco de san Lucas. Fotografía de la Pontificia Commissione di Archeologia Sacra

Artistas de procedencia griega, en concreto constantinopolitana, debieron trabajar; igualmente, en el oratorio que en honor de la Virgen María erigió y decoró con mosaico el papa Juan VII y que se adosó a la cara interna del imafrente de la basílica de S. Pedro del Vaticano y donde él mismo fue enterrado. En el centro de la composición que decoraba la pared principal del oratorio quedó situada la Virgen presentada como una Reina, con los atributos de las emperatrices y, a su derecha, el papa como oferente de una sencilla maqueta de la capilla.



Florenia. S. Marcos. Mosaico de la Virgen Reina procedente del panel central de la decoración de la pared derecha del oratorio de Juan VII en S. Pedro del Vaticano. Fotografía de la autora

Las sorprendentes semejanzas entre algunas de las escenas que completaban la composición y las del presbiterio de S. María Antiqua, auspiciadas por el mismo pontífice, han hecho pensar en la posibilidad de la confluencia de los mismos maestros. Todavía, al pontificado de Juan VII se atribuye la decoración de la pared frontal del vestíbulo de la catacumba de S. Valentino, descubierta por Antonio Bosio y Alfonso Chacón y cuyos dibujos ayudan a la reconstrucción del conjunto iconográfico²².

El cambio operado en la pintura a fines del siglo VII estuvo motivado por un hecho determinante: el color no estaba ya en el origen del modelado de las formas, sino que eran los contornos los que definían las figuras. No obstante, la combinación entre el 'estilo basado en los contornos', presente en ciertas imágenes de S. María Antiqua pertenecientes al pontificado de Juan VII, como el Gregorio Nazianceno del palimpsesto o el ángel de la escena de la Anunciación²³, con el vigoroso helenismo, que adquiere su desarrollo pleno en los ciclos del presbiterio de esta iglesia, ha sido la clave de interpretación del estilo que se impuso en Roma a comienzos del siglo VIII.

Conforme avanzó el siglo VIII la pintura romana evolucionó hacia una mayor estilización y rigidez de los cuerpos y con una mirada un tanto severa de los rostros, como así lo muestran las figuras de dos papas (Cornelio y Sixto II) y de dos obispos africanos (Cipriano y Optato) representados en la cripta del mártir Cornelio en el complejo cimiterial de S. Callisto. La actividad artística promovida por el papa Zacarías (741-752) marcó, sin duda, un hito en la evolución pictórica romana. Último pontífice del período bizantino, a él se atribuye, entre otras obras, la decoración de la prótesis del presbiterio de S. María Antigua, donde se produjo la recepción del iconograma sirio de la Crucifixión²⁴, y el ciclo de san Erasmo de S. María in via Lata, de atribución discutida. Pero fueron el hecho de fijar su residencia definitiva en el palacio de Letrán y la imitación en el mismo del palacio imperial de Constantinopla las huellas más profundas que dejó su pontificado. Extraño puede resultar que el pontífice quisiera hacer del palacio de Letrán el emblema de la independencia pontificia imitando el palacio constantinopolitano y que actuara de ese modo en un momento en el que Roma daba la espalda al Oriente bizantino. Sorprendentemente, en ese momento de ruptura casi definitiva, la ciudad de Roma buscó su renovación artística en la emulación de la ciudad del Bósforo y en su pasado paleocristiano, en una especie de anuncio del período conocido en la ciudad como del renacimiento paleocristiano. En lo concerniente al interés que suscitaba la época paleocristiana, fue muy activa la labor del papa Adrián I (772-795) en favor de la traslación de las reliquias santas desde los cementerios suburbanos hasta las basílicas emplazadas intramuros, tarea que había sido iniciada por el papa Teodoro I (642-649), garantizando de este modo la continuidad de la peregrinación internacional a la ciudad eterna.

Las aportaciones resultantes del propio legado romano y del nivel cultural y artístico del Imperio bizantino se revelaron, una vez más, determinantes y mitigaron, en el campo del arte, cualquier presencia e impronta occidental y, en particular, carolingia. A la imitación, en el palacio de Letrán, de la puerta *Chalké* del palacio imperial de Constantinopla le siguieron las reformas promovidas en el mismo por el papa León III (795-816)²⁵. El legado de Bizancio se concretó en un gran triclinio hecho a imitación del *Dekaneacubita* o 'triclinio de los XIX lechos' y en un pequeño triclinio instalado hoy frente a la Piazza di Porta San Giovanni, destacable no tanto por su arquitectura cuanto por el mosaico que recubre uno de sus antiguos ábsides, obra del año 800 y que fue destinada a poner en pie de igualdad al papa y al emperador de los Francos.

En el campo de la arquitectura los logros más altos se consiguieron durante el pontificado de Pascual I (817-824) en la iglesias de S. Práxedes, S. Cecilia y S. María in Domnica. Estas obras auspiciadas por el pontífice constituyen el compromiso entre tradición cristiana primitiva y tradición bizantina. La cabecera de la iglesia de S. María in Domnica fue diseñada con tres ábsides, característica que acercaba este monumento a la arquitectura bizantina. Quizá fue hecha también a imitación de la cabecera que presentaba, según el *Liber pontificalis*, la iglesia diaconía de S. María in Cosmedin —en torno a la cual durante el siglo VII se había desarrollado un barrio de orientales de origen sirio o palestino— tras la restauración auspiciada por Adrián I. Sin embargo, con claros deseos autárquicos, el papa Pascual I desafiaba las relaciones Oriente-Occidente con una composición que debió causar estupor tanto en Bizancio como en Aquisgrán. El mosaico del ábside central de la iglesia de S. María in Domnica presentaba a la Virgen *Theotokos* rodeada de un coro de ángeles con, a sus pies y haciendo el rito de la prosternación de honor o *proskynesis*, el propio papa.



Roma. S. María in Domnica. Mosaico absidal. El papa Pascual I haciendo *proskynesis* delante de la Virgen Theotokos. Fotografía de la autora

De esta manera tan gráfica, a imitación de la utilizada con anterioridad en el icono de S. María in Trastevere, Pascual I reconocía solamente la autoridad de María *Meter Theou* y manifestaba que la sumisión al emperador formaba parte de tiempos pasados, evidenciando igualmente su pretensión de frustrar cualquier intento de primacía sobre Roma de los emperadores de Occidente.

La herencia de un pasado glorioso hizo que Roma, a pesar de que fue la capital de un pequeño ducado bizantino cuyos soberanos legítimos fueron el emperador y el exarca de Rávena, se esforzara siempre por controlar la gestión de su propio devenir y ello no impidió que diera buena acogida a las corrientes artísticas que llegaban desde Bizancio y que mantuviera unas relaciones con Oriente complejas desde del punto de vista político y religioso pero enriquecedoras en lo concerniente a la cultura y al arte.

Notas

- 1 Cfr. DE ROSSI, G. B. (1873-1899): *Mosaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*, Roma; y WILPERT, J. (1917): *Die römischen Mosaiken und Malereien der christlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert*, 4 vols., Friburgo en Breslau.
- 2 Cfr. MATTHIAE, G. (1965): *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X*, Roma; e ídem (1967): *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma.
- 3 Cfr. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X*, o. c., revisado y aumentado por ANDALORO, M. (1987), Roma, vol. I.
- 4 Este fue el objetivo de mi Tesis Doctoral titulada: *La culture figurative dans la Rome byzantine*, que fue defendida en el año 2004 en la Université de Paris I-Panthéon Sorbonne y dirigida por la profesora Catherine Jolivet-Lévy, Catedrática de Arqueología y Arte bizantino en dicha Universidad.
- 5 Cfr. CAPITANI, O. (1997): "Il rapporto Occidente Oriente nella storiografia medievistica italiana dalla fine del II conflitto mondiale al 1990", en ARNALDI, G. y CAVALLLO, G., dirs.: *Europa medievale e mondo bizantino. Contatti effettivi e possibilità di studi comparati (Tavola ronda del XVIII Congreso del CISH, Montréal, 1995)*, en Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, *Nuovi Studi Storici*, 40, Roma: 267-281.
- 6 Cfr. DE FRANCOVICH, G. (1961): "Osservazioni sull'altare di Ratchis a Cividale e sui rapporti tra Occidente ed Oriente nei secoli VII e VIII d. C.", *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, vol. I, Roma: 173-236; ídem (1963): "L'Egitto, la Siria e Costantinopoli: Problemi di metodo", *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, n. s., XI-XII: 83-229; e ídem (1984), *Persia, Siria, Bisanzio e il Medioevo artistico europeo*, Nápoles.
- 7 Cfr., en particular, BERTELLI, C. (1994): "La pittura medievale a Roma e nel Lazio", en ídem, dir., *La Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milán: 206-242.
- 8 Cfr. SANSTERRE, J.-M.: "Entre «koinè méditerranéenne», influences byzantines et particularités locales: le culte des images et ses limites à Rome dans le Haut Moyen Âge", en ARNALDI y CAVALLLO, dirs., *Europa medievale e mondo bizantino. Contatti effettivi e possibilità di studi comparati*, o. c.: 109-124. El término de koiné mediterránea ya había sido adelantado por BROWN, P. (1985): *La société et le sacré dans l'Antiquité tardive*, trad. de A. Rousselle, París.
- 9 Cfr. SANSTERRE, J.-M. (1983): *Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne (milieu du VIe s.-fin du IXe s.)* [Mémoires de la Classe des Lettres de l'Académie Royale de Belgique, 2a serie, vol. LXVI, fasc. I], 2 vols., Bruselas; e ídem (1988), "Le monachisme byzantin à Rome", *Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, XXXIV, Bisanzio, Roma e l'Italia nell'Alto Medioevo, Spoleto, 1986, Spoleto: 701-746.
- 10 Cfr. WEITZMANN, K. (1966): "Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century", *Dumbarton Oaks Papers*, 20: 1-24, espec. 3-10.
- 11 Cfr. DAGRON, G. (1984): "Le culte des images dans le monde byzantin", en *La romanité chrétienne en Orient. Héritages et mutations*, Londres: 133-160, espec. 133.
- 12 Cfr. GARZYA, A. (1985): "Visages de l'hellénisme dans le monde byzantin (IVe-XIIe siècles)", *Byzantion*, 55: 463-482, espec. 481.
- 13 Cfr. BELLI D'ELIA, P. "L'immagine di culto, dall'icona alla tavola d'altare", en BERTELLI, dir., *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, o. c.: 369-389, espec. 369. A este propósito, véase también la obra de VESELY, J. M. (1985): *Il terzo angolo. Cirillo, Metodio, l'Europa*, Roma.

- 14 Cfr: DE JERPHANION, G. (1930): "Le rôle de la Syrie et de l'Asie Mineure dans la formation de l'iconographie chrétienne", en ídem, *La Voix des Monuments. Notes et études d'Archéologie Chrétienne*, París, vol. I: 201-244; DE FRANCOVICH, (1963): "L'Egitto, la Siria e Costantinopoli. Problemi di metodo", o. c.: 204; y, todavía, MATHIAE, G. (1972): "Culture artistiche d'Oriente e d'Occidente nella prima metà del sec. V", *XIX Corso di cultura sull'Arte ravennate e bizantina, Ravenna, 1972*, Rávena: 245-252.
- 15 Cfr: GUILLOU, A. (1988): "Bisanzio, Roma e l'Italia nell'alto medioevo", in *Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XXXIV, Bisanzio, Roma e l'Italia nell'Alto Medioevo*, o. c.: 919-943, espec. 931.
- 16 Cfr: GUILLOU, A. (1979): "Rome, centre transit des produits de luxe d'Orient au Haut Moyen Âge", *Zograf*, 10: 17-21.
- 17 Para el conocimiento del marco institucional de la Roma cristiana de la Alta Edad Media, véase el artículo esclarecedor de SAXER, V. (2001): "La Chiesa di Roma dal V al X secolo: amministrazione centrale e organizzazione territoriale", *Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XLVIII, Roma nell'Alto Medioevo, Spoleto, 2000*, Spoleto: 493-632.
- 18 El lector encontrará en nuestra tesis doctoral: *La culture figurative dans la Rome byzantine*, todas las informaciones —ampliadas— que aparecen en este epígrafe, así como la bibliografía pertinente para cada uno de los monumentos y composiciones analizados y que aquí hemos decidido obviar dada la limitación del espacio disponible.
- 19 Véase GALTIER MARTÍ, F. (2001), *La iconografía arquitectónica en el arte cristiano del primer milenio. Perspectiva y convención; sueño y realidad*, Zaragoza: 291-322.
- 20 Cfr: DIEGO BARRADO, L. (en prensa): "L'arte a Roma attorno al 650: greci, orientali e romani", *VII Convegno Internazionale di Studi (Medioevo Mediterraneo: L'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal tardoantico al secolo XII)*, Parma, 2004.
- 21 En cuanto a los iconos del período altomedieval conservados en Roma, véase DIEGO BARRADO, L. (1988): "De Maria *gjeiropoieta* a *Maria regina*. Los más antiguos iconos marianos", catálogo de la exposición: *María, fiel al espíritu*, Zaragoza: 25-32; y eadem (en prensa), "Santos Encuentros. Procesiones en la Roma medieval", en *Actas del congreso: La Semana Santa en las culturas de los confines de la cristiandad oriental y occidental*, Varsovia, 2006.
- 22 Hemos analizado la obra artística de este intelectual español, llegado a Roma en la segunda mitad del siglo XVI para trabajar bajo los auspicios de Gregorio XIII, en los artículos que siguen: DIEGO BARRADO, L. (2000): "La percepción de la iconografía cristiana primitiva en la Roma de la Contrarreforma", *Actas de la V Reunión de Arqueología Cristiana Hispánica, Cartagena, 1998*, Barcelona: 609-616; y eadem (2004): "Luci rinascimentali: lo sguardo del Ciacconio (Alfonso Chacón) all'iconografía paleocristiana e altomedievale della Roma scomparsa", *Rivista della Reale Società Romana di Storia Patria*, 127: 133-176.
- 23 Cfr: DIEGO BARRADO, L. (1997): "Le rôle des anges dans l'iconographie de la Rome byzantine", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, XXVIII: 133-144, espec. 141-142.
- 24 Un buen análisis y contextualización de la recepción de este iconograma en el arte occidental es el realizado por GALTIER MARTÍ, F. (2005): *Los orígenes de la iconografía de la Pasión. Desde el siglo III hasta el concilio Quinisexto (691-692)*.

Perspectivas coloniales y representaciones auto-etnográficas en la Exposición Iberoamericana de Sevilla

Julia Domènech
New York University in Madrid

La *Exposición Iberoamericana de Sevilla* (1929) se define como un artefacto cultural en el que edificios, objetos expuestos, catálogos y textos se fusionan para crear un microcosmos de las antiguas y nuevas colonias¹: una "España Imperial" en miniatura. Así, la Exposición Ibero-Americana se encontraría entre las últimas exposiciones netamente coloniales que se celebran entre los años veinte y treinta junto con la *British Empire Exhibition* (1924) y la *Exposition Coloniale* (Paris, 1931). Algunos autores han señalado la idea de que Sevilla sería la única exposición 'neo-colonial', en la que subyacería una propuesta de 'pan-hispanoamericanismo'². Desde un punto de vista superficial sí, ya que se intenta un distanciamiento de otras grandes exhibiciones coloniales, pero este distanciamiento es tan solo aparente ya que los objetivos del certamen quedan marcados de este modo por J. Cruz Conde, director del mismo, en su texto introductorio a la Exposición: "Vaya por delante la afirmación de que los objetivos del Certamen Ibero-Americano son esencial y profundamente políticos... Afirmar la unión espiritual entre España y sus hermanas de América." Yendo más lejos al aseverar que "... es el empeño romántico y justiciero de reestablecer la "verdad" y presentar todos los factores de la colonización española en su exacta intervención y significado..."³, todo ello bajo un pretendido barniz histórico, artístico y comercial.

El objetivo de esta comunicación es el de estudiar cómo funcionan los discursos que organizan las relaciones entre Metrópoli y antiguas y actuales colonias a través de una serie de dispositivos visuales. Cómo y de qué

manera proyecta la actual —en el caso de Marruecos y de Guinea— y a la vez, antigua metrópoli —en el caso de las repúblicas americanas y Portugal— su identidad visual marcada por la tradición y el exotismo, es el propósito de este primer apartado. En el segundo apartado analizaremos la respuesta de las antiguas colonias. Así, los pabellones de las nuevas repúblicas americanas se presentan como verdaderos simulacros coloniales. El carácter auto-etnográfico⁴ unido a un indigenismo subordinado a la antigua metrópoli reflejan ideas clave que recorren el discurso de la Exposición Ibero-americana.

La Exposición debe analizarse como un todo que comprende los edificios, las exposiciones que éstos albergan y los textos que las acompañan y que intentan proyectar una determinada idea de nación e identidad en un momento histórico convulso, marcado por la pérdida del 98 y por la dictadura de Primo de Rivera. Debemos buscar la génesis de esta "identidad nacional" en el Estado liberal desde mediados del Siglo XIX, aunque agudizada por la Semana Trágica, la Huelga de 1917 y el Golpe de Estado de Primo de Rivera, que se apropia de esta ideología y pretende utilizar las Exposiciones de Sevilla y Barcelona para acreditar —fuera de España— su gobierno⁵. La búsqueda de un pasado glorioso, la instauración de una narración común y la justificación de una identidad nacional son coartadas que subyacen en las Exposiciones Universales desde finales del siglo XIX⁶.

El 30 de Enero de 1899 llegan a Sevilla los restos de Cristóbal Colón, que habían estado en La Habana desde 1795. La noticia, que aparece en *La Ilustración Española* y

Americana, es quizá el acto simbólico del final de la Guerra con Cuba y el comienzo de una nueva era en la que España ha perdido todas las “colonias de ultramar”, paradójicamente en plena Era Colonial Europea. A partir de este momento de crisis, en el 98 surge la idea de realizar una gran Exposición en Sevilla –aunque Bilbao y Madrid también propusieran ser las sedes, se eligió la ciudad andaluza por razones que estudiaremos más adelante-, y más concretamente desde la fundación, ese mismo año, de la Unión Ibero-Americana. En 1900 se celebra el Congreso Hispano-Americano y en 1908 se establecen embajadas comerciales con las Repúblicas de Uruguay, Colombia, Brasil, etc⁷. La génesis de la Exposición ha sido estudiada en su vertiente histórica, en profundidad, por E. Rodríguez Bernal⁸ y aquí nos limitaremos a señalar algunos conceptos que comienzan a gestarse y que definirán visualmente la Exposición treinta años más tarde. Entre ellas, un concepto clave que define la mentalidad del pensamiento colonial / post-colonial en España, Europa y América es el de ‘raza’. En las palabras del inefable José Fernández Bremón: ‘El año desaparece, / Y al extinguirse pregonar / Que este globo pertenece / A la raza anglosajona’⁹. En estos versos con los que *La Ilustración* termina 1898, Fernández Bremón se hace eco de una idea recurrente y contemporánea: las razas latinas –italiana, francesa y española– se presentan como débiles frente a la pujanza de las anglosajonas –británica y alemana– que están teniendo un mayor éxito en la carrera colonial¹⁰, y también, anticipa el deseo de controlar el área Ibero-Americana por parte de los EE.UU. y la subsiguiente preocupación de estas repúblicas que reivindican así su pan-europeísmo.

La idea de raza, de la existencia de una raza propiamente hispana, se define no por caracteres genéticos sino por una cultura común (Herder) a través de la lengua¹¹ –el castellano– y en el caso español también a través de la religión católica. Ambas articulan buena parte de la ideología de la Exposición, y la instauración de la “Fiesta de la Raza” es la ceremonia que plasma esta doctrina. En palabras del Duque de Alba: “La Fiesta de la Raza es el símbolo más fiel de la aspiración internacional de los pueblos de habla española. El 12 de octubre de cada año, América y España rinden tributo a una historia gloriosa común de cerca de cuatro siglos, en los que los sabios, los artistas, los misioneros, los guerreros hispanoamericanos o españoles conquistaban, no para Castilla, ni para León ni para América, sino para el vasto Imperio español, que se extendía por ambos continentes, glorias y honores, tierra y mar, difundiendo la fe de Cristo y la civilización.”¹² La Cabalgata histórica de la Raza Hispano-Americana

acumula todos los tópicos históricos. La cabalgata era una copia a menor escala de la realizada en el Reino Unido en 1924, *The Pageant of Empire: an Historical Epic*, con libreto de Rudyard Kipling y Alfred Noyes, que duró tres días. En el caso español, este espectáculo parecía concebido desde unos presupuestos ideológicos propios de la Dictadura de Primo, que anticipaba toda la iconografía y universo visual del franquismo. En esta marcha, una serie de actores representaban los distintos personajes históricos de la historia de la península, desde los Iberos a Cristóbal Colón, y la marcha finalizaba con el matrimonio entre un español y una india como prueba de mestizaje; eso sí, bajo la mirada de un sacerdote católico, instaurando una nueva raza: la hispano-americana¹³.

Son, pues, religión –“con el Evangelio por Escudo”– y lengua las que definen el ‘carácter hispano’ y, como veremos, buena parte de los discursos visuales. La presencia constante de la lengua, el español, aparece simbolizada por escritores en lengua castellana. Cervantes y *El Quijote*, con la *Glorieta Cervantes*, y los sevillanos hermanos Álvarez Quintero se convierten en referencia ineludible.

Del mismo modo, al elegir Sevilla, antiguo puerto para las colonias americanas, se pretendía recuperar un centro simbólico donde además se enfatizaba el carácter metonímico de Andalucía respecto a España. Andalucía se había perfilado a lo largo del Siglo XIX como la región española más significativa, equiparándose “Andalucismo” con “Orientalismo”¹⁴. Sevilla es, pues, el lugar idóneo donde realizar una exposición “colonial”; exótica sí, pero dentro de los parámetros de la metrópoli. Además, esta construcción netamente imaginaria no es exclusiva de Andalucía/Sevilla, sino que responde a un concepto más amplio en el que, en palabras de Siegel, cabe la visión de una “Europa imaginaria”¹⁵.

Para Siegel, esta construcción imaginaria de los espacios visitados estaría siempre condicionada por la concepción del mundo como un cuadro, del que el *Viaje a Italia* de Goethe sería paradigmático al encontrar el escritor alemán las vistas de los viejos grabados de su padre como escenarios reales¹⁶. El mundo aparecería construido y narrado como un cuadro. Mitchell, parafraseando a Heidegger –‘the age of the World Picture’– construye un sistema visual, una maquinaria de representación, que denomina “the age of the world-as-exhibition”¹⁷. Esta edad del mundo como exhibición vendría marcada por la confusión entre realidad y representación; confusión que aparece potenciada por nuevos universos visuales y en especial por los panoramas que quiebran la visión albertiana de un punto fijo potenciando el carácter ambulatorio del espectador, como ha señalado acertadamente

Jonathan Crary¹⁸. Este carácter ambulatorio se complica con la existencia del diorama de Daguerre, en el que el espectador es condicionado por la plataforma que le mueve y por ende condiciona su visión, provocando una ruptura con todos los sistemas visuales anteriores¹⁹.

Este mismo carácter ambulatorio explicaría algunos de los espacios arquitectónicos de la Exposición de Sevilla, sobre todo la *Plaza de España* (1914-1928) (Fig.1) de Aníbal González, en un estilo entre neo-renacentista y neo-barroco, realizado en una estructura de hormigón y hierro pero decorada profusamente en ladrillo, cerámica y artesonado. Evidentemente, la tipología de la plaza nos remite –en palabras de Urrutia– a toda una tradición que arrancaría de la antigüedad clásica y que se recupera en las otras exposiciones universales, como en el Palacio del Trocadero (París, 1878) o el Palacio Beaux Arts de la Colombina de Chicago (1893), pero “... no se consigue el gran impacto visual bernianano por cuanto la obra se va percibiendo a lo largo de un recorrido lleno de pequeñas sorpresas.”²⁰ Es decir, aunque a simple vista podríamos incluir la Plaza de España dentro de la tipología de edificios ojo-panóptico²¹, algo ha cambiado y esta ruptura coincide con la percepción puntual, fragmentaria de la realidad. A la Plaza de España hay que acercarse andando o navegando por el pequeño canal que recuerda al Gran Estanque de Chicago (1893), y que nos transporta, como si de una plataforma dioramática se tratara. En el exterior de este canal el espectador debe ir mirando cada banco con detenimiento, los azulejos que decoran y narran una construcción determinada de cada región, de cada identidad, y en esta representación los libros en los nichos forman parte de una peculiar representación que no se sirve únicamente del display sino que exige del espectador un esfuerzo y una construcción únicas. Para ello el Estado articula un dispositivo visual en el que los diversos ‘neos’ (renacimiento, barroco, mudéjar) se acomodan como modelos de civilización y utilizan a los grandes maestros de la pintura como encartes dentro de catálogos y textos que acompañan a la muestra y no tanto en las Exposiciones de los distintos pabellones: *Palacio de Bellas Artes* de Aníbal González, *Pabellón Real* o el Palacio de Artes decorativas mejor conocido como *Pabellón Mudéjar*²².

Los pabellones de Marruecos y Guinea siguen, sin embargo, modelos totalmente coloniales y en ellos se refuerza toda la maquinaria visual de la metrópoli. El pabellón de la colonia española de Marruecos estaba realizado según reza el catálogo por ‘respetables artistas moros’²³. El pabellón (Fig.2) en sí, del que solo queda en pie una parte, responde a la arquitectura típicamente

tetuaní, ya que fue supervisado por el Director de la Escuela de Artes e Industrias Indígenas de Tetuán, el arquitecto José Gutiérrez Lescura, asesorado por el pintor Mariano Bertuchi²⁴. El edificio intenta reproducir dos tipologías: por un lado el minarete de una mezquita y su exterior, mientras en el interior aparece un patio cerrado mediante una montera, una tipología propia de la casa-patio de los siglos XIX y XX²⁵. Al hacerlo, desactiva estratégicamente el valor de ambos edificios, que quedan completamente desprovistos de sus contenidos religioso y político. En este mismo sentido, Mitchell nos narra la vergüenza y el embarazo que sufrió la delegación egipcia camino del Octavo Congreso Internacional de Orientalistas (Estocolmo, verano de 1889), al comprobar que la fachada de una presunta mezquita daba paso a un café con bailarinas en la Exposición Mundial de París de 1899²⁶. En este caso no hemos encontrado testimonios sobre la delegación marroquí, pero la sorpresa de encontrar una casa dentro de una mezquita debió de ser mayúscula. Los esfuerzos se concentraron en la decoración del interior, sobre todo en el aspecto artesanal²⁷, realizados ‘auténticamente’ por esos ‘respetables artistas moros’ traídos a la metrópoli como ejemplo de las habilidades que se configuran como artesanales pero no artísticas²⁸.

A esto, se une el problema que plantea, desde un punto de vista ideológico, Al-Andalus y su presencia dentro de la Exposición. El pabellón marroquí era un pabellón exótico pero distinto a nuestro pasado artístico islámico. Este conflicto parece a simple vista resuelto con la utilización de elementos islámicos pero desde el tamiz ‘cristiano’, es decir, utilizando en el *Pabellón Mudéjar* el modelo civilizador que sería el estilo “hispano-musulmán”. Sin embargo, dentro del propio discurso surgen fricciones como son a ojos europeos la innegable superioridad artística de la *Mezquita de Córdoba* o de la *Alambra* de Granada, descrita esta última así por Federico García Lorca en el *Libro de oro*: “El pequeño palacio de la Alhambra, palacio que la fantasía andaluza vio mirando con los gemelos al revés, ha sido siempre el eje estético de la ciudad. Parece que Granada no se ha enterado de que en ella se levantan el palacio de Carlos V y la dibujada Catedral. No hay tradición cesárea ni tradición de haz de columnas. Granada todavía se asusta de su gran torre fría y se mete en sus antiguos camarines, con una maceta de arrayán y un chorro de agua delgada, para labrar en dura madera pequeñas flores de marfil.”²⁹ De este modo, el pabellón de Marruecos se encuentra en este difícil equilibrio entre el deseo de conformar un pasado netamente cristiano y civilizador, sin descuidar la presencia

islámica como innegable atracción turística —no olvidemos que en París 1900 se llegó a construir un *tableaux vivant* de “Andalucía en tiempos de los moros”, financiado para promocionar chocolate—³⁰ en estos primeros años de turismo oficializado y, a la vez, la presencia del protectorado.

El intento de recrear un espacio exótico se ve proyectado también en el ‘Barrio Moro’, que reproducía café, barbería y artesanos de babuchas³¹, igual al barrio medieval de El Cairo en París en 1889 y a los de tantas otras Grandes Exposiciones. Como nos señala Said, al separar y recrear el mundo exótico y traerlo a las capitales europeas, se reinventa ese espacio, aislando objetos y costumbres se enfatiza su exotismo como parte de una estrategia colonial³². Tras la Primera Guerra Mundial, la costumbre de enseñar tipos, incluso pueblos enteros traídos a las Exposiciones como ejemplos antropológicos y mostrados como un espectáculo, viviendo en la propia feria, había declinado. Nos tenemos que retrotraer a 1867, cuando en la Exposición Universal de París, se mostraron por primera vez a seres humanos norte-africanos en *tableaux-vivants*, y fue también en París, aunque en 1889, cuando estos seres no desempeñaban función alguna, tan solo eran “objetos de exposición” en “vitricas humanas”, en palabras de Greenlagh.³³ Aunque mas distanciada parece la visión de Benedict, para quién estos grupos humanos acaban transformándose en “performers” profesionales³⁴; según Pratt, en representaciones auto-etnográficas de sí mismos. En Sevilla parece que la presencia de artesanos entroncaba con esta tradición no exenta de connotaciones políticas precisas: el enemigo vencido aparece cultural y racialmente como inferior; tras la Guerra de Marruecos.

En el catálogo se mezcla de modo muy similar el intento de verismo con el control político de la metrópoli, que prefiere subrayar el carácter típico a estudiar el pasado a modo de los Orientalistas/Orientalismos del periodo anterior. El profundo carácter político está determinado por la guerra; así, el primer texto es del Conde de Jordana (Alto Comisario de España en Marruecos) y luego le sigue una foto de ‘Su Alteza Imperial el Príncipe Mulay Hasan Ben erl Medí Ben Ismail’, firmada en árabe y traducida la dedicatoria al pie de la foto. Solamente un texto, de Tebib Arrumi, sobre la historia de Xauen parece desactivar el carácter civilizador de la presencia española, al afirmar: “Por cuenta del azar, complicado con los caprichos de la historia, este rincón, evocador de pasadas eras, costumbres y almas, está a las puertas mismas de la febril Europa: a una horas no más de los puertos del azul-leño Mediterráneo; ese Mediterráneo enturbiado por el paso de tanta y tanta ambición humana, disfrazada con los

bellos nombres ultramodernos de civilización y progreso.”³⁵ Pero para que no haya ninguna duda, la página siguiente al artículo de Arrumi es un anuncio de llamamiento del Tercio y el siguiente artículo es “La Legión”, de Víctor Ruiz Albéniz.

En el *Libro de Oro*, Tetuán aparece recreado con vistas de rincones pintorescos y de las tiendas del zoco. Solo vemos una foto de un patio real de los extraordinarios palacios y casas de la Medina tetuaní. Aparece, en cambio, comentada la judería cuyas rejas ‘tienen aspecto de celosías andaluzas’ y se menciona expresamente la Mezquita del Baxa y su minarete “...el minarete mas bonito de Marruecos.” (p.779) pero no hay fotografías, únicamente una ilustración de Bertuchi que parece separar y distanciar aún más la colonia como espacio imaginario. De un modo similar se describe ese espacio y a sus gentes como “...tipos curiosísimos. El mendigo que canta y llora. El aguador, que nos persigue con el tintineo constante de su campanilla. El curandero, sentado ante la botica ambulante, que extiende por el suelo las medicinas para todos los males. El memorialista, que es también brujo, y escribe cartas y recetas y cábalas para los encantamientos. El loco pordiosero, que ríe y gesticula y lleva sus harapos con el orgullo de un manto regio. Los músicos errantes, de panderos y flautas. El encantador de serpientes, maestro en sortilegios. El narrador de leyendas y cuentos trovador de todas las tierras... Todo un mundo pintoresco, misterioso y absurdo, que puebla la calle marroquí y le da ese aspecto característico de estampa, tan viva y luminosa, que no podría hallarse igual en ningún rincón del mundo.”³⁶

Estas descripciones del protectorado se oponen a las de las ciudades de Ceuta y Melilla. Ambas aparecen como ciudades típicamente españolas con una profusión de vistas de Iglesias, por ejemplo la de la Virgen de África. Entre iglesias y vistas se incorporan fotos de tipos locales, como muchacha berberiscas, mujeres moras, que aparecen descubiertas como estrategia colonial: desvelar lo oculto, tapar lo desnudo. Paradójicamente en el caso de las imágenes de Marruecos, estas aparecen en muchas ocasiones, como en el dibujo de Bertuchi que abre la sección, tapadas. Como tapadas también gustaban de representarse entre los viajeros británicos del XIX las mujeres que habitaban la Alhambra en el imaginario post-romántico europeo³⁷, las tapadas limeñas o las *Tapadas de Vejer* (ca.1926) de Ortiz-Echagüe que en cambio destapa en una estrategia netamente colonial a las *Moras de Tetuán* (ca. 1912). Todas ellas forman parte de la identificación entre lo exótico y lo erótico que definió Roy Porter en su paradigmático trabajo y que ha estudiado la profesora de Diego en el caso español³⁸.

Las colonias aparecían representadas por un pabellón que ‘...es de estilo característico de aquella zona africana. Consta de un cuerpo central; de una chavola que sirve para degustación de los artículos coloniales y de cuatro casas en las que están representadas las colonias.’³⁹ Este pabellón fue realizado por José Granados, que se basó en un proyecto del ingeniero del Servicio Agronómico de Santa Isabel de Fernando Poo⁴⁰, quedando el carácter original subrayado con su presencia.

Este carácter primitivo se acentúa en el texto del *Libro de Oro* que comienza con una ilustración inefable, en la que un joven africano en una canoa y escasamente vestido observa la llegada del “barco civilizador”. Los artículos y fotos de Guinea versan sobre la riqueza forestal y no se muestran más que de lejos, en alguna imagen, tipos locales. El territorio aparece imaginado como una gran selva, como un espacio virgen, que espera la llegada civilizadora española con las explotaciones agrícolas así como fábricas naturales. Los territorios africanos se constrúan en el imaginario visual como un espacio de producción y no de culturas, enlazando con el carácter de las primeras exposiciones como la Great Exhibition (1849), en la que las colonias se presentaban como una ‘cueva de Aladino’⁴¹, en el caso español la ‘cueva de Aladino’ de riquezas naturales. Este carácter queda reforzado en el diseño y texto del catálogo que la acompaña, repleto de ilustraciones muy similares a las del *Libro de oro*, y de una serie de datos y gráficos sobre la producción del Golfo de Guinea, pretendiendo con su carácter aséptico desligarse de cualquier tipo de juicio. No obstante, si leemos con detalle, comprobamos que este discurso colonial está plenamente presente en la visión del pueblo aborigen de Fernando Póo, los bubis, a los que se describe infantilizados, “débiles”, con un lenguaje “monosilábico” y una religión como “sencilla”⁴², intentando demostrar de este modo la pretendida superioridad racial y justificando la política imperialista en un periodo de contestación de la misma.

Las repúblicas americanas deciden asistir a Sevilla-1929, en parte con un propósito político preciso, buscando una legitimación a sus nuevos gobiernos: desde las dictaduras de Augusto B. Leguía en Perú, o la del General Carlos Ibáñez del Campo en Chile, hasta el nuevo gobierno mexicano de Emilio Portes Gil después de la Revolución. En el caso de Cuba y los Estados Unidos, el deseo de normalización de las relaciones diplomáticas explicaría la presencia norteamericana con varios pabellones, entre ellos uno dedicado al cine y el pabellón cubano, reflejado éste último en términos poco diplomáticos en el catálogo al afirmarse que su estilo ‘...es colo-

nial, con carácter de nuestro país, o sea con detalles propios y exclusivos del arte español en Cuba’⁴³. La herida del 98 seguía abierta para algunos. La búsqueda de un pretendido “estilo nacional” marcará los pabellones, que se moverán entre presupuestos netamente coloniales proto-hispanos -del que la reproducción de la fachada del palacio de Diego Colón para el pabellón de República Dominicana será su ejemplo más llamativo-e indigenistas. Entre ambos, la propuesta de Martín Noel para el pabellón argentino que recupera desde el neo-barroco elementos sevillanos, argentinos y limeños, fue la solución que más gustó a las autoridades: “...ha tenido el acierto de enlazar fraternalmente dos estilos en su construcción: el barroco andaluz y el virreinal, con elementos indígenas americanos”⁴⁴, aunque debamos señalar que estos “elementos indígenas” meramente decorativos son exclusivamente testimoniales.

La mayor parte de los países eligen arquitectos americanos y solamente Colombia, Guatemala y Venezuela encargan sus pabellones a arquitectos españoles. En cualquier caso, ésto no será óbice para que desarrollen algunas arquitecturas con cierto carácter indigenista. Son especialmente significativos los de Colombia y Guatemala. El primero de ellos realizado por José Granados, intenta lograr una fusión entre una iglesia colonial con componentes decorativos indigenistas realizados por Rómulo Rozo, un pastiche en el que lo precolombino sirve solamente de decoración, aunque en su interior se mostrara el Tesoro de los Quimbayas en un templo reconstruido⁴⁵. El pabellón de Guatemala, también atribuido a Granados, presenta una arquitectura más cercana a los postulados racionalistas, aunque recubierto por azulejos que simulan decoraciones mayas, hechos por la fábrica Ramos Rejano⁴⁶. Germán de Falla firma el de Venezuela, en un estilo ecléctico con toques historicistas que no incorpora, en cambio, rasgos autóctonos. Parece que el elemento pre-colombino sirve como una anécdota exclusivamente decorativa en todos ellos.

Todo esto no nos debe de extrañar si leemos testimonios contemporáneos, como el de José Gabriel Navarro en el texto del catálogo de la Exposición celebrada en Madrid (1930) sobre la arquitectura y las artes en la América Colonial. Así, Navarro no duda en afirmar que “... la arquitectura indígena americana era de poca importancia, desconociendo como desconocía la mayor parte de los principios básicos de aquel arte”; así los americanos vivían en “miserables y elementales chozas” o incluso en “...huecos abiertos en la tierra”, a fin de cuentas no conocían ni siquiera los más elementales rudimentos arquitectónicos ya que “...hubo que crear también al

albañil". Menos mal que llegamos los españoles como elemento civilizador (sic.) trayendo el ladrillo, la teja... A fin de cuentas "la arquitectura doméstica hispanoamericana de la época virreinal nace, como tenía que serlo, de la española."⁴⁷ Más inaudita, si cabe, resulta la explicación que da a la arquitectura monumental pre-colombina: "... No debieron tampoco presentar figura monumental, ni mucho menos, la mayor parte de los templos y célebres palacios de los indios de América, ni siquiera por las chapas de oro y plata con que cubrieron los incas los palacios de Cuzco y Tomebamba y los templos de Sol y Pachacámac."⁴⁸ No es de extrañar, que ante semejante retórica, los países latinoamericanos decidieran no participar en esta muestra.

Desde unos postulados radicalmente opuestos han sido concebidos los pabellones de Perú y de México, en los que nos detendremos como casos singulares de la Exposición. Aunque la situación política de ambos países sea de signo diferente, ambos se caracterizan por utilizar o re-utilizar el indigenismo que desde comienzos del siglo XX había adquirido un prestigio crecientemente simbólico.

Un año antes del Golpe Militar que acabaría con la dictadura de Augusto Leguía en agosto de 1930, se inauguraba el pabellón peruano (19 de octubre, 1929). Si leemos la descripción del *Libro de Oro* respondía "...a las características del arte moderno, pero influenciado por el español y pre-colombino"⁴⁹, no quedaría muy claro el estilo ecléctico que Manuel Piqueras Cotelí intentó experimentar en este pabellón. Piqueras Cotelí no debió ser ajeno al discurso político que Leguía había intentado imponer en el Perú con la consigna de 'Patria Nueva'. En efecto, la intervención de Piqueras Cotelí —que, paradójicamente, era de origen español— en la fachada de la Escuela de Bellas Artes de Lima había merecido, años antes, el calificativo de "estilo neoperuano". Como recoge Villar Movellán, el propio arquitecto lo define así: "Yo he sentado sobre esto una teoría que espero que forme escuela... Estudiando la raza nueva, aún en formación, se perciben claramente las influencias españolas e india, y el Arte para que pueda definirse, debe responder a la teoría biológica, y al cruzarse los estilos español y aborígen, ni mas ni menos que si fueran dos seres animados resultará uno nuevo."⁵⁰ Asimismo, el pabellón de Sevilla —encargo oficial del gobierno de Leguía— pretendía mostrar ese 'estilo nuevo' de carácter pretendidamente etnográfico unido al uso moderno del hormigón armado y unas estructuras convencionales en planta con decoración de motivos incas. La distancia entre la glorificación del pasado incaico, del indio muerto, y la marginalización del indio vivo⁵¹, quedaba de nuevo de manifiesto al mostrarnos en

su interior obras precolombinas (máscaras de oro de Paracas, cerámica de Nazca) y arte colonial y contemporáneo. Minería, industria textil, agricultura y pesca junto a una sección de educación⁵² conformaban la imagen de la "Patria Nueva" de Leguía que estaba, como la de Primo de Rivera, a punto de concluir.

El pabellón mexicano de Manuel Amabilis (Fig.3) llamó extraordinariamente la atención tanto de los sectores más oficiales como de las élites intelectuales republicanas, en sintonía con la Revolución Mexicana, como Tenorio-Trillo afirma⁵³. El gobierno mexicano decidió volver a un estilo pre-hispánico cercano al famoso Palacio Azteca (París, 1889) después de haber optado entre ambos por estilos europeos en otros certámenes, como el Pabellón Beaux Arts (París, 1900). La recuperación del imaginario indigenista, propio del porfiriato, esgrime un uso ideológico por parte del gobierno mexicano que se mezcla con el hispanismo de las inscripciones del interior del pabellón. Lográndose, de este modo, un equilibrio entre la propuesta del exterior del pabellón y el interior pro-hispánico. El arquitecto, Manuel Amabilis, pretendía recuperar el espacio arcádico de la etapa maya unido a un funcionalismo propio de las técnicas constructivas y del uso del espacio moderno⁵⁴. Para Amabilis, lo arqueologizante de sus edificios estaba directamente influido por las ruinas mayas y toltecas del Yucatán, que había estudiado con intensidad y que habían supuesto un revulsivo estético para su arquitectura⁵⁵. La decoración del interior estaba en manos del pintor Víctor Reyes, que se encargó de las pinturas murales indigenistas, en clara sintonía con las que Rivera realizaba en el Palacio Nacional, y el escultor Leopoldo Tomassi de las esculturas, entre las que destaca la fuente del patio interior. En el interior del pabellón llamaron especialmente la atención una colección en cera de "tipos populares" (se habían sustituido las personas reales por estas figuras) realizadas por Juan Lechuga así como una serie de películas, diez, que pretendían mostrar la realidad económica y el pasado histórico de México, sin desdeñar el aspecto exótico que también funcionaba en este caso, como un reclamo turístico del que tampoco el nuevo gobierno podía desembarazarse. México se encontraba en una encrucijada similar a la de España: entre el exotismo que el mundo occidental buscaba en él y la modernidad que pretendía implantar tras la Revolución⁵⁶. El resultado se cifra en representaciones auto-etnográficas que se mezclan con atisbos de modernidad.

Walter Benjamín definió las Exposiciones Universales como fantasmagorías⁵⁷, y como fantasmagoría —proyección ilusoria— debe entenderse la *Exposición Ibero-*

Americana de 1929; es decir, como una construcción ilusoria que del imperio perdido fabrica una sociedad en crisis: entre el exotismo, las representaciones auto-etnográficas y la mirada propiamente colonial. En ella, la raza, o una peculiar visión de la misma, tiñe etnográficamente una serie de estilos pretendidamente genuinos, fusiones de otros anteriores, que no hacen sino decorar, enmascarar, un discurso netamente político y colonial.



Plaza de España



Pabellón de Marruecos



Pabellón de México

Esta comunicación ha sido posible gracias a una ayuda del Ministerio de Educación y Ciencia, Plan Nacional de Investigación Científica y Desarrollo e Innovación Tecnológica, Proyecto de Investigación "Lo español" como mascarada. *Cultura visual, turismo y construcción de la identidad cultural desde el 98 hasta el boom de los 60 del siglo XX*, HUM2005-04403/ARTE.

Notas

- BARRINGER, T. (1998): 'The South Kensington Museum and the colonial project', BARRINGER, T. y FLYNN, T. (1998), *Colonialism and the Object*, Routledge, London & New York.
- ASSASSIN, S. (1992): *Séville. L'exposition ibéro-américaine 1929-1930*, Editions Norma, Paris, p.69.
- CRUZ GRANDE, J. (1929-1930): 'Alcance Político de la Exposición Ibero-Americana', *Libro de Oro de la Exposición Ibero-Americana*, Madrid, Unión Ibero-Americana, Santander, p.XXI
- PRATT, M.L. (2003): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London and New York, p.7.
- FOX, I. (1997): *La Invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Cátedra, Madrid, p.11-14.
- BENEDICT, B. (1991): 'International Exhibitions and National Identity', *Anthropolgy Today*, Vol 7, nº 3, Junio 1991, p.5-9.
- ASSASSIN, S. (1992), p.19.
- RODRÍGUEZ BERNAL, E., (1994): *Historia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*, Servicio de Publicaciones Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla.
- FERNÁNDEZ BREMÓN, J. (1898): '¡¡1898!!', *La Ilustración Española y Americana*, 30 Diciembre, 1898, p.375.
- FOX, I. (1997), p.12.
- Op.Cit.*, p.46.
- ALBA, D. (1929-30): 'La Unión Ibero-Americana', *Libro de Oro de la Exposición Ibero-Americana*, Madrid, Unión Ibero-Americana, Santander, p.IX.
- Veáse: *Cabalgata Histórica de la Raza Hispano = Americana*, Sevilla, Sección del Libro, 1929.
- RAQUEJO, T. (1989): *El palacio encantado*, Taurus, Madrid, p.15-16.
- SIEGEL, J. (2005): *Haunted Museum. Longing, Travel & The Art-Romance Tradition*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, p.16.
- Op.Cit.* p.23.
- MITCHELL, T. (1989): 'The World as Exhibition', *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 31, Nº 2, Abril, 1989, p.222.
- CRARY, J. (1991): *Techniques of the Observer. On Vision and modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge & London, p.112-113.
- 'Géricault, the Panorama and the Sites of Reality in the Early Nineteenth Century', *Grey Room*, 9 (2002): 5-25.
- De la numerosa bibliografía existente veáse en especial:
BENJAMIN, W. (1988): *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Editorial Taurus, Madrid, p.176-178.
OETTERMAN, S. (1997): *The Panorama. History of a Mass Medium*, Zone Books, New York.
SCHIVELBUSCH, W. (1986): *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- URRUTIA, A. (1997): *Arquitectura Española Siglo XX*, Cátedra, Madrid, p.184.
- MCCLINTOCK, A. (1995): *Imperial Leather*, Routledge, New York & London, p. 56-59.
RAMÍREZ, J. A. (2003): *Edificios-cuerpo*, Siruela, Madrid, p. 85-87.
- Para una exhaustiva descripción de los elementos arquitectónicos veáse:
VILLAR MOVELLAN, A. (1979): *Arquitectura del regionalismo en Sevilla*, Sevilla. (Especialmente el Capítulo IX.)

- 23 Para un estudio pormenorizado sobre la arquitectura islámica en las Ferias Universales véase:
ÇELİK, Z. (1992), *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fair*, university of California Press, Berkeley.
- 24 VILLAR MAVELLÁN, A. (1979), p.438-439.
- 25 TORRES LÓPEZ, R. (2001): 'El espacio material y poético de la Medina de Tetuán', *La Medina de Tetuán. Guía de Arquitectura*, Consejo Municipal de Tetuán y Junta de Andalucía, Tetuán-Sevilla, 2001, p. 28-29.
- 26 MITCHELL, T. (1989), p. 217.
- 27 Véase RODRÍGUEZ BERNAL, E., (1994), p. 382.
- 28 Sobre la presencia de nativos y de artesanía en las Ferias Mundiales, véase:
ÇELİK, Z. & KINNEY, L. (1990): 'Ethnography and Exhibitionism at the Expositions Universelles', *Assemblage*, N° 13, Diciembre, p. 34-59.
- 29 GARCÍA LORCA, F. (1930): 'Granada (Paraíso cerrado para muchos)', en *Libro de oro*, p. 418-419.
- 30 GREENLAGH (1988): *Ephemeral Vistas*, Manchester University Press, Manchester, p.104.
- 31 RODRÍGUEZ BERNAL, E., (1994), p. 382.
- 32 SAID, E. W. (2003): *Orientalism*, Penguin Books, London.
- 33 GREENLAGH, P. (1988), p. 85.
- 34 BENEDICT (1991), p.7 et al.
- 35 *Libro de Oro*, p.785.
- 36 *Op.Cit.*, p.779-780.
- 37 RAQUEJO, T. (1989), p. 33-34
- 38 PORTER, R. (1990): 'The exotic as erotic: Captain Cook at Tahiti', ROUSSEAU, G. & PORTER, R. (eds.), *Exoticism in the Enlightenment*, Manchester U. Press, Manchester and New York, p. 117-144.
- DE DIEGO, E.: 'Cartografiando el mapa de Oriente, otra vez', en BRIHUEGA, J. (ed.) (2003), *Julio Romero de Torres, símbolo, material y obsesión*, Córdoba, p. 171-184.
- 39 *LIBRO DE ORO* (1930), p. xxvi
- 40 VILLAR MOVELLÁN (1979), p. 438.
- 41 Véase: GREENLAGH, P. (1988), p. 53.
- 42 *Pabellón Colonial Exposición Iberoamericana Sevilla 1929* (1929), Madrid.
- 43 *LIBRO DE ORO* (1930), p. xxvii.
- 44 *Op.Cit.*, p.xxvii.
- 45 RODRÍGUEZ BERNAL, E., (1994), p. 369.
- 46 ASSASIN, S., (1992), p. 151.
- 47 Agradezco a la profesora Elena Alcalá el haberme advertido sobre esta fuente.
NAVARRO, J.G. (1930): 'Arquitectura Civil', en *Aportación al estudio de la cultura española en las Indias. Catálogo de la Exposición*, Sociedad española de amigos del arte, Madrid, p. 44-47.
- 48 NAVARRO, J.G. (1930), p. 44.
- 49 *Libro de Oro*, (1930), p. xxix.
- 50 Citado por VILLAR MOVELLÁN (1979), p. 457.
- 51 Véase: RAMÍREZ, F. (2003): 'México a través de los siglos (1881-1910): la pintura de historia durante el Porfiriato', en *Los Pinceles de la Historia. La Fabricación del Estado 1864-1910*, México, p. 144.
- 52 Sobre los contenidos véase: RODRÍGUEZ BERNAL (1994), p. 374-375.
- 53 TENORIO-TRILLO, M. (1996): *Mexico at the World's Fair. Crafting a Modern Nation*, University of California Press, Berkeley and London, p. 232-233.
- 54 TENORIO-TRILLO (1996), p. 228.
- 55 TENORIO-TRILLO (1996), p. 236 et al.

El viaje de Klee a Túnez (La apertura post-metafísica hacia lo propio)

Miguel Fernández Campón
Universidad de Extremadura

I. El viaje de Klee a Túnez (Introducción / lo mismo, lo otro / la alteridad)

Paul Klee realiza una estancia en abril de 1914 de trece días en Túnez. Lleva a cabo el viaje con sus amigos pintores el suizo Louis Moilliet y el alemán August Macke. En Túnez Klee queda perplejo por la luz, y escribe en su diario:

“Dejo ahora el trabajo. Me siento tan profunda y suavemente compenetrado con el ambiente, lo siento y me siento seguro, sin esfuerzo. El color me tiene dominado. No necesito buscarlo fuera. Me tiene para siempre, lo sé bien. Y éste es el sentido de la hora feliz: yo y el color somos uno. Soy pintor.”¹

La búsqueda ha cesado. Desde entonces, dice, es pintor. Sin duda, la declaración de Klee causa sorpresa por su concisión y profundidad, pero sobre todo porque parece describir un acontecimiento cuya radicalidad rebasa la mera descripción de un estado de ánimo. Otra posible comprensión de estas palabras nos traslada, entonces, al terreno donde el preguntar marca el sentido inicial para nuestra comprensión del viaje de Klee a Túnez. Del interrogar viene a nosotros un primer esclarecimiento, una antesala que destina el sentido de nuestra interpretación. En lo decisivo del preguntar proyectamos los centros de gravedad del pensar; y con ello señalamos y restituimos un área de interés que posibilita un devenir paralelo a los

acontecimientos. Y es que en Klee, y sobre todo en su viaje a Túnez, quizá todo sea cuestión de un sentido-otro del acontecimiento: ¿Qué sucedió en Klee y en el arte de Klee en su estancia en Túnez? Si el artista giró su ser hacia lo más propio de sí, ¿por qué este girar ocurrió en lo más alejado a sí mismo, en la periferia de lo otro-extranjero? ¿Cómo pudo ser Túnez (lo otro) apropiado como advenimiento y emergencia de lo más propio? ¿Es posible salir al encuentro con uno mismo desde lo más lejano? Klee no encuentra su ser-pintor dentro de su lugar de origen. Entendemos por lugar de origen el suelo donde Klee debería haber alcanzado su arte más personal. En este lugar, todo aquello que concierne al origen se presenta como concerniente a Klee. Del modo más natural, lo que está presente en su medio cultural, habla de Klee del modo más propio. Podríamos pensar que Klee está inserto en un círculo, que representa a una totalidad, y que como totalidad, tendría que haber dado a Klee una protección bajo la que podría haber desarrollado su arte más propio, y con ello desarrollarse plenamente como hombre-artista. Y sin embargo, no sucede así. Desde estos pensamientos puede hablarse de Klee como pintor profundo. El que Klee no recurra a la identidad para sentirse pintor revela que Klee no toma lo mismo como una totalidad que le haga pleno en su arte; comienza a considerar lo otro también como constituyente de su ser más propio. ¿Desde dónde comprender mejor este declararse pintor a partir de lo otro?



August Macke y Paul Klee en Túnez
V.V.A.A., (1998): Paul Klee, IVAM Institut Valencià d'Art Modern y Museo Thyssen-Bornemisza, Valencia. P. 38

Klee no gana su propio pensar-pintar tomando a Occidente como una totalidad. La completitud de Klee no descansa en la presencia inalterable de lo mismo. Ello revelaría que lo otro sería tragado-asumido a Klee, en un continua asimilación que paulatinamente iría incorporando, readaptando, ubicando, lo diferente a lo mismo. Si así sucediera, la totalidad de lo que Klee es se pensaría como una auto-identidad que, anulando a cada instante las diferencias, se auto-impondría abordando a lo otro, a Túnez, como material de trabajo, como materia prima que explotar para un consiguiente crecimiento del sí mismo-Klee. Pero, pensando a Túnez de este modo, Klee nunca hubiera podido declararse pintor. La transformación no hubiera tenido lugar (lugar sin lugar)² desde una totalidad que se auto-genera. ¿De que modo entonces viaja Klee a Túnez? ¿Cómo esa disposición se muestra en las acuarelas de este período? El viaje colonialista mira lo otro como aquello que debe ser reintegrado en la cultura del visitante. Lo que aparece a los ojos del viajero es un mundo inocente que, (en el pensamiento de la identidad), debe ser re-educado para adquirir la identidad plena. Pero Klee no lleva a cabo un viaje colonialista, no se presenta como gran sujeto metafísico que mirara al mundo a través de su ventana³. Klee no se auto-impone ante lo que ve, no atraca a Túnez, sino que lo deja descansar en su ser. El violentar a Túnez mirándolo desde los parámetros occidentales hubiera supuesto una corrección, y Klee no corrige nada, no aborda lo otro como una transformación grosera: su estancia en lo otro lo es desde un apropiar / des-apropiar. Al mismo tiempo que se apropia de Túnez y de la luz de Túnez, se des-apropia de sí mismo como Sujeto-creador. Lo que Túnez tiene de extraño, de ajeno, no es transformado por Klee al modo colonialista, sino que es Klee quien se deja transformar por Túnez. La apertura de Klee en Túnez lo es por su arriesgar-se

(Heidegger)⁴, por su dejar-se transformar por lo otro⁵, alteración que tiene lugar (en el plano simbólico) en las obras realizadas en Túnez. Los siguientes pensamientos acerca de ellas abren (no por el principio, sino por el centro) el sentido-otro de nuestra comprensión.

2. El agua, el color, la luz, la presencia (debilitamientos / aperturas del sujeto metafísico)

¿Cómo se manifiesta en Klee la apertura hacia lo otro? ¿Desde dónde se hace patente el debilitamiento de lo que Klee es? Cuando miramos las obras que Klee realizó en Túnez, la pregunta que se nos plantea nos hace retroceder al lugar de origen de estas creaciones, al modo de hacer de Klee de estas obras. En el origen de estas obras habla ya el pensamiento de Klee, y lo hace no como un principio instituido, sino como aquello por lo que las obras son de un modo determinado. El origen acompaña a las obras como una tierra sobre la que caminar: es inicio donde las obras tejen y des-tejen su aparecer, dentro del abismo que las salva de lo irreversible. El origen de las obras que Klee pintó en Túnez se deja pensar en referencia a la técnica de la acuarela. Esta técnica, con sus características particulares, fue la usada por Klee en su viaje a Túnez. En el uso de la acuarela el origen de las obras dialoga con el debilitamiento de lo que Klee es; es en ella y desde ella el lugar por el que Klee accede al origen de su ser, y en desde su estancia original está en buena disposición para girar el sentido de su ser-pintar. La acuarela abre el camino de la disposición en el que Klee se deja transformar por lo otro. ¿Qué viene a decirnos la acuarela del arte de Klee?



Ante las puertas de Kairuan (1914)
PARTSCH, S., (2000): Klee, Editorial Taschen. Colonia. P. 26.

La técnica de la acuarela, como técnica, es hacer; pero un hacer que al mismo tiempo des-hace. Para pintar a la acuarela sólo son necesarios dos elementos básicos: el

pigmento y el agua. En ella no existe ningún aglutinante que agrupe la pintura: es el agua quien “agrupa” los pigmentos. Y sin embargo el aglutinar del agua no es un reunir habitual de las sustancias con esta función, como sí lo sería en aceites o en sustancias de otro tipo. La reunión de los pigmentos por el agua es extraña a su ser. Al agua le es ajeno el agrupar; y si produce este efecto aglutinante, no lo hace por necesidad, sino por puro azar. Así, desde el azar, el agua se revela como pasividad del no hacer: sin actividad ni intencionalidad aparece en la reunión de pigmentos, pero a partir de configuraciones azarosas y no bajo la premeditación de su acción⁶. ¿Qué nos trae el azar de la pasividad del agua? ¿Cómo contamina lo azaroso del reunir del agua la obra de Klee? ¿Qué permite pensar el no hacer del azar en la acuarela? Klee encuentra en el azar del medio acuoso el límite original de sí mismo, donde se siente seguro, en el abismo indeterminado del pequeño hombre, en la profundidad de lo no generado⁷, y fuera ya de el Gran-sujeto-creador occidental, demiurgo que modela en su acción intencional la materia bajo un pensar calculador. El azar y la pasividad del agua ex-ponen a Klee en el afuera donde, (al igual que la irregular reunión de pigmentos), espera a ser alterado por el azar de lo otro. Ahora la materia de la pintura de Klee no se sustrae de su inocencia, sino que aparece como un cosmos hermoso que se ha esparcido al azar⁸. Pero la pasividad del agua y su actividad azarosa dice también lo siguiente: del mismo modo que por azar los pigmentos aparecen reunidos, así, del mismo modo, podrían aparecer des-unidos, disueltos. Y de hecho, así sucede: la imprevisibilidad de la pasividad del agua lo mismo une que separa, crea compacidades como disoluciones de áreas de color. En la disolución del color el pigmento se extiende, alcanza elasticidades, aperturas, crea superficies discontinuas de color; separaciones que dislocan suavemente todo centro de gravedad cromática. Klee, que contempla los procesos imprevisibles de las habilitaciones de atmósferas de color, es también parte del proceso disolutivo: pues del mismo modo que el agua une-separa los pigmentos y acondiciona áreas cromáticas en un debilitamiento de las formas, así lo que Klee es, (el occidental Sujeto Metafísico de identidades fuertes), se empequeñece, abriendo su inalterable y monótona compacidad⁹. En la disposición que acepta la disolución se hace posible el camino en el que Klee puede ser transformado por lo otro-Túnez. El agua, en su aparecer como pasividad del azar, licua el mismo tiempo la superficie de la pintura como todo modo auto-impositivo de presentarse ante el mundo de Klee y todo posible colosalismo metafísico. Ahora el artista ha aprendido a mirar el paisaje sin ubi-

carse ante él, sino en él, con él, bajo la confianza y la confianza del dialogar; sin temor a perderse a sí mismo, pues sabe que en el salto por el que nos movemos hacia nuestra pérdida, obtenemos la mejor de las ganancias, el beneficio más seguro.

Pero el propio debilitamiento y la minimización de Klee que muestra la técnica de la acuarela no sólo afectan al acondicionamiento de extensiones y elasticidades cromáticas. Es la forma la que, junto con el color y al mismo tiempo que él, se inscribe en el deceso de su aparecer. En la racionalidad moderna el método de conocimiento científico privilegió la segmentación analítica del mundo. A partir del análisis, de la separación de los elementos, el pensamiento moderno buscó la clarificación de realidades a partir de la conceptualización de la vida. Los conceptos servirían, así, para acotar y separar los distintos fenómenos y cosas, para traer a la presencia las cosas y dotarlas, (anulando su acontecer inocente en el instante alternativo), de un estatuto seguro de conocimiento. Se podría decir que, en el concepto, existe un afán por presentar una descripción adecuada entre el lenguaje y el mundo; desde el concepto importa la comprensión perspicua de las cosas en beneficio de la evolución paulatina del progreso de la ciencia. A partir de la invención de “taxonomías” de mundo y clasificaciones del modo eventual de los acontecimientos, el pensamiento occidental concedió una importancia desmesurada a la corrección y a la validez de todo fragmento de la vida que se presentara con total nitidez ante los ojos, a aquello que aparecía puro en su manifestación, sin implicar en su ser ninguna tendencia de hibridación, heterodoxia o contaminación. Occidente tuvo una confianza excesiva en la separación y fragmentación analítica. ¿Cómo tiene lugar el aparecer de la mentalidad calculadora en el terreno del arte? A partir de la clara delimitación formal y de la contundencia de los contornos el artista fija como presencia patente la auto-imposición violenta de su modo de mirar y cuestionar el mundo¹⁰. Podríamos vincular entonces el pensar calculador y conceptual de la ciencia con la super-nitidez de lo formal en la estética.

Si ahora, una vez establecido el camino a seguir, retornamos a las acuarelas que Klee realizó en Túnez: ¿No observamos un debilitarse de lo formal, un abdicar de la nitidez ante el arrasador fluir del agua sobre la superficie del papel? El agua, en su devenir libre de determinaciones, en su acontecer a-sistemático ajeno a la causalidad, borra los límites entre formas y color; entre dibujo y pintura, entre arquitectura, vegetación y naturaleza, entre sujeto y objetos. El agua debilita aún más si cabe la disposición no regular ni calculadora de las arquitecturas¹¹. Así, en el

agua, en la acuarela se revela como imposibilidad radical la nitidez y la presentación patente de las cosas. Querer delimitar los contornos en la técnica de la acuarela sería como pretender trazar arquitecturas de perfección geométrica sobre una superficie de inscripción tan reacia a la permanencia como es el agua. El flujo azaroso en que desplaza en todas las direcciones no concede el prevalecer a la presencia, e intentar lo contrario conllevaría no atender al límite original de las cosas, que aparecen como a-conceptos en la masa amorfa de lo eventual. Klee, al hacer uso del agua en estas obras, suaviza la aparición y su deseo de permanencia, devolviendo así a cada cosa a su ambigüedad en su modo de aparecer. Ahora, el agua da el paso atrás, y concede a las cosas del paisaje, ya sea a la mezquita, a la luna, a los animales, a la vegetación, al cielo, al aire, un des-ocultamiento¹² que protege cada cosa en su ser:



Salida de la luna St. Germain (Túnez) (1915)
PARTSCH, S., (2000): Klee, Editorial Taschen, Colonia. P. 23

Tanto las disoluciones del color como las de las formas no son comprensibles, y no alcanzan su desplazamiento total sin el tercer elemento de la tríada: la luz. Ella completa el aniquilamiento total de las estructuras fuertes en las acuarelas tunecinas de Klee. Ya hemos indicado la irrupción del azar como límite bajo el aglutinante-disolvente del medio acuoso; también la pérdida de entidad de las cosas en su nítida presencia formal debido al manifestarse de lo sin forma del agua; la luz, como peculiaridad de la técnica de la acuarela, completa la originalidad cromo-formal de la superficie pictórica de estas obras. El agua que Klee deja libre en sus acuarelas permite que la

luminosidad que él pudo admirar bajo el cielo de Túnez luzca acompañando a las obras. El medio acuoso espacia las compacidades de color y la continuidad de la forma, y en ese abrir transparencias del agua posibilita el darse de la luz, que convierte la superficie en un tejido traslúcido y emisor de claridad. Pero, del mismo modo que el agua agrupa y des-une a la vez los pigmentos generando áreas irregulares de color; así la luz de las acuarelas de Túnez deja de ser una luz mono-focal, dirigida desde un punto de emisión único y programado. Ahora la inocencia del agua ha distribuido la transparencia prefigurada a partir de conjunciones azarosas de claridad, dejando a las cosas de la obra ser un reflejo de la abarcante atmósfera de Túnez. Los puntos de luz esparcidos irregularmente en el papel giran el aparecer del sentido de la luz hacia una post-focalidad lumínica, diseminando en la debilidad el descentramiento de luz-aparición-fundamento. El agua, en su flujo y apertura al azar, hace que Klee contemple apariciones y transparencias no generadas por él, que incontenibles en su suceder, debilitan la ubicación habitual de la luz en la atmósfera. Como un acontecimiento pleno en su levedad, el esparcimiento de la luz coincide también con el debilitamiento del Sujeto-artista metafísico de Klee, y propicia así la apertura de Klee hacia lo otro, que es ganancia de su ser-pintor más propio. La iluminación plural crea en los objetos del paisaje, ya sea arquitecturas religiosas, las casas, la vegetación, el cielo, los animales o la luna, transparencias in-habituales, que en su aparecer alternativo restan entidad y nitidez a las cosas. La luz que otorga al azar su transparencia, borra el predicado utilitarista y banal de cada cosa de las acuarelas, presentando en el debilitamiento de su presencia la huella de su ser incondicional. Al mismo tiempo, en la post-focalidad de la luz y en multi-aparición el sujeto-Klee abre su compacidad oscura hacia la periferia del descentramiento central. Con ello el sujeto-Klee no es ya quien asume la identidad con un punto irradiador de la transparencia de la luz, siendo entonces génesis de la aparición, sino que en su desaparición como creador, deja que la luz de Túnez se organice en su aparecer, permitiendo a Túnez ser Túnez en su luz. En este abandono de Klee de sí mismo y su consiguiente respeto a lo otro-Túnez fraterniza en la luz la apropiación del paisaje extendido en estas obras, igual que se desliza el agua en su despreocupación. El lucir de la luz muestra a Túnez como una elevación de cada cosa: las cosas pintadas vuelven hacia su lugar de ser, y en su retorno salen al encuentro sin el estorbo mundano, pues han revertido el mundo hacia lo propicio de otro envés favorable. En la locura de la luz Túnez ciega hacia adentro su aparecer: como si, por un momento, esta fuera la des-

apropiación decisiva de Klee, una ceguera de acontecimiento y ser; ceguera alternativa del tiempo y del espacio, violencia de coordenadas conceptuales olvidadas del todo, serenadas en el otro sentido. El agua-luz de-forma el pensar; desliza el mundo hacia su reverso, en el lado donde las cosas se hinchan en el desplegarse-otro. Fuera de toda resolución dialéctica entre masas y equilibrios lumínicos-cromáticos-formales, el mundo-Túnez queda tragado, absorbido, suspendido hacia su atracción hacia adentro, hacia lo oscuro, donde de la devaluación total se es también un placer trans-banal irrebasable, medida de las cosas y exceso, vacío que al mismo tiempo es, es hasta la locura, es por la locura. Enlaces demasiado humanos para unir una extraña inmensidad, que se destroza y que nace hacia adentro, en un negativo-otro cegador, que abraza y corta el pensamiento como un bisturí de fuego helado.

La tríada color-forma-luz consolida el hito apropiador/des-apropiador en el ser-pintar de Klee. Pero la equiparación entre debilitamiento y disolución en el sujeto-creador y en las acuarelas no indica un acontecimiento radical, (quizá el más radical) en el destino de Klee como pintor: El abismarse de Klee en la disolución, en el azar y en la exterioridad no se desfonda en una totalidad completa. Parecería que lo desalojado por Klee fuera recuperable: el volumen se llena de nuevo con Túnez, la pérdida se intercambia por el beneficio. Sin embargo sucede algo más. Lo que Klee ha perdido, ha olvidado de sí, retorna y llena la oquedad propia. Pero, ¿qué sucedería si en el retorno de Túnez a Klee Túnez regresara con un volumen mayor en sus dimensiones que el espacio habilitado por Klee? Tendríamos un resto, un apéndice que no podría ser apropiado; la locura hermana entonces ausencia y mundo, para el mejor acontecimiento. La apertura de Klee hacia lo más propio que Klee es, hacia su ser-pintor; no podría hallar cumplimiento en su totalidad. Entonces, si esto ocurriera, Klee quedaría incompleto en su ser-pintor; y las anotaciones que el artista hizo en sus diarios se revelarían como ilusión. También pudiera ser que las declaraciones de Klee comprendieran su propia complejidad. Si es así, (nosotros creemos que es así), la pregunta queda ya trazada en toda su claridad: ¿Cómo habilitar un espacio para el apropiarse de lo que a Klee le es imposible, inapropiable? ¿Cómo apropiarse algo que, en su inexistencia, queda fuera de lo que Klee puede contener? Y quizá, el preguntar acerca de ello se muestre en una transparencia mayor a partir del siguiente interrogante: ¿es la virtualidad del espacio-otro lo que habilita un lugar (sin lugar) donde la apropiación de lo imposible y que a la vez es lo más propio, acontezca en el arte y el ser del propio Klee?

3. La des-apropiación del punto de vista tradicional (El espacio post-metafísico, la huella, lo virtual)

En su estar en Túnez y en la declaración en su diario, Klee comprende el desfondamiento de sí mismo y de lo otro. En este abismo siente pudor ante lo inagotable. Su apertura a Túnez no puede entonces concebirse desde el suelo protector del abrir espacio que es llenado, desde el flujo e intercambio de bienes o volúmenes de la economía¹³. Klee no es un economista que comercie los productos de la metafísica con Túnez. Es desde otro sentido el lugar en el que Túnez da todo lo que es incalculable, sin devolución ni endeudamiento, sin retorno transformado de lo dado. Lo que Túnez ofrece a Klee no endeuda. Como un toque que sentimos desde la lejanía, tan imperceptible como transformador.

Quizá lo decisivo sea una cuestión de inexistencia. Hay que tener unas manos que comprendan la inexistencia para tomar lo que Túnez regala. Es necesario un espacio diferente, una oquedad en negativo, un acomodamiento que no vincule el don a uno mismo, sino que lo atraiga a nuestra proximidad. Una atmósfera que acondicione lo dado, otra existencia, inexistencia de pintura-diferencia. ¿Cómo acondiciona Klee la superficie de inscripción de lo indecible? ¿Cómo pintar aquello que es impresentable, irrepresentable? ¿Qué espacialidad cosida con un tejido de inexistencia dejará deslizarse por lo inimaginable este resto¹⁴? Espacio de ausencia o espacio-otro, vacío roturado en el que Klee cosecha suspensiones del mundo girado ya, instantáneo, en la soldadura del evento más cercano. ¿Cómo describir este espacio anudado a otro pensar? Quizá no baste sólo con pensar; hace falta para ello la mímica de la actuación, del gesto, una indicación del camino que lleve hasta el terreno de lo incommunicable. Ello comienza con la descripción del nuevo espacio habilitado en las acuarelas tunecinas de Klee.

La luz, el color; y el agua, antes tematizadas por nosotros en su disolución, parecen ahora desaparecer en un silencioso amarse-para-el-espacio. Y es, en estas obras cada elemento carece de independencia en su aparecer; por lo que podemos decir que Klee, en un movimiento que se da de una vez, unifica el manifestarse de estas entidades, abriendo a cada gesto un espacio, anterior a la mirada en la que vemos su material constituyente. El espacio lo es en su anterioridad a toda apreciación. La atmósfera de Túnez, en la que la luz trabaja socavando la indefinición del límite, en la que cada coloración en el papel pertenece ya al espacio en la luz, ayuda sin duda a este pintar-espaciar¹⁵ desde el azar despreocupado. Pero el abrir espacio en el papel por parte de Klee adquiere

en su modo de pensar-pintar una noción del espacio interpretable como ajena a la concepción metafísica del espacio. En la primera impresión es posible observar el espacio en algunas de estas obras como regido por la geometrización, a partir de la red de elementos pseudo-cuadrangulares que rigen el aparecer de las cosas en el papel. Desde esta perspectiva, cada cuadrícula podría interpretarse como una porción de la red-ventana a través de la que miraban el mundo los creadores del espacio perspectivo tradicional. Sin embargo, otro sentido es posible: este tapiz de geometrías irregulares, más que ser una reminiscencia de la noción de perspectiva, funciona como un no-"perspectivar" el paisaje. Desde este no-"perspectivar" el espacio viene a la superficie, acercando a las cosas a nuestro radio de comprensión de habitabilidad: con ello Klee no aleja a Túnez de la posibilidad de ser habitado, sino que, mediante la malla aproximadora de las cosas y su transparencia e impresión de proyección transitable, hace regresar al mundo, lo hace venir a nuestro encuentro, creando un espacio hospitalario; no un espacio que contemplar, sino un lugar en el que estar. Ahora la perspectiva tradicional no es tomada por Klee como un distanciarse que salvaguardara al sujeto-pintor; haciéndolo retroceder hacia un punto de vista único y privilegiado, ajeno al mundo, que salvara al ojo de un mirar mundano y eventual. La ventana a través de la que mirar¹⁶, con la mirada del cazador¹⁷, la mirada que se presenta como organizadora de distancias insalvables, queda apartada del sentido espacial de estas obras. Así, podría decirse que Klee contra-espacia en su mirar alternativo en estas obras, des-haciendo, contra-proponiendo un espacio-otro al pensar-pintar el espacio como perspectiva tradicional. Pero quizá sea necesario hacer emerger aún más la diferencia, distinguiendo las características constituyentes de la concepción tradicional del espacio: con ello es posible que el giro espacial de Klee se revele de modo más decisivo. La perspectiva tradicional es fruto de la intuición que construye un espacio racional, infinito, constante y homogéneo. Para que esta captación del espacio sea posible se deben suponer dos premisas: un único ojo inmóvil y la adecuación-correspondencia-reflejo de este modo de captar el espacio con nuestra imagen visual¹⁸. Esta forma de pensar el espacio contiene una ubicación determinada para aquel que se rige por ella: pone el mundo ante el sujeto-artista, tomándolo en su espacialidad como la materia prima de la buena composición pictórica. Esta consideración del espacio como materia prima hace el sujeto-artista reafirmarse como pintor-contemplador-ante el mundo, auto-imponiéndole sus cálculos espaciales, sublimados ya en la intuición de un

espacio que se da como reflejo semejante a nuestras estructuras visuales. Todo cambia si nos acercamos con otra disposición a las acuarelas que Klee pinta en Túnez. Observaremos que el espacio de la perspectiva tradicional ha cambiado. Parece, como ya hemos señalado tácitamente, que la disolución de la perspectiva devenga al mismo tiempo en la disolución simbólica del sujeto-Klee¹⁹. Parece que Klee, con la inocencia sagrada de un niño, borrarla con una esponja, discretamente, el modo de pensar el espacio según la homogeneidad occidental, y se arriesgara a sí mismo: ahora, fuera de sí, esta en Túnez como en lo desprotegido-seguro²⁰ de lo abierto. Ahora Klee, en el perderse así mismo en el espacio-otro, se gana para el transitar un espacio desde la proximidad, desde la cercanía alejada del distanciamiento metafísico del sujeto que aprehende el espacio en la casi imperceptible violencia de la intuición²¹. Las cosas ya no se sitúan en un espacio-receptáculo generado en la perspectiva, sino que en las obras Klee habla con el espacio²², cada cosa habla el lenguaje más propio con *su* espacio, así como el espacio dialoga en su ser con las cosas, con el hablar-otro (no humano, no metafísico) que es la pintura de Klee.

Pero el debilitamiento del espacio metafísico no se muestra sólo en crear un lugar de habitabilidad, como ya sugerimos al inicio de este apartado. Si así fuera la apropiación no acontecería de modo tan radical. Es necesario, por tanto otro modo de pensar el espacio, pensarlo desde la virtualidad, desde el modo virtual de darse un modo espacial ligado al tiempo²³. Es la temporalidad sugerida en las acuarelas de Klee lo que viene a concedernos una apertura del camino de la diferencia, en el que penetramos hacia una comprensión total de la des-apropiación / apropiación tunecina de Klee. Desde la radicalidad de un tiempo que en estas obras aparece como tiempo-otro, nos es posible concebir aquella inexistencia inconcebible y señalar la apropiación en la ausencia. Una obra realizada tiempo después del viaje de Klee a Túnez inaugura el esclarecimiento del sentido del tiempo, mostrando desplegadas las posibilidades abiertas en las acuarelas de que Klee pintó en su estancia extranjera. En esta obra, llamada *Tapiz de recuerdo (1914)*, el espacio rechaza toda posible asociación a la perspectiva tradicional. Aparecen trazos que prefiguran en su esquematismo áreas emitidas desde el estadio poético, donde cada motivo remite a su ser original. Pero lo más interesante de esta obra no son tanto el grafismo de sus elementos, sino su modo de disponerse sobre la superficie.



Alfombra del recuerdo (1914)

PARTSCH, S., (2000): Klee, Editorial Taschen. Colonia. P. 29.

A partir de un espaciado del espacio, cada trazo aparece sobre-inscrito en otros trazos, cada espacio parece superponerse a otro espacio, conviviendo en un mismo lugar diferentes niveles de profundidad. Empleamos la palabra "profundidad", y sin embargo no es ella la adecuada para describir este diálogo entre plasticidades, pues la "profundidad" es aquí ajena a su modo de darse habitual, hasta el punto en que no podríamos asegurar que área espacial se encuentra más alejada de la superficie y qué área nos es más cercana. La profundidad, así, queda dislocada en la vulgaridad de sus ubicaciones: ahora acontece un intercambio entre modos de aparecer, una alternancia que marcha y regresa, que se vela y des-vela al mismo tiempo. El espacio pictórico se da, más que como una disposición de lugares, como un juego de olvidos y rememoraciones, de atenciones y distracciones en las que el pasado, atraído hacia nosotros con la débil atadura del recuerdo, se mostrara bajo el debilitamiento de lo que ya-sido²⁴. Entonces, ¿cómo abordar el espacio post-metafísico? O lo que es lo mismo: ¿habilita Klee en esta obra un espacio inagotable, virtual, un lugar que acondicione su residencia para el acercamiento radical de lo otro, de Túnez?

En esta obra la debilidad de la presencia, lograda por la transparencia, remite a un tiempo diferente del presente. Es la concepción vulgar del tiempo, que privilegia el instante del presente, que lleva al monólogo de la presencia, lo que la falta de entidad de cada cosa ha debilitado. En la transparencia que posibilita la aparición sincrónica de diferentes niveles de tiempo, el pintar-pensar de la presencia abdica ante el espacio-otro. Si observamos de nuevo la obra *Tapiz de la memoria* quizá venga a nosotros la re-proposición del espacio como virtualidad. El propio título esclarece el nuevo estatuto de los signos. Al estar

esta obra realizada tras el viaje a Túnez, lo que aquí se presenta no es una inmediatez nítida del presente, sino sólo la huella²⁵ de Túnez. No simplemente Túnez, sino aquello que Túnez es en un haber-sido, un rastro que ya no pertenece a la presencia, sino al resto que se da como ausencia, como pasado total, en un tiempo interrumpido del presente, en un espacio abierto del espacio-otro. Ahora el espacio que observamos ha dejado de ser para darse en la huella²⁶, para ser disrupción del tiempo en el tiempo, del espacio en el espacio. Ahora Klee ofrece (el) espacio no como habitáculo de ubicaciones y contenciones propio de la metafísica-perspectiva, sino el espacio como pasado, como no-presencia radical que en su virtualidad posibilita no un dar espacio que acoja el intercambio, sino un dar espacio que altera la profundidad sin fondo del artista, que desnude a Túnez, en un instante ajeno a las cronologías, en el que acontezca la des-apropiación / apropiación en su otredad definitiva. Túnez en el espacio del pasado ofrece la impagable donación de un lugar (sin lugar) en el que quede apropiado desde otro poseer, donde lo otro transforma en su ser irreapropiable, en su gas inasible, en su exceso. Así Túnez quiebra cualquier disposición colonialista de Klee y vira su pensar-pintar hacia la ganancia más benefactora de todas, el instante de la diferencia en el que, abriéndose al espacio del pasado y a su acontecimiento arrasador, mira su estancia desde el pudor inocente de su nuevo ser propio, en la niñez, en el momento primero: ahora, en otro "ahora", puede Klee reconocerse, y así lo hace, con las palabras (ahora comprensibles en su cercanía) dichas en su diario: "Soy pintor".

Notas

- 1 KLEE, P. (1998): *Diarios (1898 – 1918)*, Edición y prólogo de Félix Klee, Alianza Editorial, Madrid, P. 230.
- 2 Nos referimos con ello al acontecimiento, al don. DERRIDA, J., (1995) *Dar (el) tiempo. La moneda falsa*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- 3 Refiriéndose al Norte de África dice Hegel "Aquí se encuentran las tierras de Marruecos, Fas (no Fez), Argel, Túnez y Trípoli. (...) Esta parte de África que (...) está vuelta hacia Europa, debía anexionarse a Europa". Respecto a lo que Hegel denomina la "África propiamente dicha" dice lo siguiente: "No tiene interés histórico propio, sino el de que los hombres viven allí en la barbarie y el salvajismo, sin suministrar ningún ingrediente a la civilización." HEGEL, G. W. F., (2005) *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, Edición abreviada. Editorial Tecnos, Madrid., P. 278-279.
- 4 Las alusiones al pensamiento de Heidegger son continuas. Él mismo estuvo interesado en su pintura: "...precisamente la pintura que a Heidegger más interesaría: la de Klee, Cézanne o Braque." DUQUE, F.: "La mirada y la mano", en: HEIDEGGER, M., (2003): *Observaciones relativas al arte –la plástica– el espacio. El arte y el espacio*, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, P. 47. Al respecto puede también verse HEIDEGGER, M., (2003): *Tiempo y Ser*, Editorial Tecnos, Madrid, P. 19.
- 5 "De modo que no es un acto de la subjetividad el que inaugura la comprensión, sino que ésta se produce en virtud de una apropiación (Aneignung) de un mundo que se da en el lenguaje. Esa apropiación es siempre dialéctica, en cuanto que apropiarse de un punto de vista implica la desapropiación de otro. Apropiarse de un sentido significa que lo que era extraño devenga propio, lo cual no es posible si yo no me abro a ese sentido y me dejo transformar por él, es decir, si no me desapropio de mí mismo para dejarme ser en esa otra posibilidad. Es lo que expresa también el concepto de distancianción –correlativo dialéctico del de pertenencia– para hablar de una distancianción de sí en relación a uno mismo, o sea, interna a la apropiación." SÁNCHEZ MECA, D., (2001): *Teoría de Conocimiento*, Editorial Dykinson, Madrid, P. 575.
- 6 OÑATE Y ZUBÍA, T., (2004): *El nacimiento de la filosofía y Grecia. Viaje al inicio de Occidente*, Editorial Dykinson, Madrid, P. 105.
- 7 "... a lo superior no le es lícito provenir de lo inferior; no le es lícito provenir de nada..." NIETZSCHE, F., (1981): *Crepúsculo de los ídolos*, Alianza editorial, 5ª edición, Madrid, P. 47.
- 8 Dice Heráclito: "Como polvo esparcido al azar es el cósmos lo más hermoso". Citado en: OÑATE Y ZUBÍA, T., (2004): *El nacimiento de la filosofía y Grecia. Viaje al inicio de Occidente*, Editorial Dykinson, Madrid, P. 203.
- 9 "Efectivamente, la mancha de color acuosa, particularmente fluida, produce unos límites inciertos, insinúa por capilaridad pequeñas vellosidades en la veta del papel. No podría adaptarse, por poco que fuera, al más simple de los contornos. Si se intenta forzarla, se emancipa, lo esquiva o lo transgrede." V.V.A.A., (1998): *Paul Klee*, IVAM Institut Valencià d'Art Modern y Museo Thyssen-Bornemisza, Valencia, P. 43.
- 10 Alusión a la metafísica como historia del olvido del ser (Heidegger). A propósito de ello puede consultarse, entre otros: VATTIMO, G., (2002): *Introducción a Heidegger*, Editorial Gedisa, Barcelona.
- 11 Con ello nos referimos a la disposición irregular propia del urbanismo musulmán: "La ciudad islámica, con su compacto caserío, con sus terrazas, con sus patios como únicos espacios abiertos, con sus callejuelas tortuosas e insignificantes, no se asemeja a nada, porque no es un artificio racional, sino un organismo puramente natural y biológico." CHUECA GOITIA, F., (1998): *Breve historia del Urbanismo*, Alianza editorial, Madrid, 1998, P. 72-73.
- 12 Véase: VATTIMO, G., (2002): *Introducción a Heidegger*, Editorial Gedisa, Barcelona.
- 13 Nos referimos con ello a lo pensado sobre la economía como intercambio por J. Derrida, en las páginas iniciales de la siguiente referencia: DERRIDA, J., (1995) *Dar (el) tiempo. La moneda falsa*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- 14 El resto como lo que no existe, y sin embargo se da, del mismo modo que se da una moneda falsa. DERRIDA, J., (1995) *Dar (el) tiempo. La moneda falsa*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- 15 "¿Qué es pues el espacio en cuanto espacio? Respuesta: el espacio espacia (*der Raum räumt*). Espaciar significa 'hacer roza' (*roden*), 'hacer [que algo sea] libre', dar libertad a un ámbito libre, abierto. En la medida en que el espacio espacia, en que da libertad a un ámbito libre, concede en verdad él por vez primera, con este libre espacio, la posibilidad de comarcas, de cercanías y lejanías, de direcciones y límites, las posibilidades de distancias y magnitudes." HEIDEGGER, M., (2003): *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio. El arte y el espacio*, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, P. 81-83.
- 16 "Habla en sentido pleno de una intuición «perspectiva» del espacio, allí y sólo allí donde, no sólo diversos objetos como casa o muebles sean representados «en escorzo», sino donde todo el cuadro (...) se halle transformado en cierto modo, en una «ventana», a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio (...) unitario que comprende todas las diversas cosas." PANOFKY, E., (1999): *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets editores, Barcelona, P. 11.
- 17 "La mirada del contemplativo es como la de águila antes de caer sobre su presa. Sometidas en lo posible a las mallas matemáticas del espacio y el tiempo abstractos, las cosas así enredadas son radicalmente, humanamente escindidas en bruta materialidad y en capacidad energética." DUQUE, F., "La mirada y la mano", en: HEIDEGGER, M., (2003): *Observaciones relativas al arte –la plástica– el espacio. El arte y el espacio*, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona.
- 18 PANOFKY, E., (1999): *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets editores, Barcelona, P. 12.
- 19 "Las acuarelas de St. Germain suponen un punto de vista, un sujeto que mira, si bien es cierto que la mirada está penetrada de sol y luz. La luminosidad del norte de África, a la que se refiere en sus anotaciones, afecta a la nitidez de las formas, también al cromatismo de las superficies, que se difuminan y confunden, translúcidas, apoderándose el color de la naturalidad de las cosas. Para alcanzar esos efectos se sirve Klee de la transparencia de la acuarela y la condición del papel, desarrollando recursos que ya había investigado en años anteriores". V.V.A.A. (1998): *Paul Klee*, IVAM Institut Valencià d'Art Modern y Museo Thyssen-Bornemisza, Valencia, P. 21. Desde nuestro punto de vista, este "sujeto que mira" nada tiene que ver con el Sujeto fuerte de la modernidad.
- 20 HEIDEGGER, M., (1999): *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid.
- 21 "El espacio es espacio en la medida en que él espacia (hace roza), libera lo libre para que haya comarcas, lugares y caminos. (...) El

- hombre no *hace* el espacio; *tampoco* es éste una manera propiamente *subjetiva* de la intuición; pero tampoco es nada objetivo, como si él fuera un objeto. Más bien, para espaciar *como* espacio, a éste le hace falta el hombre [lo utiliza]." HEIDEGGER, M., (2003) *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio. El arte y el espacio*, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona. P 87.
- 22 "El hombre no está en el espacio como lo está un cuerpo. (...) El hombre deja, concede que haya espacio como lo espaciante, como lo que da libertad, como lo que se implanta y deja entrar a las cosas en este ámbito libre." HEIDEGGER, M., (2003): *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio. El arte y el espacio*, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona. P.83.
- 23 El enlace espacio-tiempo, como se verá, no lo comprendemos desde la física, sino desde el tiempo en su concepción no vulgar (Heidegger) ligado (por nosotros) simbólicamente a la especialidad a partir de la huella (Derrida).
- 24 HEIDEGGER, M., (2003): *El concepto de tiempo*, Editorial Trotta, Madrid.
- 25 "Técnica transparente, la acuarela permite percibir asimismo las huellas del proceso constitutivo, bien porque el pintor haya decidido conservarlo en la obra terminal o bien porque no haya podido eliminarlas. Así, una factura tan libre como ésta permite distinguir sin ambigüedad los estados sucesivos del trabajo, una gran parte de los movimientos del pincel, la imbricación de los espacios coloreados, las aguadas... todos los restos que un medio más cubriente – en especial el óleo – sería susceptible de borrar." V.V.A.A. (1998): Paul Klee, IVAM Institut Valencià d'Art Modern y Museo Thyssen-Bornemisza, Valencia. P. 43.
- 26 "La huella (...) abre un espacio que interrumpe el presente. No se acoge a la unidad del presente, ni de lo simplemente dado a la vista o al tacto. No se circunscribe a ninguna percepción. E incluso, eso que llamamos "experiencia o "percepción", encuentra en el espaciamiento de la huella "como disrupción de la presencia", su posibilidad; en una archihuella más antigua que la percepción misma..." / "A la huella le es esencial la referencialidad, una forma de remitenencia como tracción a otro diferente de sí. (...) Eso que da a la huella su ser huella es justamente la salida de sí, esa indicación hacia lo que ella no es (...) [Está] tocada por otro del que guarda memoria, (...) memoria de un pasado absoluto, irreapropiable olvido para la presencia, impresentable, irrepresentable." / "Fuera del modo temporal del presente, (...) el tiempo de la huella no es un presente-pasado sumido en la pasividad que le impone un receptáculo, sino más bien un pasado agente que no comparece si no es como ya sido, como memoria imposible, irrepresentable de lo que jamás fue presente..." SANTOS GUERRERO, J., (2005) *Círculos viciosos. En torno al pensamiento de Jacques Derrida sobre las artes*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid. P. 136.

Interferir en los medios. Concha Jerez, José Iges y los *mass-media*

Alberto Flores Galán

Dr. en Historia del Arte. Extremadura

Las presentes notas analizan la utilización por parte de Concha Jerez (Las Palmas de Gran Canaria, 1941) y José Iges (Madrid, 1951) de imágenes y textos tomados de los medios de información como un ingrediente con el cual componer instalaciones, *performances* o conciertos *intermedia*, así como piezas, obras de arte radiofónico y otras manifestaciones. Del mismo modo, se examinan algunos trabajos significativos firmados por ambos que, más allá de utilizar los medios como herramienta, proponen una interferencia artística en los mismos.

Para comenzar, hemos de tener muy presente que es posible advertir ya en el albor de la trayectoria individual de ambos creadores una presencia considerable de los medios de información y comunicación. En primer lugar, José Iges se define como un artista cuya escuela ha sido la radio, y por consiguiente su marco de referencia es predominantemente el arte radiofónico. Para esta disciplina ha desarrollado un número considerable de obras, tanto en solitario ("Modos de Contar", 1989) como en colaboración con artistas tan diversos como Francisco Felipe ("Tempus Tempus. Para la Galería", 1986), Ricardo Bellés ("Palmeros", 1988, "Ludus Ecuatorialis", 1990) o Concha Jerez ("Límites del Decorado, 2000, "Corta y Pega", 2001, "Noticias desde Tierra de Nadie", 2003.), habiendo recibido también galardones nacionales e internacionales de creación radiofónica, entre los que destacamos el segundo premio como compositor del Prix Musical de Radio Brno (República Checa) en 1988 o, en su faceta de productor y en 1991, el Prix Italia de Radio¹. Asimismo, es también autor de la aún inédita tesis doctoral "Arte Radiofónico. Un Arte Sonoro para el Espacio Electrónico de la Radiodifusión" (Universidad Complutense de

Madrid, 1997) y director y presentador de "Ars Sonora" (Radio Clásica, Radio Nacional de España 2), casi con toda seguridad el único programa español de difusión nacional centrado exclusivamente en la difusión del arte sonoro y radiofónico, así como en la música electroacústica, paisajes sonoros o esculturas sonoras. Por su parte, Concha Jerez está considerada como una de las artistas señeras del arte conceptual desarrollado en nuestro país a partir de la década de los setenta (tras el prólogo que supuso el grupo ZAJ en la década anterior)² y es generalmente conocida por su reiterada preocupación por las instalaciones visuales, las instalaciones sonoras y los espacios de intervención sonora, firmados tanto en solitario como conjuntamente con José Iges. Sin embargo, su quehacer en las artes visuales no se limita a sus instalaciones, sino que aborda también la realización de acciones, libros de artista, conciertos o *performances intermedia*, así como la creación de piezas, ambientes y obras de arte radiofónico. Entre estas últimas, destacan dos obras firmadas junto con el "traficante de ideas" barcelonés Vicenç Altaió –"Santa Inocencia" y "Santa del Movimiento Perpetuo", realizadas en 1991– y numerosas piezas llevadas a efecto con la coautoría de José Iges: "La Dama Invisible" (1991), "El Silbido del Caballo de Hierro Atravesando el Umbral del Paraíso" (1995), "Límites del Decorado" (2000), "Corta y Pega" (2001), entre otras. Y considerando toda obra de arte radiofónico constituye en sí misma una interferencia en los medios de comunicación e información, hacemos nuestras las siguientes palabras del propio José Iges: *el artista que quiera trabajar en Radio y T.V. es... claramente un "intruso"*. El mismo autor añade que la acción que los artistas radiofónicos realizan en el medio consis-

te en muchas ocasiones en *interferir en la, preconcebida –y, por qué no decirlo, demasiado previsible a veces– parrilla de programación de una emisora de radio, a fin de dar al contenido de su propuesta una mayor capacidad de “extrañamiento”*³.

Asimismo, y ampliando nuestro discurso hacia una versión más general de los medios de comunicación de masas, Concha Jerez facturaba ya en 1977 la pieza “Seguimiento de una Noticia”, una obra compuesta por treinta y dos fotocopias reducidas DIN A4 de noticias de prensa en las que aparecen, intervenidas con escritos ilegibles, textos referentes al fallecimiento de cinco trabajadores en la catedral de Santa María de Vitoria. Es posible que esta obra remita a la de Piero Manzoni “I-30 Settembre”⁴, que también consiste en una acotación temporal realizada exclusivamente con papel. No obstante, y a diferencia del trabajo firmado por Concha Jerez, el artista italiano no intervino ningún medio de información ni se centró en un periodo de tiempo determinado (en nuestro caso, los días que un hecho concreto era reflejado en la prensa escrita española). Poco después, y sin abandonar el trabajo desarrollado como intervención en diarios, la artista grancanaria realizaba entre 1978 y 1981 una serie de instalaciones sirviéndose casi exclusivamente de papel de periódico. Estas son: “Significación del Estilo” (Galería Ovidio, Madrid, 1978), “12 Hojas de Críticas de Arte Pertenecientes a 7 Periódicos de Madrid” (Espai Tres, Sabadell, 1979), “La Vanguardia 1980: 76 Pàgines d’Estètiques. Preu 25 Pts” (Univesitat Autònoma. Espai B5-125, Barcelona, 1981) y “196 Pàgines d’Estètiques + un Espai” (Centre de Documentació d’Art Actual Metrònom, Barcelona, 1981). La primera de ellas, “Significación del Estilo”, presenta un conjunto de intervenciones caracterizadas todas por la recuperación plástica de doce páginas de críticas de arte de la prensa diaria de Madrid, pertenecientes a siete periódicos distintos⁵. Junto con la realización de algunos objetos-síntesis (un libro antiguo, un timbre, una trampa para ratones, un útil fotográfico) Jerez se sirvió de las estructuras de diversos periódicos madrileños para plantear una reflexión personal sobre dos tipos de manifestaciones conceptuales contenidas en ellos, formuladas mediante lenguaje unas y estéticamente otras. Esto es, dicho con otras palabras, que mientras la artista valora la estética de los diarios critica el contenido de los mismos. De hecho, es posible constatar que lo que se trataba de afirmar era que, ya que no era posible extraer nada útil ni positivo de los contenidos de las críticas de arte de aquel tiempo, sí podíamos disfrutar al menos de sus estéticas. Más adelante, la instalación visual “12 Hojas de Críticas de Arte Pertenecientes a 7 Periódicos de Madrid” presentó en el

Espai Tres de Sabadell un contenido muy semejante al exhibido en la Galería Ovidio, si bien en esta ocasión la artista prescindió de los pequeños objetos y se centró únicamente en la recuperación estética de las doce hojas de periódico. La instalación que nos ocupa es, en opinión de la propia creadora canaria, *un acercamiento a ella* (la prensa escrita) *para resaltar, por una parte, cómo se funciona con unos titulares y unos contenidos – su distribución en la propia prensa, por la valoración de unas cosas y otras –, y por otra la transmisión de estéticas visuales en cuanto a la composición*⁶. En este sentido, “12 Hojas de Críticas de Arte Pertenecientes a 7 Periódicos de Madrid” se distancia radicalmente del trabajo “Encuesta a 24 Galerías de Arte de Madrid”, firmado cinco años antes por el Grup de Treball, aunque no deja de sorprender que Concha Jerez exponga en Barcelona esta su segunda versión de una instalación centrada en la prensa de Madrid y que el grupo catalán realice su trabajo en la capital de España.

En cuanto a “La Vanguardia 1980: 76 Pàgines d’Estètiques. Preu 25 Pts.”, la instalación visual propone ya un análisis exhaustivo de la estructura compositiva de un ejemplar del diario barcelonés “La Vanguardia”, a través de treinta y nueve trabajos realizados sobre tiras de poliéster translúcido⁷. Si bien el enfoque principal de la instalación parecía residir en la interrelación entre dos “bloques” de estéticas de la vida cotidiana –los que podemos encontrar en un diario cualquiera y los emitidos por la Univesitat Autònoma de Barcelona–, el interés último de Concha Jerez consistió en proponer un discurso irónico en torno al nombre del periódico elegido y sobre la práctica conocida como “Pintura-Pintura”, tan de moda en aquellos años en España. En efecto, la creadora canaria intervino un ejemplar de “La Vanguardia” imitando, más que el trazo característico de la “Pintura-Pintura”, las señas de identidad características del grupo francés Support / Surface, para reprochar de este modo el fervor desmedido que este último recibía en nuestro país. No debe olvidarse, por otra parte, que la célebre polémica mantenida entre Antoni Tàpies y los componentes del Grup de Treball se produjo justamente en las páginas de opinión del diario barcelonés “La Vanguardia”⁸. Por último, la instalación visual de Concha Jerez “196 Pàgines d’Estètiques + un Espai” acogió cuatro intervenciones realizadas sobre la prensa escrita, junto con otras seis ejecutadas sobre libros y objetos. Tres criterios diferentes se tuvieron en cuenta para organizar las intervenciones realizadas sobre la prensa: aislar el espacio reservado para las noticias, completar la composición de cada página de acuerdo con su estructura tipográfica y recuperar estéticamente cada página, centrándose en su contenido.

Por cuanto ha sido expuesto, es posible afirmar que los inicios del camino emprendido individualmente en el campo de las artes visuales por ambos creadores está vinculado en mayor o menor medida a los medios de comunicación de masas, siendo esta relación de mayor intensidad en el caso de José Iges. Nuestros artistas inician en 1989 una fructífera etapa de colaboración que se mantiene hasta el momento presente. No es de extrañar, por lo tanto, que los *mass-media* gozaran de un peso específico significativo en la producción conjunta de Concha Jerez y José Iges. Y si bien es cierto que durante los primeros años las obras de interferencia en los media se centran fundamentalmente en la radio, con obras creadas para Radio Nacional de España, la ORF de Austria, Radio France, YLE de Finlandia, la RAI de Italia o la ABC de Australia⁹, habrá que esperar hasta los años noventa para asistir al nacimiento de una obra conjunta de interferencia en los medios de comunicación ajena al campo del arte radiofónico. En rigor, la primera instalación conjunta de Concha Jerez y José Iges en donde los medios de comunicación e información son el protagonista esencial es el espacio de intervención *intermedia* "Argot", realizado en 1991 para el programa austriaco de arte sonoro y radiofónico "KunstRadio RadioKunst" —dirigido por Heidi Grundmann— y exhibido en el Museum Moderner Kunst de Viena. El citado proyecto supone también un claro ejemplo de un trabajo de interferencia realizado sobre los media, pues en verdad reflexiona sobre la radio y el museo de arte contemporáneo como poderosos elementos mediáticos. Del mismo modo, la instalación fue concebida tanto como una interferencia realizada sobre la colección permanente del Museum Moderner Kunst —especialmente sobre una pieza de Fabrizio Plessi que acogió veintiséis atriles con otros tantos espejos y receptores de radio en los que un texto autorreferente se difundía en cuatro idiomas distintos¹⁰— como una trasgresión de poderosos media. Como se ha indicado, "Argot" estimula el incumplimiento de las normas habitualmente asociadas al media "museo de arte" (media en ejercicio en relación con la difusión del Arte) y al "media" radio (otro poderoso media de nuestro tiempo)¹¹. Para ello los artistas idearon un espacio de narración que estuvo integrado por el caminar de un texto redactado cuatro idiomas (inglés, alemán, castellano y francés) que fue difundido a través de veintiséis receptores de radio situados sobre otros tantos atriles, que incluyeron a su vez espejos y fragmentos del texto escrito en alemán. Este texto es autorreferente, puesto que ofrece un discurso que versa sobre la obra de arte y su valoración más allá de la idea que lo haya impulsado y de la figura del artista que lo había crea-

do. Simultáneamente, Concha Jerez y José Iges plantearon un proceso de transformación y de medición del espacio, consistente en la difusión del deletreo de los grupos de siete vocales y veintiuna consonantes que, de acuerdo con los postulados del simbolismo fonético, constituyen la base y esencia del lenguaje. Las citadas vocales y consonantes fueron difundidas a través de treinta aparatos de reproducción fonográfica y recogidos por cinco pares de micrófonos que fueron abriéndose y cerrándose, de acuerdo con una partitura muy precisa, con el objeto de recoger el paso de la Concha Jerez, convertida en esta ocasión en *performer*. En efecto, se da cita en el espacio de interferencia *intermedia* "Argot" *el sonido situado en un lugar físico con el sonido que proviene en directo de un no-lugar como es la radio*, pues como se ha indicado el programa "KunstRadio RadioKunst" la cadena austriaca ORF ofreció a sus oyentes en diferido una *performance* radiofónica en donde Concha Jerez encendió, con una periodicidad de un minuto y uno tras otro, los radio-cassettes que integran la instalación. "Argot" se desarrolló, pues, tanto en el espacio físico como en el espacio radiofónico, siendo posible establecer en este punto un paralelismo con las *performances* radiofónicas realizadas por ambos creadores con la idea de "laberinto de lenguajes" como argumento esencial. Estas son: "Laberinto de Lenguajes 1" (I Festival de Poesía, Acción y Performance, Castillo de Peñíscola, Castellón, España, 1989), "Labyrinth of Languages 2", (Kvindemuset, Århus, Dinamarca), "Labirinto di Linguaggi 3" (Festival AUDIOBOX, Matera, Italia, 1990) y "Labyrinthe de Langages 4" (Casa de España y Radio France, París, Francia, 1991). En todas ellas Concha Jerez fue emisor y receptor al mismo tiempo, pues se desplazó por espacios diversos con un receptor de radio, de tal modo que funcionaba casi como una especie de linterna sonora, mientras en el espacio físico un número de locutores leían una serie de textos que se emitieron en directo al mismo tiempo que la *performer* introducía el sonido radiofónico en su recorrido¹².

Por su parte, la pieza-instalación *intermedia* "Argot 2. Intermedia Labyrinth" (Temporary Museum, Kaufhof-Parkhaus, Colonia, Alemania, 1992), que como bien indica su nombre consiste en la segunda versión que Concha Jerez y José Iges realizaron de "Argot", necesitó para su desarrollo del trazado en el suelo de un laberinto alusivo del "Juego de la Oca", que simbolizó el Camino de Santiago, esto es, un camino que conduce al *Finis Terrae* y a la Sabiduría. Los artistas propusieron, por lo tanto, un recorrido que el visitante debería realizar transitando las diversas casillas del mencionado juego infantil, que incluyeron cada una un módulo diferente, realizado a partir de

la instalación "Argot" e integrado por un atril, dos espejos con fragmentos del anunciado texto y un *radiocasete* portátil. Los artistas incluyeron un total de veintiocho *walkman* auto-reverse con otras tantas cintas de *cassette*, cuyo contenido sonoro fue más elaborado que el que pudo escucharse en el espacio de interferencia *intermedia* "Argot", puesto que tuvo como base la mezcla radiofónica final emitida a través de la cadena ORF en el programa "KunstRadio RadioKunst". Pese a contar con una disposición en el espacio bien diferente a la de su precedente inmediato, "Argot 2. Intermedia Labyrinth" continúa realizando una intervención entre dos poderosos media (el media objetual, museo o galería de Arte, y el media del espacio inmaterial de la radio, como se ha indicado), que puede entenderse, en opinión de ambos artistas, como una referencia a la existencia del espacio electrónico.

Bien diferente resultó ser la instalación *intermedia* visual y sonora de José Iges y Concha Jerez "Terre di Nessuno" (Fundación Telefónica, Madrid, 2002). La citada obra es quizás –posiblemente acompañada por la trilogía de instalaciones titulada "Persona": "Persona. Materializaciones del Fluir" (Centro Cultural Montehermoso, Vitoria, 2005), "Persona. Ecos y Reflejos", (Castillo de Santa Bárbara, Alicante, 2005) y "Persona. Rastros, Apariencias (Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 2006)– la obra conjunta de Jerez e Iges técnica y conceptualmente más compleja realizada hasta la fecha. A grandes rasgos, el concepto de "Terre di Nessuno" se centra en torno a los binomios "privado vs. público", "verdadero vs. falso" y "lugar vs. no-lugar", desarrollados todos ellos en contextos de desconcierto que, en opinión del crítico Mariano Navarro, pretenden *sumir al visitante en la misma desorientación con la que nos confunde la existencia*¹³. También ahora, y en cuanto al contenido textual de "Terre di Nessuno", Concha Jerez y José Iges abordaron algunos de los motivos que habían sido objeto de reflexión en instalaciones, *performances* y espacios de intervención realizados con anterioridad. Entre ellos, los sistemas de información y sus distintas modalidades de manipulación y el inventario de objetos residuales definitorios de nuestra actual sociedad de consumo, así como la idea de interferencia (entendida como generadora de fricciones entre la realidad supuesta la realidad reinventada) y el control ejercido por individuos disfrazados bajo la máscara de los sistemas de seguridad¹⁴. En lo que se refiere a la oposición de los contrarios "verdadero" y "falso", los artistas trabajaron con el cambio de premisas que se produce continuamente en la sociedad mediática, en donde el concepto de "verdad" está cediendo cada vez más terreno a la opinión dirigida desde el poder. Tal y como

indican José Iges y Concha Jerez en el proyecto de la instalación, *no importa quien tiene la verdad, digamos, sino que se acepta una "versión" de los hechos, que suele coincidir con el orden cultural y social dominante o hegemónico en un momento dado*¹⁵. En efecto, los medios de comunicación constituyen un buen exponente de las muy distintas versiones que un hecho dado puede llegar a generar. Buena prueba de ello lo constituye la intervención compuesta por veinticuatro imágenes de banderas de un hipotético país denominado justamente Terre di Nessuno (tierra de nadie) que acogieron el texto de noticias inverosímiles inventadas por los artistas junto con otras noticias aún más sorprendentes tomadas de medios de información reales. En realidad, la combinación de noticias verdaderas y falsas es algo que no debería sorprendernos, pues es un recurso que han utilizado los servicios secretos de diferentes países, especialmente los norteamericanos, para manipular a la opinión pública con objetivos estratégicos, bien sean políticos, económicos o militares¹⁶. Con posterioridad, estas noticias darían lugar a la obra de arte radiofónico de Concha Jerez y José Iges titulada "Noticias desde Tierra de Nadie"¹⁷. La citada pieza radiofónica resulta de especial relevancia en tanto que enlaza con la obra de Rod Summers "Sad News" y con las actividades del colectivo The Yes Men –quienes han aparecido incluso en la cadena CNBC suplantando a la Organización Mundial del Comercio o en la BBC como supuestos portavoces de Dow Chemical, admitiendo las responsabilidades de la empresa en la catástrofe de Ghopal, en India, donde fallecieron miles de personas–, así como con otros muchos trabajos que explotan la idea de falso informativo, pudiendo citarse como un lejano precedente la celeberrima adaptación radiofónica de Orson Welles de la obra de H.G. Wells "La Guerra de los Mundos".

En una línea similar debemos inscribir la pieza de arte sonoro de Concha Jerez y José Iges "No Hables con la Boca Llena", presentada en el Centro Cultural del Conde Duque de Madrid formando parte de la exposición colectiva "Banquete: Metabolismo y Comunicación", junto con obras de artistas de la talla de Joseph Beuys, Damien Hirst, Jenny Holzer, Peter Weibel, Nam June Paik, Daniel Spoerri o Sam Taylor-Wood. La pieza que nos ocupa, de la que también existen versiones radiofónica y performativa, consiste literalmente en un boletín radial informativo en el que los locutores leen las noticias mientras comen. No puede expresarse con mayor economía de medios nuestra habituación a imágenes trágicas en los noticiarios de sobremesa. A esta misma idea hace referencia la pieza firmada por Concha Jerez en solitario "Mesa de Conflictos Móviles" (1994). Integrada por una mesa y cua-

tro sillas de picnic y por cuatro platos con pequeños monitores de televisión que emiten noticias de conflictos bélicos, la citada obra nos recuerda una vez más lo insensibles que nos hemos vuelto ante la catarata de imágenes violentas o desagradables a las que los medios de comunicación de masas nos someten diariamente. Esto es, haciendo nuestras las palabras de Alicia Murrá, *esa realidad compuesta por banalidad, información manipulada y cristales cortantes; comida y bebida de imposible digestión*¹⁸.

Una idea similar a la expresada anteriormente puede advertirse en *performances* de Concha Jerez como "Golden Stars' Food" (Galerie am Fischmark, Erfurt, 1995) o "Menú del Día" (un restaurante del Cabanyal, Valencia, 2003), en donde la artista presentaba, literalmente, *una comida hecha con diversos medios de comunicación diarios: radios, una televisión pequeña y noticias de prensa, que eran aliñadas ante el público y cocinadas al fuego*¹⁹. Sin abandonar el arte de acción, pero adentrándonos en el campo de la *performance intermedia*, resulta conveniente señalar como ejemplo significativo la presentación de "Bazar de Utopías Rotas" en 1998 en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Haciendo nuestras las palabras de Glòria Picazo, la citada *performance* necesita para su desarrollo de *interferencias en directo que se producen en una pantalla sobre la que se proyecta todo tipo de imágenes y palabras usurpados a los medios de comunicación*²⁰. En esta ocasión, Concha Jerez y José Iges pretenden desenmascarar la falacia de los discursos mediáticos y los devuelven a la realidad despojados de su contexto.

En general, el trasfondo de "No Hables con la Boca Llena", "Mesa de Conflictos Móviles", "Menú del Día" o la versión preformativa de "Bazar de Utopías Rotas", encuadrables en disciplinas tan diversas como el arte sonoro, el arte radiofónico, el arte de acción o las artes visuales en sentido amplio, es semejante al que ha propiciado el nacimiento de la instalación *multimedia* interactiva "Net-Opera". Ideada inicialmente como una pieza de *net.art* (aún hoy, el arte creado para Internet continúa siendo una interferencia en la red de redes), "Net-Opera" fue presentada en formato de instalación en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz en el año 2001. El trabajo de Concha Jerez y José Iges que nos ocupa constituye una visión crítica de la realidad del momento presente y trata abiertamente sobre el mito de la comunicación. Para ello, los artistas extraen elementos de los medios de información y las presentan en diálogo con ruinas de edificios dedicados al teatro y a la ópera y con imágenes de personajes pertenecientes a la *Commedia dell'Arte*, el teatro chino y japonés y al mundo del cómic. De este modo, expresaron su sospecha de que,

en un tiempo caracterizado porque todo va camino de convertirse en un decorado, el arte contemporáneo puede llegar a formar parte del mismo, encontrándose entonces ante la disyuntiva de optar por contribuir a su montaje o, por el contrario, ponerlo en evidencia.

Mientras que el discurso de "Net-Opera" se sirve del empleo de imágenes digitales para hacer hincapié en la idea de intemporalidad, en la instalación *intermedia* visual y sonora de José Iges y Concha Jerez "Inventario" (Centro de Arte La Fábrica, Abarca de Campos, Palencia, 1994) y en la instalación visual firmada por esta última en solitario "Golden Stars" (Galería Schüppenhauer, Colonia, 1994, y Galerie am Fischmark, Erfurt, 1995) utilizaron, entre sus muchos elementos, la combinación de fotomontajes creados a partir de imágenes de los medios de comunicación proporcionadas por agencias de prensa con representaciones de la serie de grabados de Goya "Los Desastres de la Guerra". En el caso de "Inventario", una instalación *in situ* que intervino con elementos visuales y sonoros los restos de maquinaria incluidos en la parte de edificio dedicada a la molienda eléctrica de harinas, los artistas utilizaron junto a letras de plástico, espejos de plástico, luces giratorias y otros elementos otros doce unidades a modo de carteles, realizados a con espejos sobre los cuales aparecían siempre, en transparencia, dos tipos de imágenes dialécticamente relacionadas (pues estaban realizados con imágenes tomadas de los medios de comunicación) sobre las que aparecían letreros, a modo de eslogan y utilizando el lenguaje propio del cartelismo, con frases tales como *año internacional de la intolerancia, año internacional de la xenofobia*, etc. presentadas de un modo que invitaba a vanagloriarse de todos estos hechos. Esto es, dicho con palabras de Fernando Francés, *un inventario de posibilidades a las que dedicar el año internacional 1994: la violencia, el racismo, la xenofobia, la hipocresía*²¹. Por su parte, la instalación "Golden Stars" no tardaría en derivar en pieza y mudar su nombre a "Estrellas Doradas". En su versión exhibida en el Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián, "Estrellas Doradas" estuvo integrada exclusivamente por once ventanas, que fueron intervenidas por los mencionados fotomontajes, que sustituyeron los lemas utilizados en "Inventario" por la transcripción de los textos originales de Goya, escritos en esta ocasión en inglés y castellano. Éstos fueron adheridos a espejos de plástico y puestos en conexión con once estrellas doradas lineales que unidas a una duodécima estrella dibujada sobre una pared pintada de color azul evocaban la bandera de la Unión Europea.

Por todo cuanto ha sido expuesto, las trabajos mencionados de Concha Jerez y de José Iges deben entender-

se en el contexto general de la ya dilatada trayectoria común de estos dos autores, quienes trabajan juntos desde 1989. Los medios de comunicación de comunicación e información han sido objeto del interés de ambos desde una primerísima etapa de sus respectivas carreras, emprendidas en solitario, y se constituyen como un elemento permanente de trabajos realizados en géneros tan diversos —opuestos incluso— como las instalaciones visuales, el arte de acción o el arte sonoro, y han dado origen tanto a obras caracterizadas por su simplicidad formal y por la utilización del mínimo de elementos posibles, como a piezas de arte electrónico y a obras *inter-media*, que no sólo proponen la utilización simultánea de diversos medios y soportes, sino que inciden rotundamente en la disolución de las artes.

Notas

- 1 MURRÍA, Alicia: "Terre di Nessuno. O las Grietas de la Realidad", en catálogo de la exposición *José Iges / Concha Jerez. Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002.
- 2 HERNANDO, Javier: "Concha Jerez y la Utopía", en: *El Cultural*, Prensa Europea del Siglo XXI, El Mundo del Siglo XXI, Madrid, 31-01-01, p. 32.
GRUNDMANN, Heidi: "Transgresiones e Interferencias: La Estratificación de Tiempos y Espacios en la Obra de Concha Jerez y José Iges", en: catálogo de la exposición *Concha Jerez / José Iges: La Mirada del Testigo. El Acecho del Guardián*, Diputación Foral de Álava. Departamento de Cultura y Euskera. Vitoria-Gasteiz, 1998, p. 217.
- 3 IGES, José: "Arte Radiofónico. Algunas Líneas Básicas de Reflexión y de Actuación", en: *Telos*, nº 66, Revista digital de la Fundación Telefónica, Madrid, 2004. Disponible en la dirección de Internet <http://www.campusred.net/telos/articulocuaterno.asp?idarticulo=1&rev=60>
- 4 SAN MARTÍN, Fco. Javier: *Piero Manzoni*, Editorial Nerea, Madrid, 1998, p. 64.
- 5 JEREZ, Concha: "Una Propuesta sobre la Significación del Estilo", en: catálogo de la exposición *Concha Jerez. Significación del Estilo*, Galería Ovidio, Madrid, 1978, p. 3.
- 6 SANTA ANA, Mariano de: "Concha Jerez: Me Interesa Mucho Hacer Interferencias Artísticas en los Medios de Comunicación", en: *La Provincia*, Editorial Prensa Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 15-02-96, p. 39.
- 7 PICAZO, Glòria: "Límites", en: catálogo de la exposición *Concha Jerez. Caixa de Quotidianitat*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1988.
- 8 PARCERISAS, Pilar: "El Grup de Treball. Arte e Ideología Política", en: catálogo de la exposición *Grup de Treball*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999, pp. 126-133.
- 9 JEREZ, Concha: *De la Intervención a la Interferencia*. Conferencia pronunciada en la galería de arte Tretyakov, Moscú, 11 de Marzo de 2004.
- 10 MURRÍA, Alicia: "Instalaciones visuales y sonoras: Fragmentos y ecos del mundo", en catálogo de la exposición *José Iges / Concha Jerez. Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002.
- 11 JEREZ, Concha / IGES, José: CD-ROM *Polyphermus' Eye*, Museo Inmaterial, Idética Multimedia, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1997.
PICAZO, Glòria: "Entrevista a Concha Jerez", en: catálogo de la exposición *Concha Jerez. Lekutik Ezlekura / Del Lugar al No-Lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, Gipuzkoako Foru Aldundia / Diputación Foral de Guipúzcoa, Donostia / San Sebastián, 2001, p. 37.
- 12 MURRÍA, Alicia: "Conversación con José Iges y Concha Jerez", en catálogo de la exposición *José Iges / Concha Jerez. Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002.
JEREZ, Concha / IGES, José: CD-ROM *Polyphermus' Eye*, Museo Inmaterial, Idética Multimedia, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1997.
- 13 NAVARRO, Mariano: "Concha Jerez y José Iges: a Jugar...", en *El Cultural*, El Mundo, Madrid, 26-09-02, p. 28.

- 14 *Ibidem*
- 15 JEREZ, Concha / IGES, José: Proyecto de la instalación "Terre di Nessuno", 2002.
- 16 MURRÍA, Alicia: "Conversación con José Iges y Concha Jerez", en catálogo de la exposición *José Iges / Concha Jerez. Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002.
- 17 IGES, José: "Arte Radiofónico. Algunas Líneas Básicas de Reflexión y de Actuación", en: *Telos* nº 66, Revista digital de la Fundación Telefónica, Madrid, 2004. Disponible en la dirección de Internet <http://www.campusred.net/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=1&rev=60>
- 18 MURRÍA, Alicia: "Concha Jerez. Dispositivos de Interferencia", en: catálogo de la exposición *Concha Jerez. Entre Utopía y Realidad*, Espacio Caja de Burgos, 2001.
- 19 JEREZ, Concha: *Acciones, Mediciones de la Ciudad de la Mente, Narraciones Parásitas*, Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo. Madrid, 1999, p. 30.
- 20 PICAZO, Glòria: "Performances Intermedia de Concha Jerez y José Iges", en: catálogo de la exposición *José Iges / Concha Jerez. Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002.
- 21 FRANCÉS, Fernando: "Máquinas de Sueños", en *ABC de las Artes*.

Mestizaje cultural e Historia de las Artes Escénicas: Estrategias interculturales en la escena de la segunda mitad del siglo XX

Martín Bienvenido Fons Sastre
Universitat de les Illes Balears

La atracción por “el otro”, por las culturas alejadas de la occidental, ha sido una constante en las manifestaciones artísticas del siglo XX. El arte desarrollado “más allá del mar”, como lo define el investigador Nicola Savarese¹, suscitó un notable interés en los artistas del viejo continente quedando plasmada su influencia tanto en las artes plásticas como en las artes escénicas.

Una de las plataformas para el descubrimiento del arte primitivo y oriental fueron las Exposiciones Universales desarrolladas durante la segunda mitad del siglo XIX. La primera exposición de Londres de 1851 supuso un espacio de relación internacional que se fue afianzando en las posteriores realizadas en Francia (1855, 1867, 1878, 1889), New York (1853) o Melbourne (1854), alcanzando su punto culminante en la de París de 1900². En ellas, las interacciones culturales se fueron sucediendo, pudiendo destacar, a modo de ejemplo, la Exposición Universal de París de 1889 en la que Claude Debussy entró en contacto con la riqueza tonal de la música anamita o Auguste Rodin se enfrentó a la danza oriental mediante el dibujo, quedando deslumbrado por las bailarinas de Java del grupo de baile del rey camboyano Sisowath. Encontraremos más casos en artistas relacionados con las vanguardias históricas que verán en el arte primitivo y el arte oriental la fuente de inspiración de sus obras.

En el campo de las artes escénicas podemos observar como el denominado por el historiador Fabrizio

Cruciani como “el teatro del Novecento³” supondrá una sustancial discontinuidad con los siglos anteriores, aunque hallemos simultáneamente la convivencia de planteamientos escénicos del pasado con nuevos enfoques que supondrán una cesura profunda. Al igual que en las artes plásticas de principios del siglo XX, se observó una “re-atralización del teatro”, tal y como enunció el director de escena alemán Georges Fuchs en 1909, una clara emancipación de los elementos que integraban la representación escénica concibiéndose el espectáculo teatral como una obra de arte autónoma. La rebelión contra el teatro naturalista dio lugar a la aparición de creadores de un nuevo arte que investigarán los elementos integrantes del hecho escénico: el espacio, el actor o el director. La eficacia comunicadora del medio escénico animará a numerosos artistas de diversas disciplinas a aventurarse sobre los escenarios o a crear equipos interdisciplinarios de trabajo. La época de las vanguardias supuso, como muy bien expone el profesor José Antonio Sánchez⁴, un teatro de colaboraciones en el que los artistas se irán liberando progresivamente del yugo de la literatura y mirarán con entusiasmo los espectáculos populares (el circo, el cabaret o el cine) como modelo para sus producciones, como fuente de aprendizaje para desarrollar al máximo las posibilidades que ofrecía el medio escénico.

En esta nueva práctica escénica, esta nueva teatralidad, el arte oriental resultaba un paradigma para el nuevo horizonte que se comenzaba a divisar. Todas las formas

espectaculares de Oriente presentaban una síntesis diferente de arte y técnica, privilegiando la presencia del actor y los elementos de música y danza como modelos culturales vivos. Los hombres de la escena de principios de siglo no se resistieron al exotismo que se desprendía del teatro Kabuki, el Nô o el trabajo del actor chino en espectáculos como la ópera de Pekín. Marie Lugué-Poe, fundador del teatro simbolista en Francia puso en escena en 1895 el célebre drama del teatro sánscrito *Sakuntala* de Kalidasa, esta misma pieza fue escenificada por el conocido director ruso Alexander Tairov a inicios de 1915 en Moscú⁵. Por otro lado, el director de escena inglés Edward Gordon Craig demostró su gran consideración por el teatro asiático incorporándolo en diversos números de su revista "The Mask" (publicada entre 1913-1915 y 1918-1929). Craig, alejándose del realismo, tomó el modelo de la marioneta como símbolo eficaz de la esencia de la acción dramática creada por el director idea que, para Nicola Savarese, puede tener una clara influencia del teatro de marionetas hindú que comenzaba a circular a principios del siglo XX donde el director era "colui che tira e fili, che mostra la marionetta⁶"; así, fascinado por esta idea, el director inglés podría haberla utilizado como fuente para su teoría del actor y la *supermarioneta* -*übermarionette*- (1907). Otros creadores también incorporarán en sus teorías escénicas las concepciones orientales, como es el caso de Sergei Eisenstein y su teoría del montaje cinematográfico relacionada con la técnica espectacular del Kabuki, la bailarina Ruth Saint-Denis influenciada fuertemente por la cultura oriental⁷ o el controvertido poeta y hombre de teatro francés Antonin Artaud que descubrió las danzas balinesas durante la Exposición Colonial Internacional de 1931 y que influirán decisivamente en su pensamiento plasmado en su obra: *El teatro y su doble* (1938)⁸.

El trabajo del actor chino y japonés también será objeto de investigación por los directores-pedagogos occidentales: Jaques Copeau se interesará por la pureza y precisión del actor del Nô para su escuela del Vieux Colombier; su alumno Charles Dullin también expresará su fascinación por la técnica del actor japonés⁹ o, en Rusia, la Biomecánica desarrollada por Vsevolod Meyerhold también beberá de la preparación actoral del Kabuki japonés¹⁰. Un caso a destacar será el del dramaturgo alemán Bertolt Brecht cuyo encuentro en 1935 con el famoso actor de la Ópera de Pekín, Mei-Lang-Fang influiría decisivamente en su teoría sobre el "efecto de extrañamiento" del actor -*Verfremdungseffekt*-, teoría publicada en el famoso ensayo de 1936. En él, Brecht explicaba cómo el actor chino, para crear su personaje, no se pre-

ocupaba del "estado anímico creativo" según la psicotécnica desarrollada por Constantín Stanislavski años anteriores sobre la búsqueda del control conciente del inconsciente, sino que renunciaba a la metamorfosis total con el personaje y se limitaba a "citarlo", a reconstruirlo gestualmente, sin que el espectador perdiera la ilusión escénica creada en el espectáculo¹¹.

Lejos de ser un episodio más en la historia de las artes escénicas del siglo XX, el mestizaje cultural ha continuado dándose en las puestas de escena de renombrados creadores contemporáneos hasta nuestros días, una prueba actual de ello tuvo lugar en el marco del Forum de las Culturas celebrado en Barcelona en el 2004 donde se pudieron ver espectáculos denominados "interculturales" como *I la Galigo* de Robert Wilson; *Tierno Bokar* de Peter Brook; *The Children of Heracles* de Peter Sellar o *Loungta, les chevaux de vents* de Théâtre Zingaro.

La clara influencia del teatro oriental sobre el occidental y viceversa ha dado lugar al planteamiento por parte de los estudiosos de la historiografía de las artes escénicas de una *Historia euroasiana de la escena contemporánea*, tal y como abogan investigadores de la talla de Nicola Savarese, Ferdinando Taviani, Franco Ruffini o Marco de Marinis. Hablamos de un estudio de las interrelaciones culturales que se producen en el teatro y la danza del siglo XX y los procesos y productos artísticos que se derivan de ello, destacando los conceptos de *interculturalidad* o *transculturalidad* aplicados a los fenómenos artísticos. De ahí que el objeto artístico se caracterice por un eclecticismo derivado de la combinación de motivos de diferentes índoles dando lugar a múltiples lecturas e interpretaciones. Este eclecticismo es fruto, entre otras posibles características, del cruce de diferentes culturas o tradiciones culturales en una misma forma artística teniendo en cuenta el contexto e intereses de sus culturas de origen y recepción, situación que nos lleva a hablar de tendencias relacionadas con el sincretismo cultural.

Si en la época de las vanguardias históricas los hombres de la escena moderna se sintieron influidos por las formas espectaculares de Oriente, en la segunda mitad de siglo estas influencias se concretan en una clara tendencia al intercambio o hibridismo cultural en las propuestas teatrales. A partir de los años sesenta, una nueva ola de experimentación e innovación irrumpe en la escena contemporánea con claras propuestas artísticas que presentan estrategias de *interculturalidad*¹² a la búsqueda del sustrato común del hecho teatral. Estos planteamientos, denominados por autores como Antoni Ramon Graells como neovanguardistas pues presentan características de la época de las vanguardias incorporando nue-

vas soluciones escénicas, se manifestarán en “el teatro pobre” de Jerzy Grotowski, los montajes de Peter Brook con el CICT en París o Eugenio Barba y el Odin Teatret.

El estudio que presentamos pretende investigar los procesos creativos que se dan en los montajes de estos directores, basados todos ellos en la interacción cultural que queda plasmada en sus espectáculos teatrales. Sin embargo, antes conviene clarificar una serie de conceptos relacionados con el mestizaje cultural que nos serán de gran ayuda a la hora de plantear los procesos creativos de los directores mencionados.

El teatrólogo Patrice Pavis se pregunta en un conocido estudio si vamos hacia una teoría de la interculturalidad en el teatro¹³, planteando, de entrada, que la cultura humana es un sistema de significaciones que permite a una sociedad o grupo entenderse a sí mismo en relación con el mundo; a partir de aquí, y teniendo en cuenta los múltiples y diversos aspectos que contiene la noción de cultura, Pavis propone el concepto de *teatro intercultural*¹⁴, distinguiendo el término *intercultural* de otros de significación parecida como *internacional*, *intracultural*, *transcultural*, *pre-cultural* o *post-cultural*. El *teatro intercultural* respondería, según Pavis, a productos escénicos creados a partir de formas híbridas que mezclan de manera más o menos consciente y voluntaria tradiciones de interpretación localizadas en áreas culturales distintas, provocando que dicha hibridación llegue a un punto en el cual no sea posible distinguir las formas de origen¹⁵. La transferencia cultural se produciría, según el estudioso francés, siguiendo un proceso que ejemplifica con la metáfora del reloj de arena y que iría desde una cultura-fuente (*culture source*), más o menos codificada y solidificada en diversas modelizaciones antropológicas, socioculturales o artísticas, hasta una cultura-crisol (*culture cible*) o cultura-diana.

Por su parte, el antropólogo y director de escena Richard Schechner¹⁶ distingue dos tipos de procesos en la creación artística basada en el hibridismo cultural, los procesos verticales y los procesos horizontales. Los primeros tenderían a la búsqueda de universales culturales, es decir, el hallazgo del sustrato de las manifestaciones artísticas tanto occidentales como orientales, estos procesos podríamos denominarlos *transculturales*. Por el otro lado, los procesos horizontales serían investigaciones producidas mediante el intercambio o la comparación de las diferentes técnicas artísticas codificadas de diferentes tradiciones escénicas que podrían tener también fines transculturales. Estos procesos de creación los observaremos a continuación en la práctica escénica.

Jerzy Grotowski y la búsqueda de las fuentes del arte escénico

Como muy bien destaca Ian Watson¹⁷, a partir de los años setenta comenzó un periodo ferviente de experimentos en teatro y de erudición interdisciplinaria centrado en torno al interculturalismo. Durante esta época y en el mundo académico, la labor de estudiosos como Erving Goffman, Victor Turner, Clifford Geertz o Richard Schechner habían ganado popularidad y, paralelamente, en el teatro Peter Brook investigaba los valores teatrales universales en Irán o en África o el director Tadashi Suzuki creaba trabajos derivados de una combinación de las antiguas prácticas rituales japonesas del Nô y la tragedia clásica griega. Curiosamente, en 1970 el director polaco Jerzy Grotowski, en aquellos momentos foco de interés por sus trabajos desarrollados en el Teatro-Laboratorio ubicado desde 1965 en Wrocław, decide abandonar la producción de espectáculos. Un año antes había realizado un viaje de un mes a la India y no era la primera vez que realizaba un viaje a Asia, ya que en 1956, con 23 años, descubrió Asia Central y el año siguiente en Cracovia dio una serie de conferencias sobre “el pensamiento filosófico oriental” y en 1962 realizó un viaje a la China por tres semanas con una delegación oficial¹⁸.

En 1960 Grotowski se graduó con 27 años en la Escuela Estatal de Arte Dramático de Cracovia. Para ello presentó una tesis compuesta de varios ensayos entre los cuales destacaba uno: “Interpretando a Shiva”. En él podemos leer algunas ideas sobre su trabajo del texto de *Sakuntala* de Kalidasa además de contener alguna afirmación que nos permite comprender el inicio de un proceso que conducirá al director nacido en Rzeszów hacia una nueva concepción del teatro y el trabajo del actor: “L'essenza del teatro al quale aspiramo è pulsione, movimento, ritmo¹⁹”. Un año antes había empezado a dirigir el “Teatro de las 13 filas” en Opole (Polonia), que en 1962 pasará a llamarse “Teatro Laboratorio de las 13 filas” y, posteriormente, se trasladará a Wrocław recibiendo el nombre de “Instituto de investigación sobre los Métodos del Actor- Teatro Laboratorio”, allí verán la luz desde 1960 hasta 1969 diferentes espectáculos²⁰ que despertarán la atención internacional gracias a la divulgación que hará uno de sus alumnos, Eugenio Barba, llegando a actuar al extranjero en 1966 con el renombrado espectáculo del *Príncipe Constante*. En 1968 se publica su libro *Hacia un teatro pobre* (*Toward a Poor Theatre*) editado por el Odin Teatret de Eugenio Barba en Helsingør (Dinamarca), provocando una auténtica revolución en el mundo de la escena y siendo admirado por creadores como el propio

Peter Brook quien considerará al polaco como el único desde Stanislavski que “ha examinado la esencia de la actuación²¹”.

El proceso creativo desarrollado en el Teatro-Laboratorio nos descubre una labor en el actor casi monacal trabajando intensamente día tras día en una tarea de autodescubrimiento constante, abogando por el denominado “actor santo” en contra del “actor prostituido”; el acto escénico se plantea como un acto de comunión desarrollando al máximo su componente ritual e invadiendo el espacio del público para crear una unión público-actor²². El director polaco considera al actor como el único material imprescindible para el hecho teatral y desde allí va penetrando cada vez más en el mundo interior de la actuación, una clara vía esencialista que le llevará a prescindir del público a partir de 1970. El personaje será un instrumento para mostrar la verdadera naturaleza del actor: “lo que está escondido detrás de la máscara de cada día –la esencia más íntima de nuestra personalidad– para ofrecerla en sacrificio, haciéndola presente²³”. El trabajo con los actores se centrará en la llamada *vía negativa* de raíces orientales, para buscar el desbloqueo corporal y conseguir que el actor se exprese libremente teniendo en cuenta únicamente sus impulsos.

A partir de 1970, como hemos comentado, desaparecerá el público y se iniciarán nuevas fases creativas que Richard Fowler divide en el Teatro de participación o fase Parateatral (1969-1975), el Teatro de las Fuentes (1976-1982), el Drama Objetivo y el Arte como vehículo (1983-1999). Dichas etapas se centrarán en la búsqueda de los principios subyacentes de las diferentes tradiciones escénicas, las fuentes de las que emana el hecho teatral y la técnica originaria del actor/*Performer*. Del arte de la representación se pasará al arte como vehículo, un medio para ser, no un objetivo en sí mismo: “Así que suspendí mi trabajo de hacedor de espectáculos y seguí para descubrir la continuación de la cadena: los otros eslabones, los de después de los espectáculos y los ensayos²⁴”.

Las experiencias del Parateatro y del Teatro de las Fuentes conllevan la emancipación del trabajo actoral sobre sí mismo para ser otro, un personaje, y es el propio actor que busca la experiencia intensa, fuerte, espiritual que le transporte a otro plano distinto, experimentando directamente la eficacia de la acción física, en términos de transformación energética. Ya no hablamos de “actor” sino que lo englobamos en el concepto *Performer* como “hombre de acción”. El interés recaerá en los orígenes del *Performer*, en las fuentes desde las cuales bebe la actuación, una búsqueda transcultural, vertical, para encontrar los principios comunes del trabajo del actor:

Grotowski participará en la primera sesión pública del ISTA -*International School of Theatre Anthropology*- en Bonn (1980) presentando unas reflexiones sobre su trabajo del Teatro de las Fuentes²⁵, donde ahondará en los principios para el trabajo técnico del actor introduciendo el concepto de *pragmaticidad* de estos principios y estableciendo un paralelismo de sus investigaciones con las llevadas a cabo por Eugenio Barba sobre la pre-expresividad, es decir, abogando por lo pre-cultural, aquello común en las formas culturales antes de que se individualicen: “se trataba de la fuente de diferentes técnicas tradicionales, de aquello que precede a las diferencias²⁶”. Según Grotowski, en las diferentes culturas existen unos estados en el hombre que ayudan a explicar el trabajo del *Performer*-actor; son estados de trance (rituales de Haití, la danza de los derviche), fenómenos de éxtasis, chamanismo (donde hay una posesión total del actor; lo que Richard Schechner de nomina *Total Acting*²⁷), estos manantiales o fuentes existirían en la base de las diferentes culturas. Esta base o nivel cero se relacionará con el *bios* del actor propugnado por Eugenio Barba, que recoge la importancia de la acción y la transformación de la energía como base para la presencia del actor.

De las ideas del maestro polaco se desprende una búsqueda ultracultural de los orígenes del hecho artístico y pre-cultural, indagando hacia el *Performer* primigenio y las fuentes de su nacimiento, donde se mezclan los procesos orgánicos (como “efecto de vida”, desde la posesión y el trance hasta el trabajo del actor sobre sí mismo de Stanislavski) y procesos artificiales de construcción signica, no pudiendo separar lo codificado de lo libre o lo espontáneo de lo construido²⁸.

El arte como vehículo será la última fase de sus investigaciones con una clara búsqueda esencialista para trascender del propio hecho teatral hacia el encuentro del ser humano: “el arte como vehículo no está orientado según el mismo eje: consciente y deliberadamente, el trabajo tiende a pasar por encima del plano horizontal con sus fuerzas vitales, y este pasaje se ha convertido en el punto principal: la verticalidad.²⁹” Grotowski muere en Pontedera (Italia) el 14 de enero de 1999 y su último deseo es que sus cenizas fueran llevadas al santuario de Ramana Maharishi, en la India, Oriente estará presente hasta el final de su vida.

Peter Brook o la “tercera cultura”

Peter Brook es una de las figuras más emblemáticas de la escena de la segunda mitad del siglo XX que comenzó su carrera con diecisiete años al dirigir en

Londres un *Doctor Faustus* de Marlowe. Pero será en los años sesenta cuando advierte el sentido inútil que tiene el teatro que está realizando, un teatro de la “imagen” opuesto a un teatro concebido como “acontecimiento directo”³⁰. A partir de aquí, comenzará una búsqueda desde el cuestionamiento del evento teatral que le conducirá hacia una depuración progresiva, apostando por una intuición sin forma y construyendo empíricamente un método propio de dirección basado en no asumir actitudes teóricas que no se sustenten en experiencias vividas. Para Brook el teatro será vida, su búsqueda irá al encuentro de dicha vitalidad.

En 1968 el Théâtre des Nations dirigido por Jean-Louis Barrault invitará a Brook a dirigir el Centro Internacional para la Investigación Teatral (CIRT)³¹. Brook durante los años sesenta había desarrollado experimentos escénicos relacionados con el Teatro de la Crueldad³² en Londres, un teatro de violencia, perturbación y *shock*, de acción viva y gesto presente ligado al espectador con un lenguaje directo y capaz de sacudirlo, esos montajes le llevaron a volver a las raíces, al redescubrimiento de las fuentes universales. A partir de su estancia en París comenzará su investigación más decisiva, en 1974 el CIRT se transformará en el Centro Internacional de Creación Teatral (CICT) con sede en el Théâtre aux Bouffes du Nord. La idea de Brook será cuestionarse los fundamentos del teatro con preguntas como ¿Qué es el teatro?, ¿Qué es un actor? o ¿Qué es el público?³³ Para ello reclutará a actores de diferentes nacionalidades con el objetivo de producir cultura, estudiar lo que está detrás de ella y apartarse de los estereotipos culturales establecidos, emprendiendo largos viajes hacia las culturas más “tradicionales” donde no se conoce el hecho teatral y se ignoran los convencionalismos de nuestra civilización. La idea será descubrir algo nuevo a través del contacto con otras culturas, de buscar un teatro capaz de comunicarse con todos más allá de las diferencias. Brook nos hablará de una “cultura hecha de eslabones”³⁴, indagando en la “tercera cultura” como sustrato profundo y común de las culturas individuales, apartada de la cultura oficial o del Estado; en definitiva, una búsqueda transcultural.

Los actores de CICT comenzarán su investigación viajando a Irán para representar *Orghast* (1971), trabajando sobre las estructuras de sonido con un lenguaje ceremonial creado a partir del avesta y del griego antiguo para experimentar el denominado por Brook, en su conocido libro *El espacio vacío* (*The Empty Space*), como “el teatro sagrado”³⁵. Posteriormente viajarán a África para indagar sobre “el teatro rudo” intentando lograr un contacto sin mediar un lenguaje común, lo importante será compartir

un instante, compartir signos culturales a la búsqueda de un público ideal, vivo en respuestas y no condicionado por las formas occidentales, para ello se deberán crear formas simples pero cargadas de significado. El tener presente al espectador en todo momento alejará a Brook de las vías creativas de su admirado Grotowski que se centrará en las fuerzas primigenias de las artes performativas.

De las investigaciones llevadas a cabo en diferentes países y culturas destacarán sus puestas en escena *La conferencia de los pájaros* (1972-1979), *The Ik* (1975-1976) y el grandioso drama épico *Mahabharata* (1985), este último supondrá la escenificación de este drama oriental desde los ojos de un director occidental.

Para el trabajo interpretativo, Brook propone a sus actores trascender los estilos para alcanzar la libertad y conseguir una unión perfecta entre lo interno y lo externo, pero sin olvidar al espectador. Yoshi Oida, actor japonés entrenado en la técnica tradicional del Nô, comenta el impacto que le produjo la petición de Brook de realizar una improvisación, ejercicio muy típico en el trabajo del actor occidental pero absolutamente desconocido por el oriental, basado en la repetición, codificación o copia mimética³⁶ del alumno con respecto a su maestro o *guru*: “todo mi entrenamiento teatral estaba basado en el *kata*, e incluso en el teatro moderno (japonés) había continuado trabajando del mismo modo, una improvisación era una experiencia totalmente nueva”³⁷. Oida, en sus reflexiones sobre sus años de trabajo al lado de Brook, señala cómo fue alejándose de su entrenamiento adquirido en el Nô a partir de la búsqueda de comunicación con otros públicos totalmente diferentes de su cultura teatral como pueden ser los africanos. De las técnicas interpretativas adquiridas por su tradición actoral y otras, como el Kathakali (en el caso del montaje del *Mahabharata*), se quedaba con lo esencial evitando utilizar estilos específicos: “El trabajo de Ariane Mnouchkine del Théâtre du Soleil se describe de forma similar al de Peter. Hay una diferencia clave. Ella está interesada en contar una historia mientras explora una forma teatral definitiva (...). En contraste, Peter evita utilizar estilos de interpretación específicos. La compañía puede explorar algo como el Kathakali para profundizar en la comprensión, pero no se aplica directamente sobre el escenario. En su lugar, tratamos de encontrar una esencia sobre la que poder construir. De hecho no había un único método que usáramos para realizar nuestras representaciones.”³⁸ “La integración de diferentes culturas y tradiciones actorales lleva al director inglés a desprenderse del yugo formal, no inmovilizando el hecho interpretativo a esquemas codificados, pues podemos caer en un acto pura-

mente estético del cual ha desaparecido toda experiencia teatral auténtica y Brook aboga por el teatro como vida, como encuentro irrepetible y único de comunicación entre actor y espectador.

Para Brook la principal preocupación es entender el teatro como comunicación intercultural, hallar un medio de expresión común, unos vínculos comunes de las culturas. Aquí también podemos observar un claro objetivo transcultural en sus propuestas. El acto teatral, pues, se concentra en un grupo humano con una preparación especial que se relaciona con otro que no la tiene en un acto de celebración, un acto cultural que refleja algo verdadero.

Eugenio Barba y el Tercer Teatro

Hablar de Eugenio Barba es hablar del Odin Teatret, compañía que sigue dirigiendo desde su formación en Oslo en 1964. Barba, nacido en Brindisi (Italia), tras acabar su ciclo de aprendizaje con Grotowski quiso crear un grupo experimental influido por su trabajo en el Teatro-Laboratorio, para ello reclutó actores que habían sido rechazados por la Escuela Nacional de Teatro de Noruega³⁹ y formó un grupo dedicado al entrenamiento del actor y a la minuciosa preparación de sus puestas en escena e indiferente a la reacción inmediata del público, creando un lugar para la investigación.

Aparte de ser un artista creativo, Barba ha desarrollado una cantidad considerable de escritos donde ahonda en sus ideas teatrales que se ven aplicadas en sus espectáculos y en el trabajo del actor dentro del seno de la ISTA creada en 1979. Una de las primeras ideas abordadas por Barba es el concepto del Tercer Teatro aplicado a determinados grupos teatrales como si fueran Islas Flotantes: "Un archipiélago teatral (el Tercer Teatro) se ha estado formando durante los últimos años en muchos países. Casi desconocido, raramente se habla de él, no se presenta en festivales y los críticos no escriben sobre el tema. Parece constituir el extremo anónimo de los teatros reconocidos en el mundo de la cultura: por un lado, el teatro institucionalizado (...) por otro lado, el teatro de vanguardia.⁴⁰" Este teatro habitaría en los márgenes o alrededores de los centros de la cultura y estaría hecho por personas que se autodefinirán como actores, directores y trabajadores de la escena, pero rara vez habrán tenido una educación teatral, aunque no serán aficionados. Los miembros del Tercer Teatro serán personas interesadas en la exploración y el cultivo de un lenguaje de la actuación que dará un significado a la acción de hacer teatro.

La importancia de esta concepción es su dimensión sociológica, el Tercer Teatro se centra en las relaciones: un grupo en particular se pone en relación con otros grupos y en relación con el público asistente. El Odin Teatret representa el modelo del Tercer Teatro, donde la filosofía sociocultural del grupo y su aplicación al trabajo diario y sus puestas en escena es fundamental. La dinámica del grupo prevalece sobre el producto y constituye la propuesta teatral de Barba y el Odin Teatret.

Fruto de esta política de relaciones que caracteriza al Tercer Teatro, se utilizará el concepto económico de *Barter* o trueque⁴¹ donde lo que se intercambia es la actuación: "A actúa para B" y, en vez de pagarle, es "B quien actúa para A". Dicho concepto se origina en 1974 cuando el Odin Teatret entrenaba en Carpignano y actuó ante el pueblo respondiendo éste con canciones como retribución. El trueque supone un intercambio de cultura entre gente de pueblos distintos, un encuentro intercultural. En cualquier trueque la "microcultura" de un grupo se encuentra con la "microcultura" del otro, las actuaciones que se realizan son productos culturales, pero estos productos no son tan importantes como el proceso en sí, poniendo en cuestión el valor convencional del hecho teatral, donde la actuación se intercambia por dinero. Aquí el producto cultural se intercambia por otro producto cultural.

Autores como Ferdinando Taviani⁴² sostienen que esta práctica del Odin Teatret no es teatro, pues la importancia del trueque residiría en su programa social más que en una preocupación estética de lo que se muestra como pasa en el teatro, sin embargo el hecho que sea la actuación lo que se intercambia establece una conexión entre trueque y teatro. También encontramos diferencias en el paradigma espectador-actor; ya que el trueque tiende a un modelo de participación activa en contra de la función pasiva de la audiencia del teatro convencional. Barba a través de este tipo de intercambio cultural subraya el concepto del teatro como un medio para poner en contacto a diferentes individuos y diferentes grupos socio-culturales, promoviendo procesos interculturales horizontales.

Una segunda vía desarrollada por Eugenio Barba basada en el intercambio cultural, en este caso de las diferentes técnicas y tradiciones interpretativas, es la Antropología Teatral, pero aquí podemos observar que tiene un claro objetivo transcultural, es decir, una búsqueda de principios generales mediante la hibridación técnica. Definida como "ciencia pragmática⁴³" sobre el actor, la Antropología Teatral se crea por Eugenio Barba y la ISTA, proponiéndose el estudio del comportamiento escénico

del actor-bailarín, estudiando el nivel pre-expresivo del mismo y sus principios operantes⁴⁴. Este “nivel cero” del intérprete o *bios* se sustenta mediante el control y la conducción energética y opera de manera subterránea en el trabajo del actor sobre el cual se fundamentan las diferentes técnicas que se incorporan como “segunda naturaleza”. El trabajo de la pre-expresividad permite estar en condiciones de mantener el “cuerpo-en-vida” sobre la escena, mediante un comportamiento corporal extra-cotidiano (perteneciente al ámbito teatral, donde hay una “intensidad de vida”) creando un “cuerpo dilatado”⁴⁵ a partir de procesos de *aculturación* basados en la interrelación de las diferentes técnicas interpretativas, tanto occidentales como orientales, que colonizan el cuerpo del actor.

La Antropología Teatral nos permite plantear la noción del cuerpo del actor como cuerpo motivado, creado a partir de los “conocimientos incorporados”⁴⁶ que adquiere éste de los entrenamientos interculturales de técnicas concretas que potencian su interpretación y amplían su presencia escénica.

La ISTA responde a una red multicultural de artistas y estudiosos (cuenta con un cuerpo científico de diferentes universidades) de teatro que dan vida a una “universidad” itinerante que realiza sesiones periódicas desde 1980 desarrollando un tema relacionado con el actor en cada una de ellas. Hay un simposio abierto al público y un trabajo a puerta cerrada mediante clases prácticas y demostraciones, siendo un laboratorio de investigación de las bases técnicas del actor/bailarín buscando los principales fundamentos (“la técnica de las técnicas”⁴⁷) que sustentan la “vida escénica”, investigando el proceso del actor más que el resultado, una indagación transcultural.

A modo de conclusión

De las propuestas descritas anteriormente, podemos observar cómo la mayoría de ellas comparten intereses interculturales dirigiendo su atención a la búsqueda de universales culturales: Jerzy Grotowski centra su atención en la investigación de las fuentes de las cuales emana el hecho escénico o el *performer* primigenio, Peter Brook dedica mucho tiempo al descubrimiento de un lenguaje teatral universal entre culturas y Eugenio Barba se centra en el estudio pre-expresivo del actor/bailarín que precede a la expresión cultural individualizada. Los tres creadores utilizan estrategias interculturales para sus procesos creativos que afectan, obviamente, al resultado de su obra artística.

La confluencia de culturas en los espectáculos contemporáneos es una aportación importante al diálogo entre las culturas y a la aceptación total de la “otredad”, pero para autores como Patrice Pavis no se aportan nuevas formas ni fórmulas teatrales. Son, en palabras del teatrólogo francés: “demasiado insustanciales como para fundamentar una estética o pensamiento”⁴⁸.

Si a principios del siglo XX podíamos observar una generación de artistas escénicos de vanguardia que se sentían fascinados por lo “otro”, por lo que reconocían en él y por lo que desconocían de él, y fueron influenciados, en mayor o menor medida, por los planteamientos escénicos desarrollados “más allá del mar”, a partir de los años sesenta vemos propuestas de sincretismo o hibridismo cultural en los espectáculos de grandes creadores de la escena contemporánea que desarrollan su proceso creativo a partir de estrategias interculturales con objetivos transculturales.

Notas

- 1 SAVARESE, N. (2001): *El teatro más allá del mar*, Escenología, México.
- 2 SAVARESE, N. (2002): *Il teatro eurasiano*, Editori Laterza, Bari, pp. 38-45.
- 3 CRUCIANI, F. (1985): *Teatro del Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Sansoni Editore, Firenze.
- 4 SÁNCHEZ, J. A. (1999): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Akal, Madrid.
- 5 TAIROV, A.: "El teatro liberado (1923)" en SÁNCHEZ, J.A., *op. cit.*, pp. 302-315
- 6 SAVARESE, N. (2002), *op. cit.*, pp. 50-53.
- 7 *Ibidem*, pp. 54-59.
- 8 ARTAUD, A. (1980): *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona.
- 9 DULLIN, Ch.: "Consideración sobre los actores japoneses (1930)", en SÁNCHEZ, J.A., *op. cit.*, pp. 396-398.
- 10 MEYERHOLD, V.: "El actor del futuro y la biomecánica (1922)", en SÁNCHEZ, J. A., *op. cit.*, pp. 291-293.
- 11 BRECHT, B.: "Escritos sobre teatro", en SÁNCHEZ, J. A., *op. cit.*, pp. 263-276. Y también: "Brecht incontra Mei Lanfang" en SAVARESE, N. (2002), *op. cit.*, pp. 97-103
- 12 PAVIS, P. (ed.) (1996): *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, London-New York.
- 13 PAVIS, P. (1994): *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y posmodernidad*, Colección Criterios, UNEAC, La Habana, pp. 131-143.
- 14 *Ibidem*.
- 15 *Ibidem*.
- 16 SCHECHNER, R. (2002): *Performances Studies. An Introduction*, Routledge, New York/London, pp. 226-250.
- 17 WATSON, I. (2000): *Hacia un tercer teatro*, Ñaque Editora, Guadalajara, pp. 173-175.
- 18 "L'Oriente di Grotowski" en SAVARESE, N. (2002), *op. cit.*, pp. 108-114. También cabe destacar: KUMIEGA, J. (1989): *Jerzy Grotowski. La ricerca del teatro e dopo il teatro 1959-1984*, La Casa Usher, Firenze.
- 19 SAVARESE, N. (2002), *op. cit.*, p. 109.
- 20 Grotowski realizó las siguientes puestas en escena: *Caín* (1960); *Misterium Buffo* (1960); *Sakuntala* (1960); *Los antepasados de Eva* (1961); *El idiota* (1961); *Kordian* (1962); *Akropolis* (1962); *Doctor Fausto* (1963); *Ejercicio sobre Hamlet* (1964); *El príncipe constante* (1965) y *Apocalypsis cum Figuris* (1968).
- 21 BROOK, Peter (2001): *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine, ópera (1947-1987)*, Artes Escénicas, Alba Editorial, Barcelona, p. 70.
- 22 GROTOWSKI, J. (1987): *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México.
- 23 *Ibidem*, p. 45.
- 24 GROTOWSKI, J.: "De la compañía teatral al arte como vehículo", en RICHARDS, T. (2005): *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Artes Escénicas, Alba Editorial, Barcelona, p. 190.
- 25 GROTOWSKI, J.: "ISTA y el teatro de las fuentes" en Barba, Eugenio; SAVARESE, N.; BARBA, E. (1998): *El arte secreto del actor: Diccionario de Antropología teatral*, Escenología, México.
- 26 RICHARDS, T., *op. cit.*, p. 191.
- 27 "Acting" en SCHECHNER, R., *op. cit.* Donde el teórico y director americano diferencia la *Total Acting* de la *Minimal Acting*, señalando que los métodos de actuación se encontrarían dentro de estos dos polos opuestos, entre la posesión total entre actor/ personaje a la separación o distanciamiento absoluto.
- 28 Este tema de interrelación de lo orgánico con lo artificial en el pensamiento de Grotowski es analizado por el profesor Marco DE MARINIS dentro del capítulo "Antropología" en *Entendre el teatre. Perfil d'una nova teatrològia* (1998), *Escrits teòrics*, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona.
- 29 RICHARDS, T., *op. cit.*, p. 192.
- 30 BROOK, P., *op. cit.*
- 31 *Ibidem*.
- 32 *Ibidem*.
- 33 BROOK, P. (1993): *La puerta abierta (reflexiones sobre la interpretación y el teatro)*, Artes Escénicas, Alba Editorial, Barcelona.
- 34 BROOK, P. (2001), *op. cit.*, pp. 396-403
- 35 Términos utilizados por Brook en *El espacio vacío* de 1968 (publicado en castellano por la editorial Península en 1986), donde propone cuatro acepciones de la palabra teatro: sagrado, rudo, mortal e inmediato. El teatro ideal, según Brook, estaría en la unión del sagrado (que hace visible lo invisible) y el teatro rudo (relacionado con lo popular). Shakespeare sería el ejemplo de esta perfecta unión.
- 36 El teatro tradicional japonés se basa en la idea de *kata*, convención fija de representación que se entrega del profesor al alumno y que este debe copiar fielmente en cada detalle. Como tratado donde vemos reflejados los principios del actor del teatro Nô hay que destacar a ZEAMI (1999): *La tradición secreta del Noh*, Escenología, México.
- 37 OIDA, Y. (2002): *Un actor a la deriva*, Ñaque y Editorial La Avispa, Guadalajara, p. 24.
- 38 OIDA, Y., *op. cit.*, p. 163.
- 39 BARBA, E. (1986): *Les illes flotants*, Monogràfics de teatre nº 12, Edicions de l'Institut del Teatre, Barcelona.
- 40 WATSON, I., *op. cit.*, p. 45.
- 41 WATSON, I.: "Intercultural Performance: Barter, Cultural Exchange and Reception", en BERGHAUS, G. (ed.) (2001): *New Approches to Theatre Studies and Performance Analysis*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, pp. 83-96
- 42 WATSON, I. (2000): *op. cit.*, pp. 52-55.
- 43 Para el estudio de los fundamentos teóricos de la Antropología Teatral destacamos: BARBA, E. (1994): *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Catálogos, Buenos Aires.
- 44 SAVARESE, N./BARBA, E. (1998): *op. cit.*
- 45 BARBA, E. (1994), *op. cit.*
- 46 El concepto de "conocimiento incorporado" o *Incorporated Knowledge* aplicado al mundo de la escena ha sido estudiado por la antropóloga danesa Kirsten HASTRUP: "Il corpo motivato. Locus e agency nella cultura en el teatro", en *Teatro e Storia*, (1995), 17, pp. 6-15.

Bibliografía

- ARTAUD, A. (1980): *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona.
- BARBA, E. (1986): *Les illes flotants*, Edicions de l'Institut del Teatre (Monogràfics de Teatre, 12), Barcelona.
- BARBA, E. (1994): *La canoa de papel (Tratado de Antropología Teatral)*, Catálogos, Buenos Aires.
- BROOK, P. (1986): *El espacio vacío*, Ediciones Península, Barcelona.
- BROOK, P. (1993): *La puerta abierta (reflexiones sobre la interpretación y el teatro)*, Artes Escénicas, Alba Editorial, Barcelona.
- BROOK, P. (2001): *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine, ópera (1947-1987)*, Artes Escénicas, Alba Editorial, Barcelona.
- CRUCIANI, F. (1985): *Teatro del Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Sansoni Editore, Firenze.
- DE MARINIS, M. (1998): *Entendre el teatre. Perfils d'una nova teatrològia*, Escrips teòrics, Institut del Teatre, Barcelona.
- GROTOWSKI, J. (1987): *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México.
- HASTRUP, K. (1995): "Il corpo motivato. Locus e agency nella cultura en el teatro", en *Teatro e Storia*, 17: 6-15.
- KUMIEGA, J. (1989): *Jerzy Grotowski. La ricerca del teatro e dopo il teatro 1959-1984*, La Casa Usher, Firenze.
- OIDA, Y. (2002): *Un actor a la deriva*, Ñaque y Editorial La Avispa, Guadalajara.
- PAVIS, P. (1994): *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y posmodernidad*, Colección Criterios, UNEAC, La Habana.
- PAVIS, P. (ed.) (1996): *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, London-New York.
- RICHARDS, T. (2005): *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Serie Artes Escénicas, Alba Editorial, Barcelona.
- SÁNCHEZ, J. A. (1999): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Akal, Madrid.
- SAVARESE, N.; BARBA, E. (1998): *El arte secreto del actor: Diccionario de Antropología teatral*, Escenología, México.
- SAVARESE, N. (2001): *El teatro más allá del mar*, Escenología, México.
- SAVARESE, N. (2002): *Il teatro eurasiatico*, Editori Laterza, Bari.
- SCHECHNER, R. (2002): *Performance Studies. An introduction*, Routledge, New York-London.
- WATSON, I. (2000): *Hacia un tercer teatro. Eugenio Barba y el Odin Teatret*, Ñaque Editora, Guadalajara.
- WATSON, I.: "Intercultural Performance: Barter, Cultural Exchange and Reception", en BERGHAUS, G. (ed.) (2001): *New Approches to Theatre Studies and Performance Analysis*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 83-96
- ZEAMI, M. (1999): *La tradición secreta del Nô*, Escenología, México.

La producción gráfica en Mallorca a través del Libro de Cuentas de la imprenta Amorós (1744-1812)

Miquela Forteza Oliver
Universitat de les Illes Balears

Para conocer el mercado tipográfico mallorquín del siglo XVIII, contamos en Mallorca con toda una serie de documentos que permiten analizar y aportan información relevante al respecto. Pero, sin duda, el documento inédito más valioso, el que nos da a conocer la verdadera dimensión del mercado mallorquín es el libro de cuentas de la Imprenta Amorós, manuscrito que se halla en la sede de la Societat Arqueològica Lul·liana, que incluye la contabilidad de dicha imprenta durante el amplio período que va del 11 de enero de 1744 al 30 de junio de 1812.¹ Las más de 3000 partidas que conforman el manuscrito registran todo tipo de trabajos de impresión, desde la estampación de grabados hasta la impresión de libros y pliegos sueltos de diversa índole (gozos, pronósticos, esquelas...). Quedan perfectamente detallados, entre otra mucha información, la fecha, los precios, los clientes, el tipo de impreso, el título, el número de ejemplares estampados y, en algunos casos, tipo de papel o tipo de letra. Además, en el caso de las estampas, especifica si se trata de estampas finas (calcografías) o imágenes (xilografías).

La Imprenta Amorós está estrechamente vinculada a la de Miguel Cerdá y Antich, situada delante la Cárcel de la Corte en Palma,² y fundada, según J. M. Bover, en 1697.³ La hija de Miguel Cerdá, Ana Cerdá y Mulet, contrajo matrimonio el año 1719 con Miguel Amorós y Torres,⁴ quien estuvo asociado a su suegro hasta el 30 de junio de 1755, día de su fallecimiento.⁵ Si bien es en la década de los 40 cuando proliferan las ediciones con el pie de imprenta de los dos, en una novena del año 1711, *Corona dolorosa de N. S^a de los Dolores*, ya aparecen unidos en el pie de imprenta: “En Casa de Michel Cerdá y Antich per

Michael Amoros Impressors”.⁶ Asimismo, su nombres aparece ligados en una serie de pronósticos publicados desde el año 1728 hasta el 1747.⁷ Por tanto, desconocemos en que momento exacto comenzó a trabajar Miguel Amorós con su suegro. Por otra parte, J. M. Bover le adjudica imprenta propia de 1742 a 1744,⁸ no obstante no se conserva ninguna obra impresa exclusivamente por Miquel Amorós.

Miguel Cerdá y Antich sobrevivió a su yerno hasta el año 1760, testando a favor de sus hijas.⁹ A partir de este momento las publicaciones de la imprenta aparecen con el pie de la Viuda Cerdá, supuestamente Ana Cerdá, mujer e hija respectivamente de los dos anteriores. La primera obra que conocemos de ella es un pronóstico del año 1761 y la última de 1783, fecha que coincide con el año de su muerte.¹⁰

Heredó el negocio familiar su hijo, Tomás Amorós y Cerdá, designado impresor con el título de “impresor del Santo Oficio de la Inquisición”. Nació el 14 de febrero de 1735 y vivía en la Plaza de Cort en unas casas de su propiedad, gozando además de unos créditos sobre el predio de Son Amorós de Establiments.¹¹ En los últimos años de su vida, escribió una especie de dietario, una crónica de acontecimientos vividos: “*Relació de alguns curiositats escrites, comensant lo any 1740 y prosehint cada any, per a que el lector tenga present lo que, si olvida la memoria, se tròpia en os papers, que algunes vegades servexo, per millor dir, és necessari per alguns casos*”, publicado por Carme Simó con el título: *Mallorca 1740-1800: Memòries d'un impressor. Tomás Amorós*. Si bien la relación de noticias abarca desde el año 1740 hasta el año 1800, según Simó el autor la debió empezar a escribir cuando contaba

alrededor de 40 años, es decir está escrito con una cierta perspectiva temporal.¹²

A los 72 años de edad, Tomás Amorós y Cerdá, contrajo matrimonio con Catalina Pascual, de 34, con la que tuvo, el 19 de marzo de 1810, su primer y único hijo, Tomás Amorós y Pascual. Murió el 20 de abril de este mismo año, siendo enterrado en la tumba de sus padres en el convento de Santo Domingo de Palma.¹³ Su viuda tuvo imprenta propia en 1811 y después casó en segundas nupcias con el impresor Felipe Guasp y Barberí,¹⁴ quien dio un gran impulso al arte de imprimir ya que, además de reunir las imprentas de su propia familia, las de sus hermanos José Mariano y Melchor, aumentó su patrimonio empresarial con la compra de otras imprentas, como las de doña Marcelina Sarrá¹⁵ y la de José Savall.¹⁶ A ello hay que añadir la imprenta de la viuda de Amorós con la que tuvo tres hijos varones, Juan, Felipe y José, el primero de los cuales tomó la riendas del negocio en 1834.

En definitiva, la imprenta Amorós sigue la tónica general de la mayoría de imprentas mallorquinas y peninsulares, es decir, el oficio pasa de padres a hijos, perpetuándose durante varias generaciones. Por tanto, el libro de contabilidad de la Imprenta Amorós es obra de diferentes miembros de la familia y no sólo de Tomás Amorós como consta en el la signatura el manuscrito.

El libro en cuestión proporciona una relación de la literatura, las imágenes y los documentos más demandados y consumidos por la sociedad mallorquina durante el siglo XVIII. La Imprenta Amorós, al igual que la imprenta y librería de la isla en general, tiene una demanda fundamentalmente popular. En consecuencia, la literatura más consumida es la popular en sus diversas variantes, gozos, pronósticos, sermones, doctrinas, catecismos, conclusiones, etc.

Como norma general es de destacar el fuerte impacto causado por el espíritu religioso y la cultura que promueven los centros eclesiásticos. El cliente principal de los impresores durante el siglo XVIII y, por consiguiente, la máxima consumidora de literatura e imágenes era la iglesia a través de muy diversos sectores: los obispos y sus cabildos eclesiásticos, las órdenes religiosas, los párrocos y asociaciones del clero regular, las cofradías y hermandades, entre otros. Estos serán, precisamente, los clientes más importantes de la Imprenta Amorós, aunque, como ya veremos, no escasea en absoluto la clientela secular.

En lo que atañe a la estampación de libros, las publicaciones más relevantes se dan en la época de Miguel Cerdà y Antich y Miguel Amorós. Son especialmente interesantes las impresiones lulianas realizadas entre 1744 y

1748. De hecho, la primera mitad del siglo XVIII en Mallorca se caracteriza por una gran actividad en la impresión de obras de Ramon Llull, que culmina en los años 1744-46.¹⁷ Durante estos años fueron nuestros impresores y también Pedro Antonio Capó los encargados de estampar todas las obras lulianas que se publicaron en Mallorca. En el manuscrito queda constancia de ello:

"Als 13 Juliol [1744] he acabat de imprimir un llibre el Sr. Dr. Gabriel Maura Pre. De Llogica Nova in quarto de lleure de tenasi a raó de 17 Reals el full, y se estampats 500 que importa los fulls impresos 37 fulls 3 quartillos que valen _____ 90l 12s" (Fol. 4)

"Als 12 Octubre [1744] he impres un llibre el Sr. Dr. Gabriel Maura Pre. Del Essensu, et Dessensu que te 25 y mitx que a raó de 2ll. 1 ls. el full val _____ 65l 6d" (Fol. 5)

"Als 21 [Mayo 1745] dits he impres un llibre al Sr. Don Pedro Mene que se intitula dit llibre Opera Parva que son 23 fulls, y mitx a raó de 18 Reals el full val" (Fol. 9)

"Als 30 Desembre 1746 he impres un llibre el Sr. Dr. Blanquer de Proverbis del Beat Ramon Llull de lletra de Atanasi que 15 fulls, y mitx a raó de 18 Reals Castellans el full val _____ 40 ll 13s 8d". (Fol. 22)

A veces aparecen detalladas las distintas etapas de impresión, tal es el caso de un ejemplar del *Ars Juris* del Beato Ramón Llull para el Dr. Nicolau Mayol.

"Als 20 Desembre [1745] he impres un llibre el Dr. Mayol de Ars Juris que en tinch de fulls impresos 17 que a raó de 18 Reals el full valen _____ 44l" (Fol. 14)

"Als 16 Mars [1746] he acabat de imprimir el Dr. Nicolau Mayol el llibre Ars Juris y val la resta _____ 12l 12s" (Fol. 16)

En el manuscrito queda también clara constancia de la estampación, entre 1746 y 1747, de nueve de los dieciséis tomos que conforman el *Liber Magnus Contemplationis in Deu*:

"Als 10 Desembre 1746 he impres el Sr. Don Pedro Mené 10 fulls, y 3 quartillos del primer tom de las

Contemplacions del Beat Ramon Llull que val de imprimir _____ 22l 13s 4d". (Fol. 22)

"Als 27 Febrer [1747] he impres el Segon tom de Contemplacions del Beat Ramon Llull el Sr. Don Pedro Mené que son 24 fulls, y mitx de lletra de Atanasi que a raó de 18 Reals el full valen _____ 66l 14s". (Fol. 24)

"Als 28 Mars [1747] he impres el tercer tom de Contemplacions del Beat Ramon Llull el Sr. Don Pedro Mené que son 24 fulls que a raó de 18 Reals el full valen _____ 61l 3s 4d" (Fol. 24)

"Als 28 Maig [1747] he impres el quart tom del llibre de Contemplacions per compte de Don Pedro Mené a raó de 18 Reals el full de lletra de Atanasi que son fulls 33, y mitx val _____ 85l 8s 6d". (Fol. 25)

"Als 12 Juliol [1747] he impres el 5 tom del llibre de Contemplacions de Don Pedro Mené que son 15 fulls a raó de 11l 11s el full val _____ 38l 5s". (Fol. 27)

"Als 30 Setembre [1747] he impres el sise tom de Contemplacions per Don Pedro Mené que conte de 36 fulls, y 3 quartillos que fan lliures _____ 93l 14s 3d". (Fol. 28)

"Als 15 Novembre [1747] he impres el Sr. Don Pedro Mené el sete tom del llibre de Contemplacions que te 17 fulls, y mitx que a raó de 18 Reals el full val _____ 44l 12s 6d". (Fol. 29)

"Mes als 17 Mars [1748] he acabat de imprimir el llibre de Contemplacions que es el octau tom per compte del Sr. Don Pedro Mené que a raó de 18 Reals el full que son 29 fulls val _____ 73l 19s". (Fol. 31)

"Als 10 Abril he impres el nove tom del llibre de Contemplacions del Beat Ramon Llull per compte del Sr. Don Pedro Mené que conte en 13 fulls que a raó de 18 Reals de plata sensillos valen _____ 33l 3s. (Fol. 32)

Los siete restantes tomos del *Llibre de contemplació en Deun* llevan el pie de imprenta de la Viuda Frau. Curiosamente, el primer tomo, aunque ello no consta en la correspondiente partida, fue impreso por Pedro

Antonio Capó y Miguel Amorós y no por Miguel Cerdá y Antich y Miguel Amorós.

Interesante es también la impresión en 1746, por parte de Miguel Cerdá y Antich y Miguel Amorós, de la obra de Fr. Cayetano de Mallorca *Loseta ilustrada por la invención milagrosa de la Virgen Nuestra Señora llamada vulgarmente de Loseta*, dedicada a Jaime Ballester de Togores, VII conde de Ayamans. En el libro de cuentas quedan reflejadas las distintas fases de impresión:

"Als 27 Maig [1745] he impres 6 fulls el Sr. Conte Togores del llibre de la Historia de la Mare de Deu de Lloseta que a raó de 13 Reals el full, y el posa el paper _____ 11l 10s" (Fol. 10)

"Als 26 Novembre [1745] havem acabat de imprimir 18 fulls per el Compte Togores del llibre de la Historia de Nostra Sra, de Lloseta que a raó de 13 Reals el full valen y tres mollos de boix que he donats el Pare Cayetano que valen 17 s. que los 18 fulls y los mollos valen _____ 44l". (Fol. 13)

"Als 30 Desembre [1745] he impres 6 fulls de la Historia de Lloseta que a raó de 13 Reals el full valen _____ 11l 10s". (Fol. 14)

"Mes del dit Comte _____ 4l 18s 8d". (Fol. 14)

"Als 21 Maig [1746] he acabat de imprimir el llibre del Sr. Conte Togores que te 75 fulls, y mitx in quarto. (Fol. 16)

"Als 28 dits [Mayo 1746] he estampat 30 llibres de la Historia de Nostre Sra. de Lloseta el Sr. Don Gabriel Flor que han valgut per lo estempar sens el paper _____ 11l 6s 8d". (Fol. 17)

Por lo que respecta a las estampas, a partir del establecimiento de los decretos tridentinos, éstas se convirtieron en un vehículo de primer orden en la tarea devocional y evangelizadora, ello obligó a las entidades religiosas a desembolsar grandes cantidades de dinero a tal menester. En este ámbito, el cliente más importante de la Imprenta Amorós fue, sin duda, el Monasterio de Lluch y, consecuentemente, las imágenes más demandadas fueron las de Nuestra Señora de Lluch. En ellas me centraré para hacer una valoración de la cantidad de impreiones y de los precios.

La imprenta Amorós estampó durante los sesenta y ocho años que abarca el libro de cuentas, 1052 resmas y

35 manos de xilografías de la Virgen de Lluch, lo que equivale a 526.875 estampas; ¹⁸ más 2.360 calcografías, a las que se da el calificativo de estampas o láminas finas; y 2.148 escapularios. En el manuscrito las xilografías se contabilizan por regla general en resmas y manos, los escapularios en docenas y las estampas finas en unidades.

"El 3 agost [1752] sena portat Juan Oliver quistor de Lluch una rayme imatges _____ 2l 10s. (Fol. 47)

"Als 30 agost [1748] he impres 9 dotsenes escapularis de Lluch per lo Sr. Don Ramon Togores que a raó de 1s 4d la dotsena valen _____ 12s". (Fol. 47)

"Dia 31 Agost 1770 se ha aportat el Quistor Galvañy 100 Estampas finas de Nostre Sra. de Lluch van á sich diners y son per el Dr. Anofre Campaner Collegial de Lluch valen _____ 2l 1s 8". (Fol. 122)

Como vemos, el año 1752 una resma de imágenes de la susodicha virgen, o sea 500 estampas, costaba 2 libras 10 sueldos; en 1748 una docena de escapularios valía 1 sueldo 4 dineros; y en 1770 costaba 5 sueldos cada estampa fina.

No obstante, los precios fueron subiendo, aunque muy lentamente, a lo largo del tiempo:¹⁹ En 1745 la imprenta Amorós cobraba alrededor de una libra por estampar una resma de imágenes de Nuestra Señora de Lluch; en 1752, 2 libras 10 sueldos; desde 1762 hasta el año 1789, curiosamente, 2 libras 5 sueldos; en 1790, 2 libras 10 sueldos; en 1797, 3 libras; en 1807, 3 libras 6 sueldos; y en 1810, 3 libras 10 sueldos:

"Als 5 Mars [1745] una Rayme Imatges Lluch val lo imprimir _____ 1l". (Fol. 7)

"Als 3 Agost [1752] sena portat Juan Oliver quistor de Lluch una Rayme Imatjes _____ 2l 10s". (Fol. 47)

"Als 27 Octubre [1763] he Impres una Rayme de Imatjes de la Mare de Deu de Lluch val _____ 2l 5s". (Fol. 100)

"Mes á 30 Juliol 1790 una Rayme de Imatjes de Nostra Sra. de Lluch val _____ 2l 10s". (Fol. 205)

"Mes dia 16 Setembre 1797 te rebut el Quistor de Lluch una Rayme Imatjes _____ 3l". (Fol. 236)

"Als 15 Juliol de 1807 sen ha aportat el quistor de Lluch tres Raymes de imatges de Ntra. Sra. de Lluch á conta de Sr. Francesc Antic. Prior valen _____ 9l 18s". (Fol. 286)

"Dia 11 de Juliol de 1809 te rebut el quistor de Lluch una Raime de Ymatjes val _____ 3l 6s". (Fol. 297)

En lo que atañe al precio de las estampas finas, en la década de los 70 cien unidades costaban 2 libras 1 sueldo 8 dineros; en 1792, 3 libras; en 1794, 4 libras 6 sueldos; y en 1797, 5 libras:

"Als 20 Abril 1774 he Impres sent Estampas finas de la Mare de Deu de Lluch á compte del Dr. Campaner Collegial de Lluch valen la ditas sent _____ 2l 1s 8". (Fol. 133)

"Mes he Impres per Lluch dins als Novembre 1794 100 Estampas Finas de la Mare de Deu de Lluch _____ 4l 6s". (Fol. 225)

"Mes dia 30 Agost 1797 he entregat á Don Jaume Togores 100 Estampas finas de la Mare de Deu _____ 5l". (Fol. 235)

Además del Monasterio de Lluch, eran también clientes habituales de la Imprenta Amorós, por lo que a la estampación de imágenes se refiere: el Convento de Santa Magdalena, que encargaba básicamente estampas de la Beata Catalina Tomás; el Convento del Santo Espíritu, que adquiría imágenes de la Virgen de los Dolores; la cofradía de la Tierra Santa de Jerusalén; el Convento de Santa Catalina, que compraba imágenes del Nombre de María; el gremio de los curtidores de la Calatrava, estampas de San Cristóbal y del Cristo de la Calatrava; el Monasterio del Puig de Pollença, imágenes de Nuestra Señora del Puig; la villa de Porreres, estampas de San José y de la Santa Cruz de Porreres; y la villa de Lluçmajor, estampas del Santísimo Sacramento. Además en la imprenta se recogen una importante cantidad de estampas de la Virgen del Rosario, de la Virgen del Toro, de la Virgen de los Dolores, de Nuestra Señora de Gracia, de las Ánimas del Purgatorio, de San Antonio de Padua, de San José, de Santa Ana, de Santa Bárbara y del Cristo, para enviar a Menorca.

Si bien, en muchas partidas no se especifica ni el tamaño, ni el tipo de las imágenes, en otros queda perfectamente detallado, tal es el caso de los encargos del gremio de los curtidores de la Calatrava:

"Sant Christofol dels Blanquers. Dia 4 Juliol 1768 sen ha aportat Mestre Salvador Mas 300 de predicador 400 patits y 150 ab gois y 200 patits per la basina suman 900 patits, y 150 grans ____ 2l 16s". (Fol. 117)

En algunas ocasiones se constata la utilidad de las respectivas estampas. Éstas podían servir para recaudar dinero (ejemplo anterior), para recoger limosnas, para la reliquia, para la celebración de alguna fiesta, etc.:

"Als 18 Juriol sena portat Fray Antoni Estrany quistor de Santa Catarina una Rayme Imatjes del Nom de Maria per la acapta del blat ____ 2ll 10s". (Fol. 47)

"Als 1 Juñy 1788 he Impres per la reliquia de Sant Christofol 200 Imatjes valen ____ 10s". (Fol. 193)

"Als 19 Setembre he Impres 300 Imatjes de la Mare de Deu del Roser per aficar que son per la festa que paga el Regiment de Soria a Sant Francisco de Paula valen ____ 15s". (Fol. 100)

"Als 28 Octubre 1792 te rebut el Sr. Antoni Ginart 2000 Esquelas per la Festa de la Beata Catalina Thomas, 5ª mallorquina ____ 6l. (Fol. 214)

Fuera del ámbito religioso es curiosa la impresión de la estampa que reproduce el arco de triunfo que se hizo en el Borne con ocasión de la proclamación del rey Carlos IV:

"Als 14 Setembre 1790 he Impres per el Sr. Julia Ballester cent estampas finas de un full de ma mitjana que conté el Arch que feren en el Born per la Festa de la Proclamació del Rey Carlos III val a rahó de 10 d. ____ 4l 3s 4". (Fol. 206)

La clientela religiosa no sólo encargaba imágenes sino que en este manuscrito hallamos documentos e impresos muy diversos: licencias para predicar; licencias para poder recaudar; esquelas, catecismos, sermones, jubileos, edictos pastorales, letras de casar, etc.

"Mes dia 2 Juliol 1797 he Impres per el Convent de Santa Maria Magdalena 50 Despachos per poder acaptar per la Beata Catalina Thomas valen de Imprimir ____ 1l 10s". (Fol. 235)

"Al 10 Juny 1794 he impres per Santa Magdalena 400 Esquelas per convidar per 3 dias de rogativa per la Guerra contre los Francesos, á la Béata Catalina Thomas ____ 1l 12s". (Fol. 222)

"Als 12 Agost 1801 he Impres 1300 Catecismes á compte del Sr. Rector de Felenig que conté 8 fulls y mitx in octau de lletre de Cicero concertat á tres duros cada full, y de regalo hem doná 50 s. Suma tot ____ 40 l" (Fol. 249)

"Als 12 Juliol [1744] he impres un Sermo del B. R. El Pare Mestre Pasqual de la Real de lletre tanasi a raó de 16 Reals el full, y son sis fulls ____ 13l 12s". (Fol. 4)

"Als 6 Febrer [1746] he impres un jubileu per el Sr. Bisbe de un full de ma mitjane, y ne havem impresos 125 que valen de imprimir 20 Reals que son ____ 2ll 16s 8d". (Fol. 15)

"Als 14 Janer [1746] he impres la Adicta Pastoral per el Sr. Bisbe que son 75, y he posat el paper de ma mitjane que son 2 fulls y un bosi que son 7 mans val lo imprimir, y el paper ____ 6ll 14s 4d". (Fol. 15)

"Mes dins als Desembre 1798 he Impres per la Curia Eglesiastica 700 lletres de Casar valen de Imprimir ____ 3ll 10s". (Fol. 241)

Además de los clientes religiosos, quedan reflejados en el libro todo tipo de clientes, desde instituciones civiles, nobles o militares hasta profesionales de diversa índole, tales como libreros, artesanos o médicos. Los libreros adquieren material variado, desde pronósticos diarios, cartas, abecedarios, cuadernos o cartones, hasta Via-crucis, doctrinas, santos patrones, vesperales o preceptos. Clientes habituales de la imprenta son Macià Fortuny, Guillem Bauçà, Rafel y Francesc Pomar; son muchísimas las partidas referidas a cada uno de ellos:

"Al 2 Desembre [1757] sena aportat el moso del Sr. Fortuñy una ma de Vesprals, y una ma de Cartes val ____ 13s 6d". (Fol. 70)

"Mes per Imprimir quatre Raymes Cartes per Francesch Pomar als 6 Febrer 1794 ____ 4ll 10s 8d". (Fol. 221)

"Als 14 Novembre 1786 he Impres per en Guillem Bauçá una Rayme Pronostichs val ____ 11 8s 4d." (Fol. 185)

Es destacable la relación de méritos que se hacían estampar algunos profesionales, tal es el caso de la de Don Francisco Puig, cirujano del Hospital Real de Mallorca y catedrático de cirugía del Hospital de Barcelona:²⁰

"Dit dia [27 de julio de 1789] he Impres per Don Francisco Puig Sirurgí del Hospital Real 50 Relació de los seus merits, te tres planes infolio texto val de Imprimir ____ 11 10s". (Fol. 193)

En la imprenta Amorós también se estampaban guías o instrucciones para recoger el diezmo o diez por ciento que se pagaba al rey sobre el valor de las mercaderías que se traficaban y llegaban a los puertos:

"Als 26 Juñy 1788 he Impres per Don Manuel Coll Guías per recullir los delmes del Rey 18s. De imprimir y 12s paper suma ____ 11 10s". (Fol. 193)

"Als 3 Maig 1793 he impres per Don Manuel Coll 150 Instruccions per Recullir el Delma del Rey te un full de texto ____ 11 13s" (Fol. 217)

Asimismo, son muy frecuentes las impresiones de esquelas para avisar de la muerte de alguien, pero también para invitar o comunicar ciertas noticias a diversas personas:

"Als 19 Setembre 1793 he impres per el Sr. Antoni Xancho 200 Esquelas per el Vel blanch de se filla valen ____ 16s". (Fol. 220)

"Als 11 Juñy he Impres 300 Esquelas per el Sr. Guillem Vellés per el vel de una neboda de sa dona ____ 11 2s 6d". (Fol. 192)

"Als 29 Abril 1788 he Impres per Don Jayme Doyle Capita del Regiment de Dregons del Rey 200 Esquelas per ell y la seua Sra. valen ____ 11 2s". (Fol. 192)

"Als 7 Febrer 1789 he Impres per el Sr. Marques Sureda de pla del Carme 300 Esquelas per la Boda de la sua Neta valen ____ 11 4s". (Fol. 196)

"Dia 7 Juliol 1789 he Impres 700 Esqueles per Combite de acompanyar el real Pendó de Don Carlos IV que feu la Proclamació el Marques Sureda del Pla del Carme, y después fer serau son de paper de 4s la ma valen sense el paper ____ 11 19s". (Fol. 198)

"Als 15 Juñy 1798 he Impres per el Regiment de Courten 150 Esquelas per la Bendició de las suas Banderas qui fundá en Mallorca lo any 1796 valen ____ 15s". (Fol. 238)

También se imprimen carteles de aviso:

"Als 3 Abril 1790 he Impres per el Pare Mestre Pasqual 16 Aviso al publico per el llibre de Vindicta Luliane estampat á France valen de Imprimir ____ 12s". (Fol. 203)

"Els 15 Febrer 1806 he Impres 190 cartells per los sermons del St. Ofici valen de Imprimir y compondre ____ 21l". (Fol. 257)

La imprenta Amorós, al igual que la mayoría de imprentas mallorquinas, atendía básicamente a una demanda provincial, tradicional y propia. Son prácticamente insignificantes los clientes foráneos que aparecen en el libro, tan sólo Ibiza y Menorca solicitan en unas pocas ocasiones los servicios de la imprenta mallorquina. Ibiza encarga sobre todo pasaportes y cédulas para conseguir permisos o autorizaciones y Menorca, especialmente imágenes y gozos de sus advocaciones más populares y billetes de comulgar:

"Als 4 Febrer 1789 he Impres per Ivissa 200 Pasaports y 200 Bolletes. Los Pasaports a 2 lliures el cent y las Bolletes a 16 sous el cent de Imprimir ____ 51 12s." (Fol. 196)

"Als 4 Febrer he Impres 6000 billets de Combregar per Sant Carlos de Menorca que tenen 9 billets cada columna valen ____ 11 10s". (Fol. 201)

"Als 15 dits [Diciembre 1747] he impres 2 Raymes Imatjes dolors per Manorca y una de Imatjes de Doctrina patits que val tot per lo imprimir ____ 41l". (Fol. 29)

En definitiva, las cerca de 3000 partidas que conforman el libro de cuentas de la Imprenta Amorós nos dan

una visión de conjunto sobre el funcionamiento y el volumen de demandas de un pequeño, pero activo, obrador gráfico. No obstante, para construir la verdadera historia de la imprenta española es preciso indagar en obradores provinciales y familiares como éste, ya que, sin duda, constituyen un material imprescindible para obtener un conocimiento lo más perfilado posible de la industria tipográfica española.

Notas

- 1 A(M)-112 AMORÓS, Tomás [impresor] "Llibre de notes de les seves impresions. 1744-1812." 212x150mm.; cartón.
- 2 Solar que hoy ocupa la Diputación Provincial.
- 3 BOVER, J. M. (1862): *Imprentas de las Islas Baleares*, Imprenta de Pedro José Gelabert, Palma de Mallorca: 13.
- 4 SIMÓ, C. (1979): "Tomás Amorós i la seva "Relació de curiositats escrites comensant lo any 1740", *Randa* 9: 40.
- 5 El testamento de Tomás Amorós Torres fue ejecutado por Bartolomé José Serra Albertí el día 19 de enero de 1750. ARM S-1896. f. 180-181.
- 6 BLA F4-340.
- 7 Véase SIMÓ, G. (1979): "Pronòstics mallorquins del segle XVIII". *Randa* 8: 49-124.
- 8 BOVER, J. M. (1862): 15.
- 9 SIMÓ, C. (1979): 141.
- 10 *Ibídem*.
- 11 SIMÓ, C. (1983): *Mallorca 1740-1800: Memòries d'un impressor*. Tomás Amorós, Publicacions de l'Abadía de Monserrat, Barcelona: 5-6.
- 12 *Ibídem*: 10.
- 13 *Ibídem*: 5-6.
- 14 BOVER, J. M. (1862): 19-20.
- 15 "Impresora real", hija y heredera de D. Ignacio María Sarrá. Su imprenta funcionó de 1811 a 1820. *Ibídem*: 19.
- 16 Hijo y heredero de Matías Savall, su imprenta de 1836 a 1837. J. M. BOVER. *Ibídem*. pp. 20 y 23.
- 17 Véase: ROGENT, E.; DURÁN, E. (1927): *Bibliografía de les impressions Lul·lianes*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, Vol. III.
- 18 Una resma equivale a 500 pliegos de papel y una mano 25, por tanto una resma equivale a 20 manos.
- 19 Los valores eran expresados en libras, sueldos y dineros. Una libra era equivalente a 20 sueldos o a 240 dineros; un sueldo era, por tanto, la vigésima parte de la libra y equivalía a 12 dineros. El año 1745 20 reales castellanos equivalían a 2 libras 16 sueldos 8 dineros.
- 20 SIMÓ, C. (1983): 104.

Bibliografía

- BOVER, J. M. (1862): *Imprentas de las Islas Baleares*, Imprenta de Pedro José Gelabert, Palma de Mallorca. (Edición facsímil: Miquel Font Editor: 1984 y 1991)
- ROGENT, E.; DURÁN, E. (1927): *Bibliografía de les impressions Lul·lianes*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, Vol. III. (Edición facsímil: Miquel Font Editor: 1991)
- SIMÓ, C. (1979): "Tomás Amorós i la seva "Relació de curiositats escrites comensant lo any 1740", *Randa* 9: 139-146.
- SIMÓ, C. (1983): *Mallorca 1740-1800: Memòries d'un impressor. Tomás Amorós*, Publicacions de l'Abadía de Monserrat, Barcelona.
- SIMÓ, G. (1979): "Pronòstics mallorquins del segle XVIII", *Randa* 8: 49-124.

La difusión de la *Quadratura* boloñesa en la España del siglo XVII

David García Cueto
Universidad de Granada

Entre los diversos fenómenos de asimilación de tendencias foráneas en la España de la Edad Moderna, ocupa un lugar muy significativo el de la decoración mural a base de arquitecturas fingidas, habiendo sido éste un episodio escasamente considerado por la crítica hasta fechas recientes. El análisis del mismo demuestra que, pese a la ascendencia italiana que siempre revisten estas manifestaciones, existe en él una pluralidad, debida a la importación de soluciones características de los ámbitos romano, napolitano, genovés o boloñés. Es objeto específico de esta comunicación la difusión del estilo decorativo boloñés en la España del siglo XVII.

La ciudad de Bolonia poseía una importante tradición teórica y práctica en la ficción pictórica de arquitecturas¹, disciplina que recibe el nombre de *quadratura*. La definición de la *quadratura* es compleja incluso en la actualidad, cuando existen varios análisis de su naturaleza²; podría caracterizarse como una imitación pictórica de la arquitectura que, en íntima relación con el espacio real en el que se sitúa, respeta todas las normativas al uso en la combinación de órdenes, y demás elementos constitutivos, se muestra sensible a los efectos de luces y sombras, que suelen ser sugeridos pictóricamente, y se rigen por las más depuradas y estrictas leyes de la perspectiva. La norma básica que define por tanto la *quadratura*, es el respeto a lo verosímil, mostrándose en representaciones de espacios ilusorios concebidos como continuidad del físico, que modifican los límites tangibles y crean un conjunto coherente en el que conviven armónicamente lo real y lo fingido³.

Esta veracidad pretendida y casi siempre lograda permitió a los maestros boloñeses transformar los adustos interiores de ladrillo de sus palacios e iglesias en espectaculares espacios arquitectónicos en los que el engaño del

ojo permitía al espectador creerse rodeado de columnatas, pórticos, escaleras y óculos, los cuales se abrían tanto para mostrar los momentos álgidos de los mitos antiguos como los episodios más carismáticos de las Escrituras o de las Vidas de los santos. Acompañado de un espacio fingido sobrepuesto al real, el espectador participaba en estas salas, capillas o naves de iglesia de los acontecimientos del imaginario colectivo, que aún congelados en imágenes, poseían una carga emotiva y una tensión dramática hacia la que no fueron indiferentes ni el clero ni los gobernantes a la hora de decorar sus templos y palacios.

La *quadratura*, tal y como se entendía en Bolonia, requería de la convergencia de dos especialidades pictóricas, la del artista experto en fingir la arquitectura y la de aquel que dominaba la representación de figuras en el espacio, ambas según las leyes de la perspectiva *di sotto in sù*. De este modo, las decoraciones de *quadrature* solían ser obras conjuntas de pintores *figuristas* y *quadraturistas*, aunque diversas evidencias muestran que estos roles a veces eran intercambiables.

Los importadores de esta fórmula decorativa fueron los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, quienes formaron un fecundo dúo durante tres de las décadas centrales del siglo XVII. La llegada de Colonna y Mitelli a Madrid en 1658 respondió a la necesidad de contar con artífices extranjeros para llevar a cabo la decoración mural de los principales reales sitios, ya que los españoles activos en esta disciplina por entonces no eran capaces de colmar los deseos de un mecenazgo tan exigente como Felipe IV. Los pintores fueron contactados por primera vez por Diego Velázquez durante su segundo viaje a Italia, aunque habrían de transcurrir aún varios años hasta que el dúo pusiese rumbo a España.

Una vez en Madrid, Mitelli y Colonna pintaron en un plazo no muy amplio de tiempo numerosos espacios dentro del Alcázar y en el Buen Retiro, así como decoraron la cúpula de la iglesia de la Merced y algunas casonas de la alta aristocracia. Mitelli falleció trágicamente durante el verano de 1660, permaneciendo Colonna en la Villa y Corte hasta bien avanzado el año 1662. La suerte que sus obras españolas corrieron fue triste, pues de ellas no conservamos más que varios dibujos y un boceto al óleo.



Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna. Boceto para la decoración del techo del Salón de San Pablo del Buen Retiro. Madrid, Museo del Prado⁴

La desaparición de todos los ciclos de frescos de los boloñeses en nuestro país no aminora su importancia para nuestra Historia del Arte, sino que por el contrario, resulta imprescindible conocer la propuesta de los artistas para comprender muchas manifestaciones del panorama español, en especial el cortesano posterior a 1660. Las obras de los boloñeses fueron versionadas, con más o menos fidelidad, con más o menos acierto, por numerosos artistas, en principio sólo por los asentados en Madrid, pero algo después por artífices de Zaragoza, Toledo o Valencia. Por ello, Antonio Palomino reconoció en su *Museo Pictórico* un lugar de privilegio a la pareja de boloñeses entre los artífices de la pintura mural:

«Esta (la pintura mural) es la que ha dado inmortal renombre á los gigantes de esta facultad (...) Miguel Colona, y Agustín Mitelli boloñeses, en el techo del salon de los espejos del quarto del rey nuestro señor en el palacio de esta villa de Madrid,

y en la cúpula de la Merced calzada, y en la ermita de san Pablo en el buen Retiro, siendo los primeros que en España dieron luz del manejo galante á el fresco, y buena manera de adornos y perspectivas de techos»⁵.

No sólo la técnica y el rico repertorio ornamental empleados por el dúo fueron las bases de la renovación que causaron; su conocimiento de las leyes de la perspectiva y su empleo de aquella llamada «multifocal», consistente en la sustitución en los cuerpos de arquitectura fingida de un único punto de vista por varios, permitiendo así al espectador experimentar una visión más cercana a la realidad, no debió pasar desapercibida a sus contemporáneos; así, Antonio Palomino, en su *Museo*, incluyó explicación gráfica del novedoso método practicado por los boloñeses⁶.

En efecto, pocas presencias resultaron tan sugestivas e inspiradoras en el panorama artístico español del siglo XVII como la de los dos boloñeses en la Corte de Felipe IV. Sus innovaciones técnicas y formales tuvieron una aceptación extrema en el pobre ambiente de la pintura decorativa española, superando como afirmó Bonet Correa esquemas dominados por la abstracción y el manierismo⁷; sus propuestas espaciales fueron admiradas y evocadas en numerosas ocasiones y circunstancias, y sus obras se convirtieron en referentes inexcusables para artistas de muy diversa valía. Hasta al menos 1692, fecha de la llegada de Luca Giordano a Madrid para hacerse cargo de la terminación del programa decorativo de la obra dinástica de El Escorial, la influencia de Mitelli y Colonna será la que domine el panorama de la pintura decorativa en España. A partir de aquella fecha, las arquitecturas fingidas de los boloñeses comenzarán a abrirse a espacios celestes impuestos por el maestro napolitano⁸, si bien los repertorios ornamentales del arte del dúo de artistas permanecerán en uso hasta bien entrado el siglo XVIII.

La implantación de la *quadratura* en la Corte española

La novedosa aportación de los pinceles de Colonna y Mitelli en el medio madrileño no quedó como una aportación aislada. El éxito de sus trabajos, el deseo de los principales mecenas de la Corte de contar con obras como las suyas o la disposición de los pintores madrileños a aprender la disciplina por ellos importada fueron decisivos para esta primera difusión. Durante breve la estancia de los boloñeses en nuestro país, dos españoles tuvieron oportunidad de trabajar con ellos; fueron Juan

Carreño de Miranda y Francisco Rizi. Ambos aprendieron bien los secretos de la pintura de *quadrature*, llevando a cabo desde 1660 una prolífica colaboración que les permitió realizar muy importantes obras en Madrid y Toledo. Ambos maestros aventajaron a todos los demás en esta experiencia, como atestiguan las obras de ellos conservadas, muy especialmente la bóveda de San Antonio de los Portugueses en Madrid⁹.

A comienzos de la década de 1670 inició su actividad otro destacado dúo; Claudio Coello, discípulo aventajado de Rizi empezó a ejecutar obras de este tipo con gran brillantez junto a José Ximénez Donoso, llevando la *quadratura* no sólo a ámbitos sacros o residencias privadas, sino también a edificios civiles. El distanciamiento de Carreño y Rizi facilitó que éste último comenzase una nueva colaboración con el pintor boloñés, también residente por entonces en Madrid, Dionisio Mantuano, quien contaba con experiencia previa en este tipo de decoraciones. Juntos realizaron algunas de las pinturas murales más notables que conserva el monasterio de las Descalzas Reales, como la decoración de la capilla del Milagro.

Ha de considerarse igualmente que junto a los pintores formados por el magisterio directo e indirecto del dúo boloñés, estuvieron activos dos artistas de la misma procedencia, el mencionado Dionisio Mantuano y José Román, así recordados tras la castellanización de sus nombres. Lo que del segundo de ellos sabemos se limita casi en exclusiva a las informaciones que Palomino suministra en su *Parnaso*¹⁰, si bien sobre Mantuano ha aumentado el conocimiento de forma considerable en los últimos años¹¹. Ambos artistas practicaron la *quadratura*, y dominaban por tanto la técnica del fresco, si bien aún no puede dilucidarse el papel que tuvieron en la formación de artistas hispanos, y la influencia que ejercieron sobre los mismos.

Fueron numerosas las empresas decorativas de la Corte de Madrid inspiradas de cerca por la *quadratura* boloñesa, y aunque muchas han desaparecido por circunstancias diversas, aún hoy subsisten algunas que hablan de los logros alcanzados en aquellas últimas décadas del XVII: además de la mencionada San Antonio de los Portugueses, de Rizi y Carreño, subsisten en parte los frescos de la Casa de la Panadería de Claudio Coello y Donoso (1672-73),¹² los de la Capilla del Milagro de las Descalzas Reales¹³, de Mantuano y Rizi, o las decoraciones de la planta noble de la Casa de la Villa, debidas a Antonio Palomino, y realizadas en 1692 y 1696¹⁴. De este modo, puede afirmarse que la decoración basada en *quadrature* se convirtió en un recurso cuando menos habitual en el Madrid de Carlos II.



Claudio Coello y José Ximénez Donoso. Decoración del techo del Salón principal de la Casa de la Panadería, Madrid

Las grandes obras de *quadratura* fuera de la Corte

La enorme aceptación que esta fórmula decorativa tuvo tanto en el ámbito civil como eclesiástico de la capital de España, sin duda generó un deseo de emulación en algunas de las otras ciudades importantes de nuestro país. Es desde luego un hecho constatable la progresiva difusión de grandes decoraciones de *quadratura* por el territorio peninsular, las cuales se ligan en la mayor parte de las ocasiones a empresas artísticas de alto nivel, aunque siempre de carácter religioso. La ausencia de un mecenazgo regio y la actitud por lo general discreta de los aristócratas en los ámbitos periféricos condicionaron que las grandes obras de *quadratura* llevadas a cabo fuera de Madrid en las décadas finales del siglo XVII fuesen promovidas por las distintas instituciones eclesiásticas.

Rizi y Carreño, y más tarde alguno de sus discípulos aventajados en compañía de otros artistas destacados del panorama cortesano, practicaron con brillantez esta fórmula decorativa en importantes ciudades de los reinos peninsulares, como Toledo, Zaragoza o Valencia. Este fenómeno de extensión de una tendencia cortesana a algunos de los principales centros de la periferia no sólo constó de las obras que realizaron en ellos los pintores cortesanos desplazados a tal efecto, sino también de la emulación de éstas que distintos artífices más o menos dotados de los distintos ámbitos locales llevaron a cabo con posterioridad. Así, en ciertos ámbitos de la península la *quadratura* se convirtió en una tendencia pujante, siendo practicada hasta bien entrado el siglo XVIII.

Entre 1665 y 1668 Rizi y Carreño trabajaron en la catedral de Toledo en la decoración del Ochavo y del camarín de la capilla de las Reliquias, donde pusieron de manifiesto una vez más su directa asimilación del repertorio ornamental de los boloñeses y su habilidad en la ejecución de vastas decoraciones¹⁵; en aquel mismo templo también pintaron en 1671-74 Claudio Coello y Ximénez Donoso¹⁶, intervenciones todas ellas que resultaron lo bastante sugestivas como para inspirar a artistas más discretos del panorama local¹⁷.

También en Toledo, Donoso realizó los frescos de la bóveda de la capilla de San José, donde hizo gala de su conocimiento de la disciplina boloñesa, demostrando también su capacidad en la figuración en el luneto y los medallones que narran los episodios principales de la vida del santo. Las guirnaldas, los jarrones, los roleos y las propias arquitecturas están inequívocamente extraídos del repertorio de Mitelli y Colonna, el cual probablemente conoció durante su aprendizaje con Carreño y perfeccionó en su posterior etapa de ayudante de Claudio Coello.

No parece que la estancia de Donoso en Italia, probablemente en los años 1649-1650¹⁸, le aportara, al contrario de lo que tradicionalmente se viene afirmando, un conocimiento de la pintura mural que una vez regresado a España supusiese una considerable novedad. Su estilo como fresquista, al contrario, es del todo heredero de los postulados boloñeses que Colonna y Mitelli traen a nuestro país en 1658. Sí parece desde luego más lógico que la experiencia italiana le hubiese servido para llegar a dominar la técnica del fresco, la cual era en la mayor parte de los casos una asignatura pendiente para los artistas hispanos.

Por entonces, ya en la década de los 80, Coello abordó en compañía de su discípulo Sebastián Muñoz la pintura mural de la iglesia de la Mantería de Zaragoza, dejando en la capital del Ebro una brillante muestra de esta disciplina. Ambos pintores decoraron la iglesia entre 1683 y 1685, ofreciendo un ejemplo maduro de la asimilación de la técnica, recursos compositivos y repertorio ornamental importados por los boloñeses



Claudio Coello y Sebastián Muñoz. Vista de las bóvedas de la iglesia de la Mantería, Zaragoza¹⁹

Igual grado de madurez, pero ya influenciado en la figuración por la desbordante presencia de Luca Giordano en la Corte, demostró Antonio Palomino en la decoración en los años 1699-1701 de la iglesia valenciana de San Juan del Mercado y de la Basílica de los Desamparados de la misma ciudad²⁰, ciclos que también ejercieron influencia en el panorama regional.

Los primeros ciclos murales de Palomino demuestran un enorme apego a la lección boloñesa, como puede contemplarse en la bella capillita de la Casa de la Villa de Madrid, obra de 1695 concebida como herencia directa de la *quadratura*. Palomino era, como pone de manifiesto su *Museo Pictórico*, un gran conocedor de las enseñanzas sobre la perspectiva que contenían los tratados italianos, como el del Vignola o incluso el muy posterior y exitoso del padre Andrea Pozzo. Pero al margen de los grabados que ilustraban estos tratados, las principales experiencias *dal vivo* en cuanto a conocimiento de la pintura mural las recibió sin duda al contemplar las obras madrileñas de Colonna y Mitelli y las para él más cercanas de Luca Giordano.

En San Juan del Mercado, Palomino crea una exitosa fusión de la arquitectura fingida de tradición boloñesa con la figuración desbordada del maestro napolitano. Algo parecido hace en la gran bóveda de la basílica de los Desamparados, donde dispone una rítmica sucesión de frontones curvos y grandes tarjetones tomados del repertorio boloñés como enmarque inferior del complejo aparato figurativo.

Tras este momento de influencia mixta, la obra de Palomino parece evolucionar hacia una asimilación más pura de las enseñanzas de Jordán, desechando paulatinamente los resabios boloñeses, tal vez por ser entonces considerados como arcaizantes. Se demuestra en la cúpula del sagrario de la Cartuja de Granada, de 1704, donde la diáfana gloria celestial sólo se ve acompañada por unos no muy llamativos tarjetones dorados, habiendo ya desaparecido la ficción arquitectónica.

Estas obras realizadas por distintos maestros de la órbita cortesana en ciudades de la periferia se caracterizan por una enorme fidelidad a los principios de la *quadratura*, demostrando una capacidad y una sensibilidad por integrar la arquitectura fingida y el espacio real en el que se insertan. Fue ésta por tanto una difusión un tanto purista de la disciplina, la cual no obstante experimentaría una progresiva disolución en estos ámbitos provinciales.

Los maestros de la periferia y el ocaso de la *quadratura* en España

La lección de los pintores boloñeses fue asimilada en la Corte y propagada por los pintores del ámbito madrileño a otras de las principales ciudades del territorio español. Sin embargo, en estos lugares no arraigó la nueva disciplina por varios motivos bien reconocibles. Por una

parte, los pintores de la periferia se dejaron fascinar sobre todo por los aspectos ornamentales de la *quadratura*, pero no llegaron a conocer la verdadera naturaleza de esta disciplina. No parece que les fuera transmitido el fundamento científico que este tipo de decoración requería, es decir, el conocimiento de las leyes de la perspectiva y de la luz aplicadas a la composición arquitectónica, por lo que las pseudo-*quadraturas* realizadas sin estos principios resultaban carentes de coherencia y privadas de su esencial estética. De este modo, muchos artistas periféricos prefirieron incorporar a sus obras no estructuras arquitectónicas complejas, sino más bien elementos decorativos asociados según principios más simples. Jarrones, volutas, frontones y angelillos según la lección de Colonna y Mitelli sí poblaron los techos y paredes de no pocos camarines y ermitas. Sin embargo, las estructuras por lo general carecieron de la coherencia necesaria. Así, la transmisión de la *quadratura* que tuvo lugar en la periferia fue más bien anecdótica.

Por otro lado, la nueva tendencia, que se podría considerar casi una moda, originada con la estancia española de Luca Giordano, iniciada en 1692, viene a privilegiar los amplios espacios figurativos, las glorias celestiales, sobre el marco arquitectónico, creando un nuevo concepto en pintura decorativa mucho más cercano de las experiencias del foco romano, con Pietro de Cortona, Sacchi y Lanfranco a la cabeza, que a las experiencias de la escuela boloñesa.

No obstante, pese a estos factores desfavorables para la implantación de la *quadratura* en el territorio hispano, junto a las grandes obras realizadas en la periferia por los maestros madrileños se realizaron algunas otras de notable entidad por parte de los artistas locales, habiendo en ocasiones estos autores tenido una etapa de formación en Madrid.

En Toledo, las pinturas decorativas que realizaron en la catedral y en la iglesia de San José Carreño, Rizi, Donoso y Coello dieron interesantes frutos. Los pintores locales de la segunda mitad del siglo, bien estudiados por Paula Revenga, asimilaron con rapidez el repertorio ornamental, e incluso en alguna ocasión el sentido de conjunto de las obras de *quadratura*. El uso de cartelas, guirnaldas y angelillos a la manera de Colonna y Mitelli está presente en el techo de la sala capitular del Ayuntamiento de Toledo, pintado por José Jiménez Ángel en 1695²¹. Un conjunto mucho más elaborado, y ya de 1706, en el que los muros y el techo se cubren con un programa unitario, es el camarín de la Virgen de los Remedios de Sonseca, donde el mismo maestro combina el uso de *quadri riportati* en las paredes con una estructura de cierta elaboración

arquitectónica para el techo²². Jiménez Ángel sin duda conoció las obras antes mencionadas, pero es probable que también contemplase las que Mitelli y Colonna habían hecho en Madrid, pues consta que en 1676 estaba formándose en la villa de Madrid²³.

Mucho más ingenua resulta la cúpula de la capilla de la Esperanza en la iglesia de San Lucas de Toledo, debida a los pinceles de Nicolás de Latras y Simón Vicente. Pese a los rasgos casi *naïves* que caracterizan este conjunto terminado en 1663²⁴, puede apreciarse con claridad en los escorzos de los angelillos, los medallones y los pedestales la influencia del repertorio boloñés, mezclados con elementos mucho más castizos, como son las columnas salomónicas. Por último, el presbiterio de la iglesia de San Cipriano supone en Toledo un ejemplo de figuración compleja y elaborada, en compañía de los clásicos recursos ornamentales de la *quadratura*. Obra de verdadero interés, atribuida a Simón Vicente²⁵, ejemplifica a la perfección esta segunda fase de la difusión de esta tendencia decorativa en España.

Aunque el patrimonio mural del Levante peninsular debe ser aún estudiado de manera más sistemática, ya se han identificado algunas obras más o menos influenciadas por la estética de Mitelli y Colonna. Del trato con Carreño y Rizi en Madrid, los levantinos Florencio y Vicente Guilló aprendieron algunos de los recursos ornamentales de los boloñeses, que junto con la influencia de la figuración giordanesca manifestaron en obras como la cúpula de la ermita de Albocacer (Castellón)²⁶



Florencio y Vicente Guilló. Bóveda de la ermita de Albocacer, Castellón

Los trabajos de Claudio Coello en la Mantería de Zaragoza seguramente sirvieron para inspirar algunos pequeños ciclos de frescos en tierras aragonesas, como los conservados en las catedrales de Huesca y Zaragoza²⁷. Por otra parte, la visita a Madrid en 1664 del sevillano Valdés Leal le permitió conocer de primera mano las obras de los boloñeses en la corte, así como

intercambiar opiniones y adquirir nuevos conocimientos a través de su trato con Juan Carreño. Leal llevó a Sevilla algunas de las novedades introducidas por Mitelli y Colonna, en especial algunos elementos de su repertorio ornamental, los cuales fueron emulados por el artista andaluz en las obras que realizó a partir de aquel año²⁸. Varios de estos recursos decorativos se perciben, aunque ciertamente desvirtuados, en los ciclos murales de su hijo Lucas Valdés, decididamente menos genial que su progenitor: Figuras escorzadas, angelillos, tarjetas y jarrones aparecen con claridad en las pinturas de la iglesia de la Magdalena de Sevilla. Clemente de Torres, quien también pintó en la Magdalena, hizo suyos al igual algunos de estos elementos.

Los aires artísticos cambiantes y la asimilación sólo superficial de esta propuesta decorativa, hizo que su disolución en la periferia no tardase mucho en llegar una vez iniciado el siglo XVIII. No obstante, en la corte será bien reconocible la pervivencia de la *quadratura* boloñesa hasta bien entrado el siglo XVIII, seguramente porque allí los postulados de la disciplina fueron transmitidos con mayor fidelidad de maestros a discípulos. Prueba de ellos son, entre otras obras, las pinturas de la bóveda de la capilla de la Concepción del Colegio Imperial de Madrid, debidas a Juan Delgado y concluidas en 1730, en las que los medallones con grisallas, los jarrones, algunos de los ángeles y niños, y la propia *quadratura*, evocan las realizaciones de Colonna y Mitelli²⁹.

A pesar de la sucesión en el servicio de la corona de artistas foráneos de la talla de Luca Giordano, Corrado Giaquinto, Anton Raphael Mengs y Gianbattista Tiepolo, los elementos singulares de la *quadratura* boloñesa, e incluso alguna estructura completa, seguirán apareciendo hasta las postrimerías del siglo de mano de artífices autóctonos, siendo probablemente el canto del cisne de aquella herencia la obra de los hermanos González Velázquez.

La difusión de la *quadratura* boloñesa no sólo tuvo lugar en tierras españolas. En momentos más tardíos, y lógicamente de mano de otros artífices, también llegará a Portugal, y desde allí hasta tierras brasileñas³⁰. De este modo, la mayor parte de los territorios de la Península Ibérica llegaron a conocer, con mayor o menor fidelidad, este soberbio tipo de solución decorativa generado en la ciudad de Bolonia.

Notas

- 1 FEINBLATT, E. (1992): *Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators*, Fithian Press, Santa Bárbara: 5-17 considera cumplidamente los precursores de la *quadratura* boloñesa, entre los que están Pellegrino Tibaldi o los Carracci.
- 2 SJÖSTRÖM, I. (1978): *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*, Vol. 30 de *Acta Universitatis Stockholmensis. Stockholm Studies in the History of Art*, Almqvist & Wiksell International, Estocolmo: 11-25, da una precisa definición genérica de *quadratura*. Sobre el lugar de la *quadratura* en la idea de espacio durante el siglo XVII, remito a un trabajo de próxima aparición del profesor Jeremy Robbins, de la Universidad de Edimburgo.
- 3 FARNETI, F. y BERTOCCHI, S. (2002): *L'architettura dell'inganno a Firenze. Spazi illusionistici nella decorazione delle chiese fra Sei e Settecento*, Alinea Editrice, Florencia: 15.
- 4 Me he ocupado de la etapa española de estos pintores en GARCÍA CUETO, D. (2005): *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Universidad de Granada, Granada.
- 5 PALOMINO, A. (1944): *Museo Pictórico y Escala óptica*, Poseidón, Buenos Aires, I: 57. Edición original en Madrid, 1715-1724.
- 6 PALOMINO (1944), II: 200. Así comenta el teórico la composición en perspectiva practicada por Colonna y Mitelli: «Pero si la longitud del salón no es tanta que necesite de dividirse en porciones, mas la bastante para haber de buscar algun efugio, por huir lo agrio de los extremos, se podría usar una práctica admirable, de que usaron Colona y Mitelli, en semejantes sitios, y es, reducir la perspectiva de cada lado á su punto particular; que llaman puntos transcendentales, tan ligados entre sí todos quatro, que no se embaraza el uno al otro, como se ve en la presenta figura (...)».
- 7 BONET CORREA, A. (1960): «Velázquez, arquitecto y decorador», *Archivo Español de Arte* 33: 215-249, en especial, p. 248. Afirma este autor: «Colonna y Mitelli rompieron, pues, con la decoración abstracta de Gómez de Mora y Carbonel y con el manierismo a lo Crescenci del Salón de Reinos del Buen Retiro y de la Sacristía de Guadalupe. Su arte continuó la reacción iniciada por Rubens. Su sentido barroco es innegable». Más recientemente, PÉREZ SÁNCHEZ A.E. (1991): «La pittura madrilena del secolo XVII», [en] *La pittura madrilena del secolo XVII*. Catálogo de exposición, Edizioni Carte Segrete, Roma: 45-53, en especial p. 52, ha vuelto a resaltar el papel de renovadores que tuvieron los boloñeses: «Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna fueron los grandes renovadores de la decoración arquitectónica, con sus brillantes efectos perspectivísticos y sus suntuosos festones de flores, jarrones ornamentales, abiertas bóvedas celestes y juegos de angelillos. Su estancia fue relativamente breve, pero dejaron una impronta duradera y profunda, a la cual no fue extraña la presencia de otros artistas cercanos a ellos por técnica y gusto, que quedaron en Madrid».
- 8 Sobre la influencia de Luca Giordano en la gran decoración española, véase PÉREZ SÁNCHEZ A.E. (2002) «La huella de Luca Giordano en la pintura española», en *Luca Giordano y España*. Catálogo de exposición, Patrimonio Nacional, Madrid: 56-71.
- 9 Sobre estos artistas, continúan siendo las referencias más completas las contenidas en PÉREZ SÁNCHEZ A.E. (1986): *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Catálogo de exposición, Museo del Prado, Madrid. Sobre los trabajos en la

- iglesia madrileña, véase GUTIÉRREZ PASTOR, I. y ARRANZ OTERO, J. L. (1999): "La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid* 11: 211-249. Yo mismo me ocupo de la intervención de Angelo Michele Colonna en el diseño de esta obra; véase GARCÍA CUETO (2005): 286-295. La producción mural de Francisco Rizi fue analizada de forma monográfica por ANGULO INÍGUEZ, D. (1974): "Francisco Rizi. Pinturas murales", *Archivo Español de Arte* 47:361-382.
- 10 PALOMINO, A. (1988): *El Parnaso español pintoresco y laureado*, Alianza, Madrid: 268-269. Edición original en Madrid, 1724.
 - 11 GARCÍA CUETO, D. y SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, J. R. (2002): "Dionisio Mantuano. Ventura y desventuras de un pintor boloñés en las Cortes de Felipe IV y Carlos II", en *Actas del primer coloquio internacional Los extranjeros en la España Moderna*, Universidad de Málaga, Málaga, I: 227-239. *Ibid.* (2006), "Dionisio Mantuano, un pintor en las cortes de Felipe IV y Carlos II", en J.L. COLOMER y A. SERRA (coordinadores), *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, en prensa.
 - 12 La principal monografía sobre Coello es la de SULLIVAN, E. (1989): *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Nerea, Madrid: 189-190, donde trata de la decoración de la Casa de la Panadería. Menos atención monográfica ha recibido Donoso; véase SÁNCHEZ DE PALACIOS, M. (1977): *Un pintor y arquitecto en la Corte de Carlos II, José Ximénez Donoso*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid.
 - 13 GONZÁLEZ ASENJO, E. (1998): "Dionisio Mantuano, pintor en la Capilla del Milagro de las Descalzas Reales de Madrid", *Reales Sitios* 138: 74-75, e *Ibid.* (1999): "Artífices y tasadores de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción, más conocida como capilla del Milagro de las Descalzas Reales (1678)", *Archivo Español de Arte* 288: 583-589.
 - 14 No existe por el momento una monografía moderna de Antonio Palomino, por lo que remito a los clásicos trabajos que sobre él versan: GAYA NUÑO, J. A. (1956): *Vida de Acisclo Antonio Palomino*, Diputación Provincial, Córdoba: 23 y 25, y APARICIO OLMOS, E. M. (1966): *Palomino: su arte y su tiempo*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia: 119-121.
 - 15 ANGULO INÍGUEZ (1974): 365-369. Sobre su intervención en el Ochavo, véase también SUÁREZ QUEVEDO, D. (1991): "Instrucciones iconográficas documentales (1665) para los frescos de F. Rizi y Carreño en el Ochavo de la catedral de Toledo", *Cuadernos de Arte e Iconografía* 8: 130-137. Rizi también decoró la sacristía del convento de las Capuchinas de Toledo, institución que estaba bajo la protección del cardenal don Pascual de Aragón. En aquella pieza, pintó el techo con el escudo del cardenal, y cuatro medallones en las esquinas con escenas de la vida de San Francisco. Véase AA/VV (1983): *Inventario artístico de Toledo capital*, Ministerio de Cultura, Madrid, I: 27.
 - 16 SULLIVAN (1989): 188. Otra decoración toledana en la órbita de Mitelli y Colonna es la del ábside de la capilla de San José, donde se figuraron un cuerpo de arquitectura y medallones siguiendo su propuesta; véase AA/VV (1983): 383.
 - 17 Sobre los decoradores toledanos de la segunda mitad del XVII, véase REVENGA DOMÍNGUEZ, P. (2002): *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
 - 18 PÉREZ SÁNCHEZ, A. (1996): *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Cátedra, Madrid: 321.
 - 19 CHAMOSO LAMAS, M. (1944): "Las pinturas de las bóvedas de la Mantería de Zaragoza, obra de Claudio Coello y de Sebastián Muñoz", *Archivo Español de Arte* 17: 370-383 y SULLIVAN (1989): 203-205.
 - 20 Además de las obras sobre Palomino ya citadas, considero de especial importancia para el conocimiento profundo de la obra de Palomino, no sólo en Valencia, sino en su conjunto, el trabajo de MOFFIT, J. F. (1986): "Antonio Palomino describe el mecanismo de la alegoría barroca: una rara explicación iconológica de un ciclo pictórico del año 1701 en Valencia", *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga* 7: 21-47.
 - 21 REVENGA DOMÍNGUEZ (2001): 116-122.
 - 22 *Ibidem*: 122-126.
 - 23 *Ibid*: 93.
 - 24 *Ibid*: 321-322.
 - 25 *Ibid*: 336-337.
 - 26 Obra de 1699; PÉREZ SÁNCHEZ (2002): 63-64.
 - 27 SULLIVAN (1989): 149.
 - 28 QUILES GARCÍA, F. (2002): "La cuadratura en el barroco sevillano. Pintando arquitecturas a la manera italiana", en *Atti del convegno Architettura dell'Inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*. Rímíni.
 - 29 Sobre esta obra, véase EZQUERRA ABADÍA, R. (1973): "La capilla de la Concepción del Colegio Imperial", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 9: 173-224.
 - 30 Véase al respecto SERRÃO, V. (2003), *História da Arte em Portugal. O Barroco*, Presença, Lisboa, en especial el capítulo "A pintura perséptica de tectos": 246-265. Mi estimada colega Giuseppina Raggi, doctoranda en la Universidad de Lisboa, investiga sobre la difusión de la *quadratura* en el ámbito luso-brasileño, trabajo que sin duda aclarará el desarrollo de este proceso en el vecino país.

La Construcción de la Postmodernidad en Canarias. Patrones y Modelos

Apuntes acerca de los modelos de distribución cultural a comienzos de los años ochenta en Canarias

Franck González

Director de la revista *Contemporánea*. Gran Canaria

El periodo comprendido entre la muerte del General Franco –en noviembre de 197– y la constitución del primer Gobierno Autónomo de Canarias en 1982 es un periodo clave para comprender algunos de los patrones y de los modelos culturales de los años ochenta y noventa en Canarias. En estos años, y más concretamente, durante el quinquenio 1977 –año de las primeras elecciones democráticas– y 1982 se van a desarrollar los primeros programas de política cultural desde las instituciones públicas al tiempo que se asiste a un importante desarrollo de programas expositivos llevados a cabo por instituciones como el Colegio de Arquitectos de Canarias y, muy especialmente, por las galerías privadas, aspecto sobre el que nos centraremos en esta comunicación.

Históricamente, la recepción y distribución de los nuevos patrones culturales se ha producido a través de la llegada a estas costas tanto de maestros foráneos como de obras singulares y de repertorios icónicos importados. A este patrón histórico –por lo demás común al resto de territorios insulares– se sumaban dos nuevos factores a finales del siglo XIX y comienzos del Siglo XX. La adopción de un modelo económico basado en el monocultivo de exportación creará las condiciones que permitirán una mayor fluidez en las comunicaciones marítimas no ya, como antaño, con el resto del Imperio Español sino con los nuevos puertos de destino frutero: Londres, y, en menor medida, París. En este sentido debemos recordar las estancias de Nicolás Massieu o de Néstor Martín Fernández de la Torre en la capital del Támesis o las de Álvaro Fariña y Óscar Domínguez en París. Esta corriente europeísta será la que lleve al joven Eduardo

Westerdahl a un viaje iniciático por el continente sin el que no es posible comprender *Gaceta de Arte*. Paralelamente a esta vocación continental, las conexiones con Madrid y con Barcelona experimentarán un notable incremento, relegando la visión que siglos atrás había peregrinado el Vizconde del Buen Paso en sus *Cartas de Madrid*. Las novedades que éstos y otros creadores traían a su regreso, así como el auge de los medios de comunicación impresa que se experimenta en estos mismos años en el archipiélago comenzarán a dibujar un nuevo escenario en la década de los años veinte con el surgimiento de las primeras vanguardias isleñas como el Realismo Mágico en 1929. Sin embargo, este modelo de recepción cultural que hace del artista que regresa una suerte de intermediario cultural que pronto adquiere una elevada notoriedad social –y que podemos retrotraer a Ponce de León en los años centrales del XIX– comienza a ser cuestionado en los años de la República. Para los intelectuales vinculados a *Gaceta de Arte* parece ya evidente que la normalización cultural sólo podría darse a partir del diálogo directo y permanente y no a partir del relato limitado que estos artistas –que llegarán a actuar como auténticos *indianos de la cultura*– podrían proporcionar. En este sentido, la propuesta de establecer “residencias para artistas e intelectuales nacionales y extranjeros” lanzada durante el Congresillo de Juventudes celebrado en Las Palmas en agosto de 1933 es reveladora. Sin embargo, el Golpe de Estado del 18 de julio de 1936 abortará cualquier iniciativa de desarrollo de esta propuesta a pesar de que Eduardo Westerdahl trata de retomar esta idea a finales de los cuarenta a la sombra de la

Primera Semana de Altamira, en septiembre de 1949. El eco de sus conclusiones tendrá su traslación en la primera exposición de arte abstracto de un artista canario: En marzo de 1950 José Julio inauguraba su “Arte Absoluto 1949/1950” en el Museo Canario. La correspondencia de los núcleos de vanguardia con el exterior se intensifica y si en 1935 Breton había llegado a Tenerife a predicar el evangelio surrealista, en 1950, quince años más tarde, el nuevo apóstol de la abstracción y el racionalismo, Alberto Sartoris, llegaba a las islas. Su esposa, Carla Prina inauguraba en junio de 1950 su exposición en el Círculo de Bellas Artes –la primera abstracta en Tenerife– al tiempo que Sartoris dictaba tres conferencias sobre “Arte Nuevo” y urbanismo. Muestra y lecturas que se reproducirían en el Gabinete Literario de Las Palmas. Poco después, en diciembre de 1950 surgía LADAC como consecuencia directa de todo este proceso. Pero el *sueño de los arqueros* acaba bien pronto y la difícil situación económica que atraviesan las islas hará que el núcleo principal de vanguardia artística se traslade a mediados de los cincuenta a dos capitales en el exterior: Caracas y Madrid. El enorme éxito mediático que va a suponer *El Paso* (1957) hará que los informalistas canarios Manolo Millares, Martín Chirino y César Manrique se conviertan, a partir de estos momentos, en los nuevos interlocutores para la producción cultural isleña, reviviendo los patrones experimentados en las primeras décadas del siglo. En este sentido convendría analizar con más detenimiento el enorme impacto que sobre lo que será la llamada *Generación de los Setenta* va a suponer la incorporación de Martín Chirino y de Juan Hidalgo a las propuestas de Tony Gallardo y *Contacto I* en las experiencias celebradas en el Castillo de La Luz *Kathay 76* o el papel capital que el pintor Pedro González va a jugar como primer decano de la Facultad de Bellas Artes de La Laguna. Un proceso en el que habría que situar también los proyectos que desde finales de los sesenta había puesto en marcha en Lanzarote César Manrique. Este nuevo escenario encontrará su validación tanto en los programas expositivos de los primeros cabildos democráticos como en las primeras propuestas teóricas de la recién creada Facultad de Bellas Artes. De este modo tanto la Universidad como el Museo –si bien aún carecíamos entonces de estructuras de primer nivel como el CAAM– refrendaban los patrones del primer movimiento cultural de la Democracia que habría de concretarse como una parte consustancial de la alta cultura insular de los años ochenta y gran parte de los noventa a través de los canales tradicionales de distribución –monografías, catálogos y exposiciones–. Por su parte el Mercado, el tercer factor constituyente junto a la

Universidad y al Museo para la configuración de una cultura del Primer Mundo, dibujaba a comienzos de los ochenta unos perfiles no muy distintos. En este sentido, una mirada a las primeras temporadas de la Galería Leyendecker, entre los años 1979 y 1982, es clarificadora. Abierta el 28 de febrero de 1979 en Santa Cruz de Tenerife y dirigida por Ángel Luis de la Cruz y por Lele H. Colomer, la galería inicia su andadura con un programa que no se distanciaba en exceso de los de las otras grandes galerías isleñas como la Conca o la Vegueta. Una programación en la que podemos agrupar a los artistas representados en función de su origen en cuatro niveles bien diferenciados:

- I. Artistas del núcleo madrileño - César Manrique y Manolo Padorno –y caraqueño– Pedro González.
 - a. Conexiones continentales del núcleo madrileño: José Guerrero, Úrculo, Modest Cuixart, Lucio Muñoz o Ráfols Casamada
 - b. Conexiones insulares del núcleo madrileños: Pepe Dámaso, Juan José Gil y Leopoldo Emperador
2. Jóvenes artistas insulares como Pedro Garhel o Luis Palmero

Este modelo, marcadamente jerarquizado y vinculado a un mercado esencialmente cautivo como el de Tenerife y Gran Canaria de comienzos de la década de los ochenta, quedará refrendado en estos años como el patrón indiscutible de una buena parte de la actividad galerística canaria de los últimos veinte años.

La apertura de ARCO en 1982 supondrá –como para el resto de España– un punto de inflexión para el arte en Canarias. Y la Galería Leyendecker va a ser la única galería canaria invitada a la gran fiesta en la que rápidamente se convierte la feria madrileña de Arte Contemporáneo.¹ El Stand de Leyendecker en esta primera edición marcará otro de los patrones indiscutibles de la cultura de la Democracia en las islas: La Galería como *Embajada Cultural*.² En unos años en los que la presencia de artistas canarios en ARCO fuera de las galerías isleñas se reducía a los grandes nombres vinculados al núcleo madrileño –Millares, Chirino, Manrique– o al histórico Óscar Domínguez, la lucha por incorporarse a alguna de las *cuadras* insulares al objeto de alcanzar visibilidad en Madrid se convirtió en despiadada. Afortunadamente veinte años después, el número de artistas canarios presentes en ARCO a través de galerías no insulares ha superado a los representados por galerías isleñas.

Pero volvamos a los años en que los que ARCO se convierte en la gran ventana a la que los creadores isle-

ños peregrinaban año tras año para conocer qué es lo que se estaba *cociendo* en el panorama español e internacional. Años en los que la apertura de un canal abierto –si quiera por unos pocos días– marca el fin del papel del intermediario cultural, al menos tal y como había sido ejercido históricamente. Pero más importante aún que esta desjerarquización que impone la ya de por sí anárquica *movida* madrileña es la incorporación de Canarias a los grandes sistemas de distribución cultural europea. Dos meses después de la Primera Edición de ARCO, la galería Leyendecker presentaba la primera individual de un *transvanguardia* italiano en Canarias: Nino Longobardi, artista que volvería a mostrar su trabajo en septiembre de 1983. El impacto que provocó la Transvanguardia, con su mensaje de citacionismo, eclecticismo y localismo en la generación de los ochenta en Canarias quizá no ha sido valorado con detenimiento. Las propuestas de Sandro Chia, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino y Francesco Clemente, conocidos a través de ARCO y de las exposiciones de Longobardi en Leyendecker marcarán los trabajos en estos años de autores como Miriam Durango, Carlos Matallana o Javier Eloy. La Transvanguardia venía así a constituirse en la primera respuesta habilitada desde las islas a los planteamientos de la *Generación de los Setenta* en unos años en los que este grupo comenzaba a articular sus primeras propuestas de madurez. La Transvanguardia –y esto será especialmente cuantificable a partir de la exposición de Salvo en la Leyendecker en 1995– será uno de los factores clave en la revitalización y recuperación de la poética de la isla que tanta fortuna crítica alcanzaría en los noventa y cuyos mejores ecos plantearían Carlos Matallana, José Luis Pérez Navarro o Luis Palmero.

Pero si importante fue esta aportación de Leyendecker, mayor calado revistirá la primera exposición en España del grupo *Mülheimer Freiheit* con obras de Walter Dahn, Jiri Georg Dokoupil y de Gerhard Naschberger en su galería de Santa Cruz de Tenerife en enero de 1984. Esta colectiva es fruto de los contactos mantenidos entre 1982 y 1983 con Paul Maenz, uno de los galeristas europeos más activos del momento. Radicada en Colonia, la Galería Paul Maenz había programado a finales de 1980 una exposición que supuso un auténtico revulsivo para el arte europeo: “Mülmeiher Freiheit & Interessante Bilder aus Deutschland”. Una exposición que presentaba el trabajo neoexpresionista de la generación posterior a Beuys que, como Kiefer, estaban interesados en la pintura como principal soporte de su producción y que redescubrían tendencias del arte alemán anteriores a la Primera Guerra Mundial. El Grupo *Mülheimer Freiheit* –que tomó su nombre de la calle en la que estaban sus estudios–

estaba integrado por Peter Bommels, Gerard Kever, Hans Peter Adamski, Jiri Georg Dokoupil, Walter Dahn y Gerhard Naschberger y proclamaba “la voluntad de un estilo libre, de un máximo subjetivismo y de una actitud rebelde, agresiva, cercana a la mentalidad punk y deliberadamente marginal, aunque sin renunciar a una autorreflexión que delata su vinculación con el arte conceptual: “Lo accionista y lo gestual –señala Walter Dahn– nunca nos interesó como problema [...] Lo que nos interesaba era aplicar a la pintura las experiencias del arte conceptual”.³ Entre 1980 y 1985 los artistas *Mülheimer* colgarán su trabajo en los principales museos, galerías y colecciones de Estados Unidos y Europa.

Tras esta primera colectiva, Leyendecker programará entre 1984 y 1985 las individuales de los *Mülheimer* Gerhard Nachsberger, Walter Dahn o Dokoupil, de los también *Neue Wilde* Martin Kippenberger y Hubert Schmalix o los norteamericanos George Condo e Ira Bartell. Desde luego cuesta creer que en aquellos momentos una galería canaria realizara un giro tan radical como éste en un mercado –recordémoslo una vez– absolutamente ajeno, cuando no refractario, a otros modelos que no fueran los que le habían sido servidos desde la llegada de la Democracia. Sin embargo las muestras concitaron el interés de toda una generación de creadores que se encontraban en aquellos años finalizando sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de La Laguna como Adrián Alemán, Manolo Cruz, Cristóbal Guerra, Sergio Molina o José Luís Pérez Navarro u otros más jóvenes como Pepe Lirio. Un interés que creció a medida de que estos jóvenes artistas –Dokoupil contaba entonces con apenas con treinta años– tomaba la isla de Tenerife como segunda residencia y las visitas a los talleres y a las aulas de la Facultad se convirtieron en habituales.

Una nueva revista, *Hartísimo*, va a jugar un papel destacado en todo este proceso de recepción y distribución de la Transvanguardia y del *Mülheimer Freiheit* en Canarias. Dirigida por Carlos E. Pinto, la revista tira su primer número en enero de 1984, coincidiendo con la colectiva *Mülheimer* en la Leyendecker. *Hartísimo*, que prestará especial atención a artistas de la *Generación de los Setenta* como Juan Hernández, Fernando Álamo, Gonzalo González o Juan Gopar cuenta entre sus redactores con algunos de los más destacados críticos de los ochenta como Bisi Quevedo, Gopi Sadarangani, Orlando Franco o Carmelo Vega. *Hartísimo* será capital para entender la génesis de la exposición *Límites de la Expresión plástica en Canarias*. Esta muestra celebrada en el COAC de Santa Cruz del 10 al 27 de abril de 1985 y del 10 al 23 de junio en el Castillo de La Luz de Las Palmas será comisariada

por Carlos E. Pinto, director de *Hartísimo* y son los redactores de la revista quienes realizan los textos del catálogo. La adopción de la Transvanguardia y del *Mülheimer Freiheit* de la que hace gala *Límites de Expresión plástica en Canarias*, más allá de la urgencia por ser *modernos* habitualmente apuntada no deja de ser significativa. La fragmentación, el nomadismo y su carácter antiheroico permitían una gran libertad de movimientos a una generación —la de los ochenta— necesitada de mostrar una fractura con su más inmediato pasado. *Límites de Expresión Plástica en Canarias* mostrará los primeros pasos en esa dirección dados por Adrián Alemán, Manolo Cruz, Miriam Durango, Javier Eloy, Cristóbal Guerra, Carlos Matallana, Sergio Molina y José Luis Pérez Navarro. A pesar de que el trabajo de Pepe Herrera y Luis Palmero, al igual que los de Roberto Martín y Juan López Salvador, presentes también en *Límites*, mantienen serias divergencias con el resto de los expositores, *Límites* se nos presenta, veinte años después, como el proyecto expositivo más coherente desde *Espacio*.

La huella de las programaciones de Leyendecker será mucho más profunda y duradera de lo que nadie podía entonces aventurar. La presencia de Dokoupil en la isla en donde expone casi ininterrumpidamente entre 1985 y 2003 y en donde nacerá su hijo Domingo, permitirá un diálogo permanente con las nuevas hornadas del arte insular. Un diálogo al que se suman a partir de 1985 Salvo y Rob Scholte. De este modo, el viejo sueño de Eduardo Westerdahl de convertir Tenerife en lugar de residencia de artistas internacionales se hacía así realidad en la segunda mitad de la década de los ochenta.

La presencia de estos pintores en las islas no sólo aportará, como había ocurrido ya con Sartoris o Carla Prina, su propio bagaje intelectual, sino que se implicarán, de modo directo, en el arte producido en las islas. Series como *Madre con Hijo* (1991) —en los que nos presenta a su compañera Lourdes con su hijo Domingo—, *Lucha Canaria* (1993) o *Cuadros de Santa Cruz* (1997) de Dokoupil o los paisajes con dragos, palmeras y las vistas del Teide de Salvo (1997) suponen una aportación clave para el desarrollo del arte canario finisecular. La pintura de Carlos Matallana o esculturas como *Salvo Derribado* de Juan Carlos Batista muestran hasta qué punto la sombra de Salvo ha condicionado la visión del paisaje insular más reciente. Asimismo, la apertura de La Perla, el taller que Rob Scholte mantiene en Punta del Hidalgo entre el año 2000 y 2003 marcará la deriva de artistas como Vicente López o de otros vinculados al taller santacrucero *La Trinchera*⁴ y posteriormente a la *Academia Crítica* como Pipo Hernández.

Sin todo este complejo entramado de relaciones y complicidades difícilmente se podría explicar una de las propuestas expositivas más maduras de los últimos años: *Pintura Relativa. La Escuela de La Laguna*, abierta en el Convento de Santo Domingo de Tegui en octubre del año pasado. Comisariada por Ramón Salas, *La Escuela de La Laguna* presentaba el trabajo de artistas de *La Trinchera* como Javier Sicilia y José Arturo Martín, Miguel Ángel Pascual, Pipo Hernández, Ubay Murillo así como de Alby Álamo, José Antonio Otero, Jorge Ortega o Fernando Robayna entre otros. El hecho de que la mayor parte de este grupo de artistas, sin duda la mejor expresión del arte más contemporáneo en las islas, esté trabajando a caballo entre las islas, *La Reina*, su taller de Madrid —por cierto muy cercano al de Dokoupil— y Berlín plantea unas coordenadas absolutamente nuevas para nuestra producción cultural. Unas coordenadas que hunden sus raíces en una aventura empresarial que ha conseguido, con muchos años de esfuerzo, alterar un horizonte cultural anclado en el pasado.

Notas

- 1 En 1983 la Galería Vegueta de Las Palmas de Gran Canaria se incorpora a ARCO.
- 2 La Galería Leyendecker llevó a la primera edición de ARCO obra de Juan José Gil, Leopoldo Emperador, José Luis Medina Mesa y Luis Palmero.
- 3 Entrevista de Walter Grasskamp a Walter Dahn en *Origen y Visión*, p. 19. Cit. GUASCH, A.M. (2000): *El arte último del siglo XX. Del pos-minimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid: 269.
- 4 Taller al que están vinculados José Arturo Martín Sicilia y Javier Sicilia, Pipo Hernández, Ubay Murillo, Miguel Ángel Pascual, Claudio Marrero y Ramiro Carrillo.

Algo está cambiando

África: una práctica artística transcontinental a los 40 años de la Negritud

María Candelaria Hernández Rodríguez
Universidad de La Laguna

Es sobradamente conocido que a comienzos del pasado siglo XX algunos jóvenes artistas europeos quedaron auténticamente fascinados ante el descubrimiento de las máscaras africanas, y que fue éste descubrimiento uno de los pilares sobre el que pasaría a sustentarse el cubismo, por citar una vanguardia donde la influencia resulta quizá más obvia. Lo que comprendieron inmediatamente aquellos incipientes vanguardistas fue que la realización de tales esculturas ponía en evidencia —en contra de la división hegeliana que las encasillaría en una fase “arcaica”— que a sus autores les movía un punto de vista conceptual, algo que en la vieja Europa muchos habían perseguido desde tiempo atrás, desde el momento, justamente, en que entra en conflicto la teoría de la belleza y los artistas se aprestan a reivindicar una práctica artística sin normas y sin cadenas que sujeten al “genio”.

Y, es igualmente sabido que, tanto *Les demoiselles d'Avignon*, la famosa obra de Picasso, como el cubismo inmediatamente posterior, se convierten en una constante fuente de inspiración para artistas de la más variada condición plástica.

Lo que resulta más extraño es que el fenómeno no repercutiera —salvo casos aislados— en un interés más vivo y continuado por las realizaciones artísticas contemporáneas del continente africano, y que esto sólo haya empezado a asomar hace relativamente pocos años. El acercamiento al arte africano se inicia desde la etnología y la antropología, extremo que los propios africanos lamentan, al señalar el agravio con que han sido tratadas sus manifestaciones plásticas, tradicionalmente mostradas al mundo en museos dedicados a tales disciplinas, lo cual venía a significar, abiertamente, que no se estaba recono-

ciendo su validez artística y que, por ende, sus productos ni lejanamente podían aspirar a la consideración de arte. El europeo y su desconcierto determinaron que las obras fueran aparcadas en un ambiguo nivel antropológico¹. Y aquí radica una de las críticas más repetidas desde todos los puntos del vecino continente, la idea de que Europa ha pretendido imponer el modelo a seguir y, por tanto, los europeos se han acercado al arte africano como algo exótico, es decir, desde un plano de superioridad. Las consecuencias del eurocentrismo han sido experimentadas igualmente en otras latitudes como es el caso, por ejemplo, de América Latina. Precisamente desde el continente americano se alzó la voz de Octavio Paz, quién, en su ensayo sobre la tradición de la modernidad, *Los hijos del limo*, expresaba: “...desde el siglo XVIII el africano o el asiático es inferior por no ser moderno. Su extrañeza —su inferioridad— le viene de su ‘atraso’. Sería inútil preguntarse: ¿atraso con relación a qué y a quién?” (PAZ, 42).

Mucho antes que Octavio Paz, un filósofo tan denostado hoy como Oswald Spengler, pero que gozó de mucho predicamento durante la primera mitad del siglo XX, ya había publicado, en 1923, su extensa obra *La decadencia de Occidente*, prologada en la edición española por Ortega y Gasset, quién la calificaría como “la peripecia intelectual más estruendosa de los últimos años”. En ella Spengler asegura: “Nosotros, hombres de la cultura europea occidental, con nuestro sentido histórico, somos la excepción y no la regla. La historia universal es *nuestra* imagen del mundo, no la imagen de la «humanidad»” (SPENGLER, 50).

De la misma forma otras reputadas opiniones ya habían denunciado igualmente tales prejuicios, que tienen, sin

duda, un origen muy remoto: el convencimiento griego de su superioridad sobre los “bárbaros” y, por tanto, de la “naturalidad” de su imposición sobre los mismos, tal y como recoge Eurípides en su *Ifigenia en Áulide*.

Intelectuales, escritores y artistas de toda la América de habla hispana viajaron a Europa durante la primera mitad del pasado siglo atraídos por las profundas transformaciones que se experimentaban en el terreno de la creación alrededor de las vanguardias. La situación en el continente africano no fue exactamente la misma, aunque desde los años treinta muchos de sus jóvenes marcharon a estudiar a París. En ambos casos, en América y en África se ha soportado parecida actitud de marginación y rechazo hacia sus originales valores culturales por parte del modelo predominante. Como apuntara LÉVY-STRAUSS: “... parece que la diversidad de culturas se presenta raramente ante los hombres tal y como es: un fenómeno natural, resultante de los contactos directos o indirectos entre las sociedades. Los hombres han visto en ello una especie de monstruosidad o de escándalo más que otra cosa. En estas materias, el progreso del conocimiento no ha consistido tanto en disipar esta ilusión en beneficio de una visión más exacta, como en aceptar o en encontrar el medio de resignarse a ella (...) Esta actitud de pensamiento, en nombre de la cual excluimos a los “salvajes” (o a todos aquellos que hayamos decidido considerarlos como tales) de la humanidad, es justamente la actitud más marcante y la más distintiva de los salvajes mismos.” (LÉVY-STRAUSS, 47-48)

Y si bien más arriba hacíamos referencia al proverbial desconocimiento del arte africano, es necesario reconocer que la situación está cambiando, que tiende a suscitar un interés creciente, como puede observarse en la escena cultural internacional —principalmente europea— de tal manera que, en los últimos veinte años, la frecuencia de exposiciones ha ido en aumento y se ofrece a un público amplio la posibilidad de conocer directamente el resultado de la práctica artística contemporánea del vecino continente. ¿De África? ¿En África? Estos interrogantes revisitan el más alto interés, son preguntas que los especialistas no cesan de formular y que, a mi entender, no entrañan tanto una duda como sí, en realidad, una demanda. Y es, precisamente, alrededor de ellas donde se desarrolla el arte contemporáneo ligado a nuestro vecino continente. Yacouba Konaté, comisario general de la última Bienal de Dakar celebrada este mismo año va más allá: “De hecho, ¿Qué es ser africano? ¿Eres africano para siempre? ¿Llegas a ser africano a través de tu nacimiento, tus antepasados o tu experiencia? ¿Y qué sucede con aquellos cuyos abuelos y padres no tienen el color adecuado?

¿Cuál es la situación de la mujer, los niños y las minorías en nuestra sociedad? ¿Qué juzgado puede decidirlo?” (KONATÉ, 33). Las líneas que siguen pretenden acercarse a esta problemática.

Así, la primera realidad a la que se enfrenta la escena artística contemporánea africana es la de que la mayor parte de los artistas que gozan de prestigio internacional trabajan y

residen en Europa, lejos de sus lugares de nacimiento, del entorno que les es propio, de sus raíces, de su historia, no —como señala Simon Njami— porque Europa represente la tierra prometida, sino porque África aún no reúne los requisitos para la recepción de una obra contemporánea (NJAMI, 2004-48). Por lo tanto, cuando se habla de arte africano contemporáneo, la realidad es que está integrado, en un amplio porcentaje, por artistas que viven y trabajan en el extranjero, normalmente en Europa, aunque también en los Estados Unidos. Son ellos, precisamente, los que gozan de una mayor visibilidad y presencia en la escena internacional del arte. Sin embargo, según Yacouba Konaté ha podido también constatar, son estos mismos artistas los que rechazan la etiqueta de “artistas africanos”, insistiendo en su valor como artistas universales. Y añade: “Mientras los artistas de África tengan buenas razones para pensar que únicamente el acceso a las exposiciones del Norte abre las páginas de la historia del arte, continuarán pensando que “internacional” es sinónimo de “no africano” (KONATÉ, 32).

Por otro lado, las exposiciones y coloquios celebrados en Europa y en los Estados Unidos permiten, ciertamente, dar a conocer la producción artística contemporánea africana, pero se echa en falta una mayor presencia de tales actividades culturales en el seno de su propio continente. De esta manera, el movimiento que pueda percibirse desde fuera no se corresponde en la realidad con un auténtico debate artístico, con un estudio profundo sobre el estado de la creación plástica, con una confrontación entre sus propios artistas. Lejos queda ya el modelo que propugnara, en los años sesenta del siglo pasado, el poeta de la Negritud, Leopold Sedar Senghor, y sobre el que volveremos más adelante. Previamente añadamos una nota más —volviendo a citar de nuevo a Yacouba Konaté y sus declaraciones en el catálogo editado con motivo de la Bienal Dak’Art 2006—, un apunte que significa otra vuelta de tuerca más en la complicada situación cultural que se vive hoy día en el amplio territorio sobre el que estamos tratando: los comisarios de las exposiciones más prestigiosas sobre África, dice, sin mostrarlas a aquellos en cuyo nombre deliberan, estiman que no existe lugar alguno en África capaz de sostener una gran

exhibición, como si un evento de estas características únicamente pudiera organizarse en un gran espacio.

Y, por si fuera poco, los artistas africanos han de luchar con demasiada frecuencia en contra de lo que mucha gente demanda de ellos: la producción de artefactos más cercanos al folklorismo que otra cosa. Son, digámoslo una vez más, el resultado del prejuicio y la visión etnocéntrica del arte lo que hace esperar de los artistas africanos una suerte de artilugios exóticos o primitivos. Como prueba de ello podemos traer a colación la anécdota sobre la entrevista que un periodista del *Washington Post* hizo al artista tanzano Kiure Msangi en la que, el informador, sorprendido, manifestó: ¡Pero, usted usa pintura acrílica en sus cuadros! ¡Eso no es africano! A lo que el pintor respondió: Si hubiera usado estiércol de vaca estoy seguro de que a los críticos les habría encantado (FABER, 1).

El chascarrillo pone sobre el tapete, además, otro de los malentendidos que se repiten con cierta frecuencia: que se confunda lo que ha sido una mera apropiación de la técnica con lo que se vincula más ajustadamente con los niveles creativos. Lo mismo puede decirse acerca de lo que en muchas ocasiones se entiende como lo supuestamente tradicional africano. Resultan aclaratorias en este particular las palabras de Terence

Ranger: “Las tradiciones inventadas que se importaron de Europa no sólo proporcionaron a los blancos modelos de mando, sino que, además, ofrecieron a muchos africanos modelos de comportamiento “moderno”. Las tradiciones inventadas de las sociedades africanas —ya fueran sus inventores los europeos o los propios africanos, a modo de respuesta— tergiversaron el pasado pero se convirtieron en sí mismas en realidades por medio de las cuales se expresaba buena parte del encuentro colonial” (HOBBSAWM, 220).

Situados en este punto observemos otro problema, uno de los más cruciales: el que gira en torno al papel que juega el arte africano contemporáneo como entidad dentro del ámbito internacional: ¿Es el arte contemporáneo africano una unidad independiente o es una mera copia de las tendencias internacionales? Antes que nada habría que desterrar el prejuicio de considerar que “arte contemporáneo” no pueda ligarse a “africano”. Baste con tantear en nuestras propias bibliotecas universitarias. La bibliografía específica se reduce —bastante, la verdad— a historias del arte africano, sin que aparezca por ningún lado ni un mínimo apartado, una reflexión, sobre el arte reciente, o sobre el arte del pasado siglo.

Si tenemos en cuenta los reveses del pasado colonial resulta ilógico esperar a estas alturas un arte africano contemporáneo antitético del que pueda circular en el



resto del mundo, máxime si tenemos en cuenta la dispersión de muchos artistas a través de la diáspora. La misma noción de libertad artística ya se encontraba bastante restringida tras el empeño europeo de imponer el modelo de enseñanzas artísticas en las colonias africanas. Y no fue hasta pasada la II Guerra Mundial, una vez conseguida la independencia, cuando los países africanos se aprestaron a consolidar sus respectivos discursos nacionalistas, a excepción de Egipto, cuya independencia se había logrado antes de la mencionada contienda. Y fue también en este mismo país donde se había establecido la primera Escuela de Bellas Artes del continente, concretamente en la ciudad de El Cairo en 1908. El resto de las instituciones fundadas para la enseñanza de las bellas artes surgió mucho más tarde, en las décadas de los cincuenta y sesenta preferentemente, al fragor de las independencias. Aunque desde las primeras décadas del mismo siglo ya existían una serie de talleres y escuelas creadas por los europeos y que se encontraban repartidas por casi todo el continente. Eran, en la zona anglófona, entre otras, las que instalaron Kenneth Murria (Nigeria, 1927), Margaret Trowell (Kampala, Uganda, 1937), Mac Ewen (Salisbury, Rodesia, 1957), además del taller de Susana Wenger y Uli Beir en Oshogbo, Nigeria. En la zona francófona surgió la primera de ellas, la de Charles Combes en Costa de Marfil en 1923 y, con posterioridad los talleres de Pierre Romaní Desfoussé y Laurent Moonens, en Lubumbashi, y el de Pierre Lods en Poto-Poto, Congo, que se unieron en 1961 al Presidente Senghor para crear el Institut des Arts de Dakar. De esta manera se entiende que los contornos de lo que podría ser la identidad africana, atendiendo a la primera formación de los jóvenes aspirantes a artistas, quedan esbozados en unos márgenes de hibridación, que más adelante habría de mantenerse potenciada, por razones obvias, en los numerosos integrantes de la diáspora.



En el caso de Ghada Amer, nacida en Egipto, que ha vivido casi toda su vida en Francia, pero también en Manhattan, reconoce que su trayectoria vital y artística está marcada por las dificultades que entrañan el entendimiento entre mundos tan dispares. No obstante rechaza que los espectadores de su obra la vean como el trabajo del "otro", sería, para la artista, lo más insultante que podría suceder. Ella se declara un híbrido, el único interlocutor posible entre los mundos. En efecto, su trayectoria se nutre del minimalismo, conceptualismo, expresionismo abstracto, feminismo, al tiempo que muestra, por otro lado, una especial sensibilidad hacia el texto como imagen, continuando en tal sentido con la tradición islámica. Y, más allá de esto, ha sido justamente su compromiso, desde la hibridación, lo que la ha llevado en ocasiones a mantener una actitud crítica en su arte, tanto con el este como con el oeste, especialmente en lo que respecta a las construcciones populares de género y sexualidad (PEFFER, 2).

Desde los años cincuenta del pasado siglo una figura tan ilustre como Leopold Sedar Senghor, el poeta que ocupó la primera presidencia de Senegal tras la independencia, proponía un modelo de modernidad basado en el respeto a las tradiciones pero abierto a la asimilación de nuevas ideas, programa que inscribió en su filosofía de la Negritud, un fenómeno cultural de gran trascendencia no solo para su país, Senegal, sino también para todo el continente. La Negritud, que contenía importantes tintes políticos y sociales alcanza su máximo apogeo en 1966, hace ahora cuarenta años, momento que coincide con la celebración del Festival Mundial de las Artes Negras en Dakar², aunque en la mente de Senghor La Negritud había comenzado a fraguarse desde la década de los años treinta cuando aún era un estudiante en la capital francesa.

Allí, en París, se relaciona con Aimé Césaire, oriundo de Martinica y estudiante, como él en aquella ciudad, que es en realidad el inventor de la palabra, inspirado, a su vez, por los movimientos intelectuales negros de Harlem en los Estados Unidos. En Martinica Césaire llegaría a ser alcalde-diputado de Fort-de-France. También en su caso se conjuga, por tanto, la teoría (poesía) y la acción.

La filosofía de la Negritud resultaría de capital trascendencia para el desarrollo cultural posterior de todo el continente. Simon Njami lo expone de esta forma: "Si bien (...) la noción de modernidad en arte interviene en el continente negro con la organización concreta del sistema colonial y la divulgación de la noción occidental del artista, es en realidad con la Negritud cuando una estética consciente intenta independizarse y cuando el artista se sitúa en el centro de su proyecto artístico, sin otros

maestros que aquellos que él mismo elija" (NJAMI, 2001-133).

La transformación emprendida por Senghor en su país concedía gran relieve al desarrollo cultural, convencido de su valor como motor de progreso, apoyándose en los artistas, de manera realmente significativa, a lo largo de todo el proceso de construcción, y con una idea muy nítida del modelo de referencia: Pablo Picasso, no en vano, justamente, el pintor español había reinventado el lenguaje artístico basándose en las tradicionales formas africanas. De este modo, cuando en 1960 se funda la Escuela de Bellas Artes en Dakar, lo hace caracterizada por una clara presencia de las formas procedentes de las máscaras, danzas, rituales y diferentes prácticas. Tales ingredientes, mitos, símbolos o totems, pertenecen a la esfera de la intuición, separada del intelecto en el pensamiento occidental desde Descartes y determinante en el modelo estético que ha respaldado la práctica artística más oficial en el continente europeo desde entonces. Y fue esta misma concepción la que cobijó las enseñanzas artísticas implantadas en las diferentes instituciones artísticas en los tiempos de la colonia. El programa de Senghor, pues, se encaminó de forma certera a recuperar la memoria, la noción propia —como individuos y como colectividad— y a reivindicar unas señas de identidad que ya existían en tiempos anteriores a la colonización.



Las objeciones al esquema cartesiano de pensamiento y sus repercusiones en nuestra idea del arte ya fueron planteadas por los propios románticos europeos desde el mismo siglo XVIII, con argumentos que han jalonado la modernidad entera en su amplio recorrido. Cabe citar una de las aportaciones más radicales, la del anarquista suizo Paul Feyerabend, quién en su *Tratado contra el método* afirma categóricamente: "Así pues, la ciencia es mucho más semejante al mito de lo que cualquier filosofía científica está dispuesta a reconocer. La ciencia constituye una de las muchas formas de pensamiento desarrolladas por el hombre, pero no necesariamente la mejor. Es una

forma de pensamiento conspicua, estrepitosa e insolente, pero sólo intrínsecamente superior a las demás para aquellos que ya han decidido a favor de cierta ideología, o que la han aceptado sin haber examinado sus ventajas y sus límites. Y puesto que la aceptación y rechazo de ideologías debería dejarse en manos del individuo, resulta que la separación de iglesia y estado debe complementarse con la separación de estado y ciencia: la institución religiosa más reciente, más agresiva y más dogmática. Semejante separación quizá sea nuestra única oportunidad de conseguir una humanidad que somos capaces de realizar, pero que nunca hemos realizado plenamente" (FEYERABEND, 289).

En su *Tratado...*, el autor analiza y critica el artículo publicado en 1970 por Robin Horton, "African Traditional Thought and Western Science", rechazando la suposición de que la ciencia y el mito obedecen a principios distintos de formación, de que el mito avanza sin reflexión, o especulación. El mito, dice, "es mucho más semejante a la ciencia de lo que cabría esperar descubrir por una discusión filosófica. Es más semejante a la ciencia de lo que el mismo Horton está dispuesto a admitir" (FEYERABEND, 291).

Más adelante, a finales de los años ochenta, el propio Feyerabend, en su *Adiós a la razón* defiende las virtudes del pluralismo cultural, rechazando la superioridad de las ideas occidentales y su posibilidad de erigirse en el ideal al que la humanidad debía aspirar. De la misma manera no duda en respetar creencias del tipo de la medicina alternativa o la astrología, a las que reconoce similar rango que a las ciencias.

Desde otras instancias, Joseph Campbell, reconocido estudioso de la mitología mundial publicó poco antes de morir su obra *El poder del mito*, donde venía a apuntar la posibilidad de que los diferentes sistemas simbólicos respondan a creaciones de la mente humana. Inspirado por los conceptos de "arquetipo" y de "inconsciente colectivo" de Carl Jung indagó en el sentido profundo de los mitos y la forma en que éstos pueden ayudarnos en nuestra vida cotidiana, advirtiendo de que la situación perturbada de la sociedad occidental en los últimos tiempos quizá pudiera deberse al descrédito progresivo en que han caído las mitologías y al proceso de racionalización que ha llevado aparejado. La soledad del individuo quizá derive de su necesidad de enfrentarse a los dilemas que en otro tiempo resolvían satisfactoriamente los sistemas mitológicos colectivos.

En nuestros días resulta fácil reconocer a los mitos, ocupan hoy las grandes pantallas cinematográficas del mundo entero a donde llegan de la mano de la literatu-

ra. La ciencia-ficción nos provee puntualmente de las necesarias dosis de metáforas, poniendo en evidencia que, como Campbell se empeñó en demostrar durante media vida, los mitos se transforman y reaparecen una y otra vez en tiempos y lugares muy dispares. Así, a nuevos ritos, nuevos o evolucionados mitos portadores de nuevas metáforas que, para nosotros, inmersos en la llamada tercera revolución industrial, gira en torno a las máquinas: ¿Beneficiarán a la humanidad o, por el contrario, la destruirán?. *La guerra de las galaxias*, *Matriz*, *Batman* o *Blade Runner* son sólo algunos ejemplos de esta nueva mitología. La cuestión, para Campbell, es que todas las religiones y todos los mitos tienen algo de verdad en el sentido de metáforas del misterio humano y cósmico

Pero la necesidad de recobrar con urgencia unas no tan lejanas señas de identidad y volver la mirada hacia las tradiciones del pasado no se solucionó de forma unánime en todos los países. En algunos de ellos, la posibilidad de una reconstrucción cultural nacionalista se vio sobrepasada por la lucha contra la opresión, especialmente contra el *apartheid*, que ha teñido la historia de Sudáfrica de dominación de los blancos sobre los negros, de opresión, de racismo, de caos e inseguridad, de violencia y de sangre. Esta terrible realidad ha sido tema predominante en la mayor parte de las obras de los artistas, que no pueden escapar a los sucesos históricos y socioculturales, dando como resultado un conjunto de trabajos dominados por el pesimismo frente a las dificultades por conseguir la igualdad. Resulta sorprendente que pese a ello un elevado número de artistas se mantenga en su país, Sudáfrica, con una actividad sin parangón en otro lugar del continente. Y más sorprendente aún si tenemos en cuenta que, en muchos casos, existen enormes dificultades hasta para poder obtener los materiales indispensables con que afrontar su propia actividad creativa.



Tshibumba Kanda Matulu (R. D. Congo), 1972

Sue Williamson, directora y editora de la revista electrónica *Artthrob*, dedicada al arte contemporáneo en Sudáfrica, y artista ella misma, se lamentaba de la escasez

de recursos artísticos en su país, de la ausencia de revistas especializadas sobre artes visuales o, siquiera, de cultura. Utilizando las páginas de su publicación hacía en 2004 un llamamiento a los países del primer mundo sobre la necesidad de trascender la dicotomía existente entre las culturas y, en relación a la disolución de las fronteras geográficas demandaba, como cuestión fundamental a tratar, que se potenciara el uso de Internet, recurso necesario como medio popular de comunicación³.

Aunque no con la misma dureza, los países que quedaron bajo la colonia francesa tampoco escaparon a la segregación. Son los países vinculados al movimiento de la Negritud, cuyo objetivo consistía en la liberación del pueblo africano del yugo del colonialismo. Las promesas incumplidas por parte de la política asimilacionista del régimen francés, según la cual serían llevados a la civilización y colocados al mismo nivel que los ciudadanos franceses de la metrópoli condujeron a la agrupación para la lucha. Los negros seguían siendo tratados como seres inferiores, siendo entonces cuando el movimiento se aprestó a la rehabilitación y al redescubrimiento de los valores tradicionales del África negra y al rechazo de superioridad de la cultura europea. De lo que se trataba, pues, era de demostrar al mundo que los valores africanos no eran inferiores a los europeos, como pretendían los colonizadores, sino simplemente distintos. Senghor se proponía "acabar con la imagen de los negritos sonrientes que anuncian Cola-Cao en todas las paredes de Francia".

Para la colonización de África los países europeos recurrieron a un violento proceso de proselitismo y conversión al cristianismo. Y Europa, la misma Europa que consiguió iniciar la modernidad tras un violento proceso de secularización de la Reforma a la luz de la Revolución Francesa, recorre África entera anatemizando las creencias y religiones tradicionales e imponiendo exactamente aquello que un siglo atrás ella misma había repudiado. En un lado a la modernidad se llegó tras un proceso secular, mientras que, en otro, mediante la aculturación y la religión. Así, en nombre de la "civilización" se acabó con una serie de prácticas plásticas ligadas a creencias ancestrales, mientras que hoy, curiosamente, en el primer mundo el concepto de arte se despliega entre unos límites cada día más elásticos.

Con todo, la situación es aún más alarmante para determinados sectores ¿Qué papel corresponde, por ejemplo, a la mujer? Ciñéndonos únicamente al terreno cultural, tanto del lado de la literatura como del de las artes plásticas lo que se observa es que no existe, prácticamente, una presencia femenina, al menos dentro de

África. La tendencia ha sido identificar producción literaria o producción plástica con las producciones masculinas, y esto ha contribuido de manera considerable a la marginación.

Y, para terminar, precisamente en el medio literario el atropello que supuso la colonización y sus consecuencias de aculturación produjeron resultados devastadores. No se trata de una cuestión tangencial aquí, habida cuenta de las estrechas conexiones que mantienen el lenguaje y el pensamiento. La realidad fue que desde finales del siglo XIX muchos intelectuales hubieron de hacer frente al problema de que únicamente las lenguas europeas podían facilitar la entrada en la modernidad, lo que supuso el principio de marginación de las lenguas vernáculas en el propio contexto de modernidad en Sudáfrica. Y lo mismo ocurrió en el resto del continente, aunque de forma desigual, aquí también, según las diferentes experiencias coloniales sostenidas. A propósito de este tema y en su estudio sobre literatura comparada, Monique Nomo Ngamba cita a Russel Hamilton y su percepción de que tanto los colonizadores belgas como los portugueses centraron sus esfuerzos en la explotación de los africanos, lo que explicaría que, aunque la literatura africana en lengua portuguesa fue la primera en aparecer, fue la última en ser conocida. Por su parte, los colonizadores franceses e ingleses, aunque por distintas razones, pusieron su principal empeño en "occidentalizar" a sus súbditos, siendo así que los países emergentes de la colonización inglesa han sido hasta ahora los más fecundos en cuanto a producciones literarias, Nigeria el primero de todos.



Pocas cosas han cambiado y las marcas de la colonización no han desaparecido. Ni las independencias, ni los regímenes postcoloniales han devuelto a África la paz y el bienestar. La explotación y apropiación de sus recursos naturales por los europeos, la destrucción de la cohesión social y étnica en África en favor de un mosaico de colonias que se llamaron más tarde naciones y la imposición de unas estructuras políticas, económicas y sociales poco eficaces ha dado como resultado la incoherencia que se

encuentra en el continente africano, cuyas consecuencias son las guerras tribales, las dictaduras y las demás manifestaciones irracionales, como fue el régimen del *apartheid* en Sudáfrica y como lo es hoy la pobreza y el inhumano fenómeno de su emigración.

Notas

- 1 Fue en un museo etnográfico, el *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, en París, donde Picasso contempló por primera vez las máscaras africanas. Los museos de etnografía abundan, precisamente, en los países con amplio historial colonial.
- 2 En 1992 ha vuelto a surgir en la ciudad otra iniciativa, la de la Bienal de Dakar, cuya última edición se ha celebrado en el presente año. La idea de Dak'Art es la de mantener el intercambio cultural contemporáneo del continente y también la promoción de los artistas africanos, tanto de residentes como de la diáspora.
- 3 En ese momento, según las cifras que ella misma proporcionaba, Sudáfrica contaba con una población de 35.000.000 habitantes, de los cuales sólo 1.000.000 estaban conectadas a la red. De esto se estimaba que entre un 5 y un 10% pertenecían a la población negra.

Bibliografía

- CAMHI, Leslie: "Liberation Movements in Africa, 1945-1994", 2002.
- FABER, Paul: The reality of myths: the issue of identity in African art.
- FEYERABEND, Paul: (1975) *Tratado contra el método*, Ediciones Altaza, S. A., Madrid, 1999.
- JULES-ROSETTE, Bennetta: "Arte popular africano. Clasificar géneros y trasladar espectadores", en NJAMI, Simon, *El tiempo de África*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.
- KONATÉ, Yacouba: "7 past 12", en *Dak'Art 2006* (catálogo de exposición), Secrétariat general de la Biennale de l'Art africain contemporain de Dakar, 2006.
- LÉVY-STRAUSS, Claude: (1952) *Raza y cultura*, Ediciones Altaza, S. L., Madrid, 1999.
- PEFFER, John: "Diaspora as Object", en Laurie Ann FARRELL (ed.): *Looking Both Ways. Art of the Contemporary African Diaspora*, Museum for African Art, New York, 2003.
- NGAMBA, Monique Nomo: "Una vision comparada de las literaturas negroafricanas port coloniales en lenguas europeas", *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, N° 10, noviembre 2005.
- NJAMI, Simon: "Artistas en busca de libertad. Apuntes sobre la historia en África", *ARTECONTEXTO*, N° 2, ARTEHOY Publicaciones y Gestión, S. L., Madrid, primavera de 2004.
- NJAMI, Simon: *El tiempo de África* (catálogo de exposición), Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.
- OKEKE, Chika: "Modern African Art", en OKWUI ENWEZOR (ed.), *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Prestel Verlag, Munich, 2001.
- PAZ, Octavio: *Los hijos del limo*, Seix Barral, 5ª ed., Barcelona, 1998.
- RANGER, Terence: (1983) "El invento de la tradición en el África colonial", en HOBBSBAWM, Eric y RANGER, Terence (eds.), *La invención de la tradición*, Editorial Crítica, S. L., Barcelona, 2002.
- SPENGLER, Oswald: (1923) *La decadencia de Occidente*, Espasa Calpe, S. A., Madrid, 1998.

El espacio C de Camargo en Cantabria como encrucijada multicultural

Juan Raúl Hevia García
Universidad de Oviedo



María José García Polanco, *La Última Cena*, 2006. Fotografía, 219 x 465 cm.

Un lugar para un espacio

Camargo es el tercer municipio de Cantabria teniendo en cuenta el número de habitantes, 26.000¹, e históricamente un municipio industrial con varias empresas de gran importancia, que se complementan con otras muchas de menor tamaño en muchas ocasiones dependientes o relacionadas con aquellas. Es en las afueras del municipio, que el alcalde Eduardo López Lejardi planea en el año 2000 la construcción de un gran complejo cultural, expositivo, un centro de arte puntero y rompedor a nivel regional y nacional. Y se pone en contacto con el

comisario Orlando Britto Jinorio, que hace unos años que se ha instalado en Cantabria por motivos personales tras una sólida trayectoria en el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria, y en el que recae, tras un concurso público, la dirección del centro. La coordinación a su lado estará de la mano de Daniel Gutiérrez Adán.

El Espacio C nace al público en el 20 de abril del 2001, y lo hace provisionalmente en las dependencias de un centro de empresas que el ayuntamiento ha construido en el polígono industrial del barrio de Trascueto, en Revilla de Camargo: dos salas paralelas y no comunicadas, una pequeña oficina y una tercera nave que servirá de

La Colección ha sido uno de los puntos fuertes que han ido apuntalando la solidez del programa que su director Orlando Britto Jinorio ha proyectado hasta hoy. No voy a resumir aquí el curriculum del Señor Britto, pero sí voy a resumir el curriculum, el catálogo de esa colección que se ha ido enriqueciendo sobre todo los dos primeros años, cuando el Espacio C permaneció bajo la batuta de sus impulsores políticos, el alcalde Eduardo López Lejardi y el concejal de Cultura José Luis Toca. Los dos primeros años el presupuesto inicial contemplaba optimista la creación de esta colección como uno de sus primeros fundamentos. El cambio político que sufre el Ayuntamiento de Camargo en 2003 hace que cambien las cabezas dirigentes y las pensantes. La alcaldía recae entonces en la persona de María Jesús Calva, y la Consejería de Cultura en Rosa Valdés. El Espacio C verá entonces menguado su presupuesto año tras año hasta el cierre de abril de 2006, finalizado el contrato de su gestión, y con un futuro incierto, con su continuidad puesta en duda por los desacuerdos de su financiación (no se

sabe si solucionados o no, a día de hoy), tras una campaña crítica sin precedentes de apoyo por parte de público y prensa, con recogida de firmas a nivel nacional, el mundo del arte y el público cántabro unidos para evitar el cierre de un centro creativo de semejante envergadura en la región. Pero tras esos dos años de impulso, la colección dejó de crecer mediante adquisición.

Una colección efectivamente singular, sin igual en el panorama expositivo nacional, y muy rara dentro del internacional, sinceramente, toda ella en depósito de un pequeño ayuntamiento de Cantabria, ni siquiera de la capital, que comprende nombre y obras que serán la envidia de muchos centros de pedigrí incuestionable. Como todos sabemos, la gran diferencia entre un Centro de Arte y un Museo, es una sola: el museo expone y conserva; el centro de arte sólo expone. Es decir, que el Ayuntamiento de Camargo ha hecho algo que es excepcional y que le honra por partida doble: ha promovido un Centro de Arte Contemporáneo donde se ha visto el trabajo creativo de artistas internacionales, nacionales, regionales y locales, y además ha conservado piezas de todos los artistas que han pasado por aquí. Eso es, el Ayuntamiento de Camargo, dispone, en tan sólo cinco años, de una gran colección de arte contemporáneo. Con la particularidad además de incorporar un gran número de artistas africanos, lo que es una rareza por partida doble.

Un espacio para una idea



Juan Ybarra y Silvia Antolín Guerra, *Agresiones*, noviembre 2001, performances, duración variable

La insularidad como encrucijada multicultural es una idea que el director había empezado a fraguar ya en el CAAM³ y que luego se extenderá a todo su trabajo posterior. En el Espacio C, con el tiempo un universo insular

en sí mismo, el archipiélago artístico que ha ido enriquecido este trabajo colectivo son, entre otros: Guillermo Gómez Peña, Mounir Fatmi, Juan Hidalgo, Emeka Udemba, Daniel Gutiérrez Adán, Txuspo Poyo, Berni Searle, Barthélémy Togou, César Martínez, Fernando Alvim, Juan López, Vincent + Fera, Avelino Sala, Jose Luis Luzardo, Mario Rey, Pedro Deniz, Tracey Rose, Marc Latamie y Peter Johansson, por dar una pequeña lista sin mencionarlos a todos. Todos, una a uno, han ido sumando su trabajo al amparo de una idea común, a veces aglutinadora y a veces todo lo contrario. Las ideas que han generado el trabajo visual e intelectual en el centro de Camargo han sido ideas como *Imagen y Poder*, *Fronteras*, *Ilusiones*, el *Paraíso*, *Seduciones* y *Pasiones*, *Mestizos*, *Utopía*... la identidad, el yo y el nosotros y el yo perdido entre el nosotros, todas las vertientes críticas y políticas de un discurso muy serio y comprometido con la actualidad, lo privado y lo público, con sus imágenes, sus márgenes, sus lenguajes, sus trayectos a este lado del mundo, y de todos los mundos. No es casual que el arte africano haya tenido una cabida especial en el Espacio C, y hayamos podido contemplar allí las últimas creaciones de los artistas sobresalientes de Camerún, Sudáfrica, Marruecos, Ghana, Angola, junto con otros de Cuba, Isla de la Reunión, Armenia, Grecia, Bulgaria, República Dominicana, Martinico, Estados Unidos, Canadá, Suecia, México, Chile, Alemania, Bélgica... todos los mundos juntos y posibles.

Lo multicultural, lo poliédrico, lo múltiple, lo diverso, lo diferente, la hibridación de formas, contenidos, espíritus y lenguajes ha estado desde el principio en la génesis del proyecto arriesgado que ha desarrollado el Ayuntamiento de Camargo. En un momento además, el siglo XXI, en que se ponen en cuestión todas las formas de exposición y musealización del objeto de arte contemporáneo, el arte no como ocio y parque temático sino como lugar de reflexión, el Espacio C ha estado lejos de esa visión de la industria del ocio y el entretenimiento cultural, sino al lado del arte como punto de partida para el análisis social, estético, político, del yo y sus virtudes y del yo y sus peligros. El centro de arte planteado siempre como ese "interrogante sin respuesta"⁴, ese lugar lleno de misterios al que acudir a aprender algo nuevo.

Y es que la labor didáctica ha estado ligada al centro desde el principio. Enseñar tiene en castellano varias acepciones: Instruir; dar ejemplo que sirva de experiencia y guía; mostrar o exponer algo; y acostumbrarse, habituarse a algo. El espacio ha cumplido con todo esto, y era algo que buscaba desde el principio. De nada sirve exponer por exponer si no se crea paralelamente la plataforma y la oportunidad para sacar adelante proyectos generados

desde el propio espacio, pensados aquí y para aquí. Por otro lado, los artistas que han acudido a impartir estos talleres internacionales de verano (denominados así porque los artistas tienen nacionalidad y trayectoria internacionales, y porque ocurren en verano), han planteado didácticas diferentes, cada uno con una metodología en función de sus intereses personales y profesionales, y han generado en todos los casos un trabajo más o menos colectivo que se resume al final del taller en una exposición colectiva paralela a la del artista en cuestión.

Los talleres, de horario intensivo, mañana, tarde y luego la noche en muchos casos, enlazando los días con la creación y las nuevas amistades, han dado vida y savia al espacio que se ha nutrido continuamente de todas las personas que han pasado por aquí, de una u otra manera. Un lugar de intercambio, y también un lugar de cambio, donde dar vuelta a ideas preconcebidas y prejuicios viejos para tomar de primera mano nuevos planteamientos plásticos, teóricos, lingüísticos, formales, nuevos contenidos y nuevos horizontes. Quisiera subrayar este hecho en un lugar, Cantabria, donde no son existen precisamente los centros oficiales de enseñanza de artes plásticas, aunque la región cuente, en breve, con su quinta universidad.



Antonio Díaz Grande, *Fronteras*, 2002, performance

Entre el 2001 y el 2006 han impartido docencia y creación en Camargo Jack Beng-Thi, Marcos Lora Read, Marc Latamie, Antonio Eligio Fernández (Tonel), Carlos Garaicoa, Monique Bastians, Vincent + Feria y Juan Hidalgo.

Ha habido conciertos y ha habido conferencias, lo mismo que ha habido debate y reflexión, ha habido fiestas y viajes. Creo que debemos al menos nombrar, dentro de esa trayectoria didáctica, los nombres de algunas de las figuras capitales del arte contemporáneo que se han revisado aquí, de la mano de destacados especialistas e historiadores del arte. Bajo la forma de conferencia, también han pasado por las periferias de Camargo: Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Jackson Pollock, Andy Warhol, Joseph Beuys, Henry Matisse, Frida Khalo, Mark Rothko, Louise Bourgeois, Fluxus, Kazimir Malevich, Robert Smithson. Se han analizado movimientos como el Fauvismo o el Dadaísmo, se ha hablado de Performance, de Fotografía, de Instalación... es decir, que de todo lo que se ha expuesto se ha trabajado desde la teoría y desde la historia para completar una visión de lo que está ocurriendo en el mundo, y en el mundo a través del arte.

Hablando de temas de actualidad o de su propia historia personal, visitaron el Espacio Simón Njami, Moataz Nasr, Carolina Ponce de León, Hans Michael Herzog, Marga García Polanco y Gabriela Salgado.

El espacio es un espacio que anda

El Espacio de la periferia (periferia como lugar –y no lugar– o como lugar del no lugar, si leemos a Marc Augé) ha salido al mundo y se ha relacionado con el mundo, en un intenso programa de presentaciones de sus proyectos y de intercambios con otros espacios nacionales e internacionales.

CAFÉ-ART. El Espacio C, en colaboración con Cafés *El Dromedario*, edita medio millón de sobres de azúcar en el 2004 y otro medio millón en el 2005, con obra de 10 artistas cada año en una de las caras de los sobres de azúcar, en una iniciativa que traspasa el espacio expositivo para extenderse por el espacio público: el café, como elemento de reflexión, acompañado por imágenes y palabras firmadas de autor.

Las exposiciones del espacio han viajado fuera del espacio:

EX – IN viaja a Gijón, simultáneamente en la Galería Espacio Líquido y la Sala I del Centro de Cultura Antiguo Instituto del Ayuntamiento. TERRITORIOS TRASCENDENTES, viaja al Centro de Arte Juan Ismael de

Fuerteventura. PUZZLES Y MESTIZOS viaja a la Galería Simrishamn de Suecia. NEXT-FLAG Re-existencia cultural generalizada. Un proyecto de intercambio con el Espacio *Camouflage* de Bruselas en el contexto de los proyectos *Observatorios*. CONFLUENCIAS es una exposición de encuentros, en colaboración con el espacio expositivo Pandemoldem de Santander. Se lleva a cabo un intercambio de artistas: así cinco artistas habituales del Espacio C presentan su trabajo en Pandemoldem, y viceversa, cinco artistas vinculados a Pandemoldem, presentan su trabajo en el Espacio C. DESARROLLO SOSTENIDO, Avelino Sala presenta su trabajo en la Sala Palacete del Embarcadero, dentro de los actos del Día Mundial del Medio Ambiente.

LA COLECCIÓN C se ha exhibido intermitentemente en el propio centro así como en Centro de Arte La Granja, Santa Cruz de Tenerife, en el Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria y este verano del 2006 se ha podido ver en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander.

Y ha sido invitado a presentar su proyecto en foros de discusión artística como la Universidad de Nueva York, el Centro Georges Pompidou de París y el MACBA de Barcelona entre otros.

proyecto de la Dirección General de Cultura del Gobierno de Canarias, que no sólo colabora económicamente sino que además beca a artistas para que acudan a los talleres de verano. Es preciso mencionar igualmente las aportaciones de empresas, cada una en su medida, como Marina de Santander, Ferroatlántica, Grupo Sedisa y Cafés Dromedario. Sin estas intervenciones económicas externas no se hubiesen podido editar los catálogos anuales que han salido a la luz, ni alguna de las últimas actividades, fruto del malabarismo económico de sus gestores y de la ayuda desinteresada de un grupo de fieles colaboradores que ha creído en el proyecto y que se esfuerza por que no se termine aquí. Asimismo, en sus continuos viajes de intercambios y complicidad con otros espacios con los que ha compartido algunas cuestiones comunes, ha mantenido las colaboraciones de la Generalitat Valenciana, el Centro de Arte Contemporáneo Juan Ismael de Fuerteventura, el Espacio *Camouflage* de Bruselas, el Migros Museum de Zurich, la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Gijón, la Galería Espacio Líquido de Gijón, la Galleri Valfisken de Simrishamn, Suecia, la Sala de arte La Granja en Santa Cruz de Tenerife, el Centro de Arte La Regenta en Las Palmas de Gran Canaria, y la Galería Pandemoldem de Santander.



Juan Hidalgo, Espacio C, 2004



Guillermo Gómez Peña, serie *Post-Mexico en X-Paña*, fotoperformance, 2005

Comprometido, múltiple, abierto y cargado de sentidos...en pocas palabras, así podía resumirse el trabajo más vanguardista de una región conservadora y gris en lo artístico. El relato termina pero no así la historia.

El Espacio se ha mantenido en pie los últimos años debido al apoyo anual por parte de la Dirección General de Juventud del Gobierno de Cantabria y la fidelidad al

Santander, agosto 2006

Notas

- 1 <http://www.aytocamargo.org/> datos actualizados el 20 de agosto del 2006.
- 2 "La 'C' la incluyo como un referente directo a lo contemporáneo, a Camargo y Cantabria". Orlando Britto, *Espacio C*, Ayuntamiento de Camargo, 2001.
- 3 *Islas*, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997,
- 4 DÍAZ BALDERI, I. (1994): "Museos. Conflicto e identidad", en *Miscelánea Museológica*, Bilbao, Universidad del País Vasco.

Bibliografía

- DÍAZ VALERDI, I (Coord.) (1994) *Miscelánea museológica*, Universidad del País Vasco, Bilbao.
- VV.AA. (2002) *Espacio C, Arte Contemporáneo Camargo 2001*, Ayuntamiento de Camargo, Cantabria.
- VV.AA. (2003) *Espacio C, Arte Contemporáneo Camargo 2002*, Ayuntamiento de Camargo, Cantabria.
- VV.AA. (2004) *Espacio C, Arte Contemporáneo Camargo 2003*, Ayuntamiento de Camargo, Cantabria.
- VV.AA. (2005) *Espacio C, Arte Contemporáneo Camargo 2004*, Ayuntamiento de Camargo, Cantabria.
- VV.AA. (2006) *Espacio C, Arte Contemporáneo Camargo 2005*, Ayuntamiento de Camargo, Cantabria.

Vinculaciones mediterráneas y orientalismos en la arquitectura profana de Juan de Guas

Federico Iborra Bernad¹

Arquitecto. Valencia

La interpretación de la arquitectura a través de las fuentes originales es siempre una tarea difícil puesto que los escasos documentos, cuando se conservan, suelen ser parcos y centrados en aspectos contractuales. Con demasiada frecuencia vemos que los caminos de la investigación llevan a un límite, a veces infranqueable, en el estudio de la obra, sobre todo cuando se trata de grandes hitos artísticos surgidos aparentemente de la nada y que influirán en toda una época. Este es quizá el caso del Palacio del Infantado en Guadalajara, considerado como origen o referente de una larga serie de importantes construcciones pero del que muy poco se ha dicho en realidad. El siguiente texto no pretende ser sino una reflexión personal sobre este edificio basada en la observación y comparación de fuentes gráficas, método quizá no muy habitual pero acaso válido para arrojar alguna luz sobre el origen de las formas que invadirán la Península a finales del siglo XV y principios del XVI².

Don Íñigo de Mendoza y el Palacio del Infantado

La época de los Reyes Católicos, a pesar del abandono historiográfico sufrido, fue uno de los períodos históricos más fecundos y originales del arte español. En este momento se consigue desarrollar una verdadera arquitectura *ad modum hispaniae*, completamente diferente a todo lo que se está realizando en el resto de Europa. Las grandes residencias palaciegas castellanas, de la mano de figuras como Juan de Guas o Enrique Egas, permiten que se vislumbre por primera vez en toda su expresión este nuevo y singular lenguaje, ni propiamente gótico ni clasicista, que se extendería a un ritmo vertiginoso.

El prototipo —en el sentido de primer ejemplo y también de modelo— de toda esta nueva arquitectura parece ser, como se ha dicho, el Palacio de los Duques del Infantado en Guadalajara, construido a partir de 1480 por don Íñigo de Mendoza. Sería considerado ya en su época como el más suntuoso de España³ y, como han señalado varios autores, en él se advierte la confluencia de las corrientes artísticas gótica y mudéjar junto a elementos ya renacentistas. Pero ¿cuanto tiene de gótico, qué hay de renacentista y hasta qué punto es realmente mudéjar el Palacio del Infantado? El problema para afrontar este reto historiográfico es que nos alejamos de los referentes convencionales y es necesario profundizar en aspectos poco tratados de una arquitectura bastante heterodoxa.

El Infantado fue mucho más que los muros que ahora contemplamos. Muy acertadamente observó Francisco Layna que “para don Íñigo López de Mendoza, segundo duque, tanto o más valía el forro sedeño del estuche que el estuche mismo; concedía tanta o quizá más importancia a las obras complementarias de ornamentación que a las fundamentales del edificio, a la decoración que a la arquitectura⁴”. A través de antiguas fotografías podemos conocer el aspecto de las ricas estancias con techos tallados de madera dorada, pero sólo con mucha imaginación restituiríamos su contenido de lujosos muebles, colecciones de tapices, antepuertas, paños de estrado o alfombras blasonadas que paramentaban los muros y pisos. Aquí se instaló la gran biblioteca del primer marqués de Santillana, abuelo de don Íñigo, o la extraordinaria armería ducal, tan extensa que el quinto duque destinaría para realojarla en el siglo XVI la totalidad del antiguo palacio del cardenal Mendoza⁵. Perdido hoy en día todo esto, deberemos

conformarnos con analizar lo que ha sobrevivido para intentar comprender cuál pudo ser la fuente de inspiración del maestro Juan de Guas.

Una fachada con ascendentes italianos

La impresionante fachada del Infantado presenta ya elementos que se alejan de la tradición propiamente castellana y que demuestran una amplia cultura arquitectónica. Definida a veces como una composición a la italiana, lo cierto es que su organización asimétrica remite mucho más a modelos monumentales ya experimentados durante el siglo XV en la Corona de Aragón. La Casa de la Ciudad de Barcelona presentaba hasta 1830⁶ un esquema muy similar, con la portada situada entre dos de los cuatro huecos y un importante despliegue escultórico sobre el acceso. Para otra ocasión dejamos el hablar sobre la moldura quebrada ya presente aquí y que se convertirá con el tiempo en el singular alfiz escalonado que encontramos en bastantes edificios castellanos, como la casa de los Momos en Zamora o los palacios de los Golfines de Abajo y de los Mayoralgo en Cáceres. Mucho más cercano geográficamente al Infantado se encontraría la desmesurada fachada del palacio de los duques de Gandía en Valencia, cuyas obras inició el hijo del papa Alejandro VI hacia 1485⁷ y que bien podría vincularse con la residencia de los Mendoza⁸. Debe tenerse en cuenta también que en los dos ejemplos referidos la posición descentrada de la puerta obedece una necesidad real por existir un patio pequeño y desplazado a un lado, cosa que no ocurre en el edificio castellano.

Muy característica del palacio del Infantado es la trama de puntas de diamante que invade la fachada dándole una textura rugosa y potenciando el claroscuro. Esta decoración, a menor tamaño, se repite en el arco de entrada y en los huecos del remate de la fachada. Transformadas en conchas para la célebre casa homónima salmantina y como tallos vegetales en Jabalquinto (Baeza) se ha vinculado a veces con la tradición decorativa hispanomusulmana o se ha querido identificar con el aspecto de lujosas telas cargadas de pedrería⁹. Dejando aparte estas interpretaciones, parece bastante inmediato relacionarlo con algunas actuaciones italianas coetáneas donde las puntas de diamante ocupan un lugar destacado. Entre 1466 y 1470 se edificaba en Nápoles el Palacio de la familia Sanseverino, cuyos muros externos se aprovecharon al construir, en 1584, la iglesia del Gesù Nuovo. De lo poco que queda del edificio puede deducirse que fue concebido como un enorme bloque regular con la superficie completamente revestida por sillares de traquita

en forma de punta de diamante, según un modelo formal ya presente en elementos decorativos (cornisas con imposta, molduras de portales y ventanas) del siglo XIV tardío y posteriormente desarrollado para la decoración de fachadas en Sicilia (Steripinto en Sciacca, torre del Palacio de la Giudecca en Trapani, etc.) en torno a mediados del siglo XV¹⁰. Algo anterior al palacio Sanseverino de Nápoles habría sido el edificio que comenzara a construir en Venecia Bartolomeo Buon para la familia Corner y que fue vendido en 1461 a Francesco Sforza, duque de Milán, quien buscaba una residencia lujosa en la ciudad de los canales. El palacio no llegó a concluirse nunca y sólo se ha conservado parte del arranque de los muros¹¹, suficiente como para confirmar la similitud con el aspecto de la piel del edificio napolitano. Serlio explicará años más tarde en su tratado la solución de las puntas de diamante para las fachadas como una evolución del almohadillado rústico¹², si bien habría que considerar también la posibilidad de alguna referencia común para explicar la aparición coetánea de los dos ejemplos anteriores en ámbitos culturales tan distantes¹³.

Para Guas las puntas de diamante surgen como un elemento insertado en los encuentros de los sillares, casi como un añadido, particularidad de la arquitectura castellana frente al tratamiento italiano donde desaparece completamente el paramento liso¹⁴. Esta idea queda bien patente en la Casa de las Conchas de Salamanca, cuya decoración que fue incorporada realmente al muro en 1517¹⁵ si bien en Guadalajara sí que parece formar parte de un proyecto unitario¹⁶. Una visión tan personal respecto al almohadillado en puntas de diamante podría deberse a no conocer de manera directa los modelos italianos¹⁷, como parece confirmarse por otros detalles.

La portada principal del edificio responde a una curiosa composición que se podría vincular tanto al arte gótico como a los modelos de la Antigüedad recuperados durante el Renacimiento. Un hueco mixtilíneo cubierto por una ojiva se enmarca entre dos potentes columnas de proporciones casi clásicas, que sostienen una cornisa rematada por un grupo escultórico. A lo largo del apuntado arco discurre una leyenda escrita con caracteres góticos en cuya parte más desgastada se leía en otra época la fecha de 1480¹⁸. Las referencias italianas resultan bastante obvias, si bien se aprecia en toda ella un tratamiento muy heterodoxo que podría deberse, aparte de un probable desconocimiento del léxico clásico, a una decidida voluntad de transformar el aspecto de la obra original en algo más "exótico", por decirlo de alguna manera. El modelo tomado como referencia pudo ser muy bien el arco triunfal que Alfonso el Magnánimo alzara

en el Castelnuovo de Nápoles, con el cual la portada del Infantado guarda bastantes analogías.

La reconstrucción del Castelnuovo se había iniciado en 1443, pero las lentas obras se aceleraron en previsión de la visita del emperador Federico III a Nápoles, que tuvo lugar en abril de 1452 y para la cual se engalanó el palacio con arquitecturas efímeras. Entre las dos torres del acceso se erigió probablemente un falso arco triunfal de madera pintado “a la antigua”, que se ha identificado como el dibujo que descubrió en 1933 Planiscig sobre el folio 1.527 de un manuscrito de la colección Königs de Haarlem, actualmente conservado en el museo Boymans de Rotterdam y generalmente atribuido a Pisanello¹⁹. La imagen representa una estructura arquitectónica vertical compuesta de varias plantas superpuestas, en cuya zona inferior un arco ojival se encuadra entre dos parejas de columnas torsas. Sobre éstas apoya un entablamento de apariencia clásica que cubre un amplio espacio dominado por un medallón con el escudo real, sostenido por ángeles apoyados sobre la ojiva. El piso superior se organiza en torno a una exedra semicircular con una figura ecuestre y varios nichos con estatuas, coronado todo por una galería de ventanas biforas conopiales y remates flamígeros que se alternan con escudos reales²⁰.

Hacia finales de 1452 comenzaba a construirse el arco triunfal definitivo en mármol, para lo cual el monarca solicitaría el servicio de escultores familiarizados con el léxico del renacimiento florentino. La ejecución material del majestuoso acceso conservaría la composición general del dibujo Boymans, aunque el espacio intermedio del medallón y los ángeles desaparecía y se sustituía por sendos grifos encuadrados en los netos del arco, que sostendrían las armas reales. Para compensar la reducción de altura se dispuso sobre el entablamento un ático con relieves conmemorativos de la entrada de Alfonso en Nápoles, quedando toda esta parte finalizada a la muerte del monarca en 1458²¹. La zona superior del arco se construiría durante el reinado de Ferrante, hijo de Alfonso, modificando el remate y algunos detalles respecto al dibujo de Pisanello.

Comparando la fachada castellana del Infantado con el dibujo Boymans y la obra definitiva ejecutada en Castelnuovo es posible encontrar semejanzas bastante sugerentes. El primer elemento remarcable, tanto en la portada de Guadalajara como en el arco real de Nápoles, son los dos grifos en los netos del arco. El grifo, aunque aparece en la heráldica centroeuropea, no es un animal muy común en el bestiario medieval hispánico. Tanto en la residencia de los Mendoza como en la de los reyes de Nápoles este animal mitológico, ya presente en algunos



Portada y galería del Palacio del Infantado (Guadalajara)



Dibujo de la colección Boymans

ejemplos de la Antigüedad como el friso del templo de Antonino y Faustina de Roma²², viene a sustituir a las tradicionales victorias aladas de los arcos triunfales romanos. En ambos casos los grifos sostienen emblemas heráldicos pero, además, el ave de cuello estilizado que remata el blasón de los duques del Infantado, aquí y en otros escudos del palacio, guarda un parecido más que casual con el dragón que sirve de emblema a los reyes de Aragón²³. Eliminada la cimera en la ejecución italianizante del arco de Castelnuovo, sí que se puede comprobar de manera elocuente la similitud con las armas reales representadas en la Lonja de Valencia (1482-1499), por ejemplo.



Base del arco de Castelnuovo (Nápoles)



Portada del Salón del Trentenari (Barcelona)

El entablamento que cubre la portada del Infantado, recompuesto tras la última restauración, se ha definido a veces como de mocárabes o estalactitas por el aspecto que le dan sus dos filas de ojivas escalonadas, que recuerdan también a modelos de cornisas plenamente góticas²⁴. Existe una semejanza volumétrica entre este elemento y el dibujo del museo Boymans, pudiéndose interpretarse la solución gotizante como fruto del desconocimiento del léxico clásico o como un intento de acercamiento a las singulares formas presentes en algunas techumbres del palacio. Lo que sí resulta bastante evidente es la relación entre los ángeles sosteniendo el medallón con las armas reales de Aragón en el dibujo napolitano y los dos salvajes que coronan la portada de Guadalajara con el emblema heráldico de los Mendoza, cuya cimera se asemeja nuevamente a un dragón alado.

Por debajo del arco ojival se observan dos escudos coronados²⁵ y un curioso arco mixtilíneo que parece preceder al despliegue de complejos trazados característico del período isabelino. Constituido por cuartos de arco entre tramos rectos, este diseño en concreto está presente en el arte del mundo islámico desde el siglo



Ilustración del manuscrito árabe *Scheferscher Hariri*, Bagdad 1237 (París, Bibliothèque Nationale)

XIII²⁶ pero nunca llegaría a formar parte del bagaje hispanomusulmán, por lo que no cabría hablar aquí propiamente de influencia "mudéjar". No hay que consultar demasiada bibliografía para constatar que este tipo de arcos es desconocido en España hasta finales del siglo XV aunque, paradójicamente, sí que habría tenido una relativa difusión en la Italia del *Quattrocento* dando lugar a ejemplos tan monumentales como la *Porta della Carta* en el Palacio Ducal de Venecia (1439-1441)²⁷, la fachada del Palacio de la Fraternidad de los Laicos en Arezzo (1433-34)²⁸ o la cuadrífora esculpida por Donatello en una casa

del Ponte delle Torreselle de Padua (entre 1443 y 1453)²⁹. Por alguna razón el diseño se extenderá fundamentalmente por tierras aragonesas³⁰, estando presente ya en una de las tablas del retablo de Santa Engracia que pintara Bartolomé Bermejo durante su estancia en Daroca (1470-1476)³¹.

Una interesante secuela de la portada del Palacio del Infantado podría ser otra pieza conservada en el *Salón dels Cent* de la Casa de la Ciudad de Barcelona, construida a mediados del siglo XVI para dar acceso al desaparecido Salón del *Trentenari*³². La relación con Guadalajara es innegable, repitiéndose el tema de los grifos en los netos, un escudo entre follajes (una deformación del medallón) sostenido por figuras humanas y la misma desproporcionada composición pseudoclásica. Las diferencias radican en el uso de arco de medio punto y de columnas entorchadas –recordando en esto último al dibujo napolitano– además de determinados detalles escultóricos ya propiamente renacentistas, sobre todo en lo referente a la heráldica. Resulta extraño pensar que se adoptara el modelo del palacio castellano para el edificio público barcelonés con un siglo de diferencia, cuando el gusto renacentista estaba ya plenamente desarrollado en toda España, por lo que parece más razonable pensar en la existencia de una o más piezas desaparecidas que hayan servido de transición entre ambas. A este respecto cabría recordar la ascendencia valenciana de los entorchados con bordes abocelados y el éxito en esta región de la portada a modo de arco de triunfo durante el renacimiento con ejemplos como el del desaparecido palacio de los Duques de Mandas en Valencia (c. 1540), donde se repetía el motivo castellano de los salvajes sobre la cornisa sosteniendo las armas del comitente³³.

Coronando la fachada del Infantado existe una singular galería de arcos conopiales que la recorre en toda su longitud. Su diseño es muy similar a la del castillo de Manzanares el Real, que habilitara el mismo Juan de Guas entre 1478 y 1480 para hospedar al duque y su familia durante la construcción de la residencia de Guadalajara³⁴. Si recordamos el dibujo de la colección Boymans podemos encontrar también aquí un posible referente en el remate del arco triunfal, donde se alternan ventanas flamígeras con nichos alojando las armas de Aragón. El particular ritmo de esta galería ficticia parece vincularla con la de Guadalajara, aunque aquí serán grupos de dos ventanas conopiales las que se alternarán con una especie de miradores semicirculares.

La utilización de galerías para rematar los frentes de las construcciones es común durante el siglo XV tanto en Italia como en los territorios de la Corona de Aragón,

donde se habrían incorporado paulatinamente sobre las antiguas cubiertas planas³⁵. Los ejemplos más primitivos se solían resolver mediante machones de fábrica a modo de almenado o pilares octogonales, aunque la utilización de arcos para salvar los huecos sería una alternativa que aparecería pronto. Ventanas con rica decoración gótica, bastante similares a los del Infantado, serían las de la galería alta del patio de la Generalidad de Barcelona (c. 1425)³⁶, si bien aquí son arcos carpanel. Entre las galerías conopiales puede citarse la de la Lonja de Mallorca (1423-1447) y las de varias fachadas valencianas de principios del siglo XVI, como en el caso del Palacio de los Duques de Gandía (1506) o del Consulado del Mar (1500-1517)³⁷. Los originales vuelos semicirculares del Infantado deberían vincularse a la experiencia previa de Guas en Manzanares el Real donde, siguiendo la tradición de las fortificaciones castellanas, incorporaría este tipo de torrecillas en el centro de los lienzos del recinto interior³⁸. La nueva galería se despliega sobre la muralla adaptándose a esta forma curva y dando lugar así al singular invento. Lo que no tiene tanto sentido es su repetición modulada en el Infantado que, como se ha comentado antes, tendría su origen en el dibujo Boymans.

Los balcones de la fachada que actualmente podemos contemplar, rematados por un frontón triangular, son fruto de la desafortunada remodelación llevada a cabo por el quinto duque en 1570. Las ventanas primitivas anteriores debieron ser ricos ejemplos del estilo isabelino, muy semejantes a las del palacio de Cogolludo³⁹. Esta hipótesis parece confirmarse en un panelado decorativo en la puerta del Salón de Linajes, recogido en un grabado decimonónico, que representa una especie de trifora rematada por un arco mixtilíneo similar al de la portada de acceso al palacio⁴⁰. Si bien parece claro que estas carpinterías no serían las del siglo XV, no sería tampoco descabellado que estuviesen inspiradas en las ventanas desaparecidas, con lo cual podría explicarse el origen de las biforas con guardapolvos mixtilíneos presentes en Cogolludo o la Casa de las Conchas de Salamanca⁴¹. Su origen pudiera estar en las soluciones italianas medievales de arcos de descarga más o menos decorados⁴², singularmente recogidas en el tratado de Filarete⁴³ o reinterpretadas en la arquitectura del renacimiento florentino⁴⁴, pero lo que sí que se demuestra como netamente castellano es la opción de sustituir las ojivas constructivas por formas mucho más caprichosas. Una posible influencia de la tradición napolitana puede observarse en la Casa de las Conchas de Salamanca, donde las tracerías caladas de las ventanas se enmarcan en huecos cuadrados, muy en la línea de los que se encuentran en el

Nápoles de la década de 1460 de la mano del artista mallorquín Mateu Forsimanya. Influida tal vez por algunos detalles del Palacio Real de Poblet, su gran difusión podría vincularse también a la presencia generalizada en el sur de Italia de las antiguas ventanas güelfas o cruzadas de época angioviniana que, con su perímetro cuadrado, parecían adecuarse bastante bien a los cánones del léxico renacentista de mediados del siglo XV⁴⁵. Esta teoría parece avalada por la presencia de alguna ventana güelfa en la misma fachada salmantina o en el Monasterio de Guadalupe, donde Guas construyera en 1493 una magnífica hospedería para la reina⁴⁶.

Orientalismos en el patio y las techumbres

No se ha hecho ningún estudio en profundidad sobre los patios castellanos del siglo XV, pero probablemente el del Infantado sea uno de los primeros ejemplos en España –si no el primero– donde se adopta la tipología italianizante para una residencia privada. Muchos otros patios isabelinos se organizarán a partir de dos órdenes de arcos rebajados –generalmente carpaneles, pero también mixtilíneos– apoyados sobre columnas redondas u octogonales. Las formas góticas desaparecerán en las primeras décadas del siglo siguiente, pero se mantendrán como una señal de identidad los heterodoxos perfiles que contradicen claramente las recomendaciones albertianas sobre la utilización del arco de medio punto. Sería quizá posible vincular esta particularidad con los patios de la Corona de Aragón y particularmente algunos ejemplos napolitanos de mediados de siglo, donde se fusionarían las tipologías italianas con la estereotomía del arco carpanel.

En el caso del Infantado la tipología resulta bastante evidente, siendo lo más singular la solución de arcos mixtilíneos conopiales de inspiración oriental. Oriental y no mudéjar, como consideraron algunos,⁴⁷ puesto que, como en el caso de la portada principal, esta forma resulta prácticamente desconocido en el panorama hispanomusulmán⁴⁸, pero no en otras regiones del Islam. Como observó Baltrusaitis, los diseños arquitectónicos de los miniaturistas de las escuelas mongolas y mesopotámicas muestran arcos con formas conopiales y a veces gran complejidad desde comienzos del siglo XIV, posiblemente influenciados por las corrientes chinas tan acusadas por la pintura de la época⁴⁹. El uso práctico de este tipo de decoraciones, tanto en China como la India o los territorios del Oriente musulmán, se habría reducido casi siempre a pequeñas aperturas de puertas, ventanas u hornacinas, prefiriéndose otras configuraciones más estables para huecos mayores. Nos encontramos, pues, en el

ámbito de una arquitectura más fantástica que real, representada en los manuscritos orientales y audazmente materializada en piedra por Juan de Guas. En este sentido, el patio del Infantado estaría inspirado en una arquitectura dibujada, tal como ocurriría pocas décadas más tarde cuando otro Mendoza, el marqués de Zenete, se basara en los diseños italianos del *Codex Escorialensis* para decorar el castillo de La Calahorra según el gusto renacentista, si bien la diferencia sería que en la fortaleza granadina trabajaron escultores italianos, mientras que en Guadalajara se tuvo que improvisar a partir de un bagaje cultural tardogótico. Por ello es quizá tan evidente en otros aspectos del patio el entronque con el mundo medieval. Tanto el angrelado de los arcos como el entorchado de las columnas superiores –las inferiores se sustituyeron en 1570– pertenece a la formación de un maestro europeo y pueden relacionarse con obras coetáneas como la Lonja de Valencia o la escalera de la Aljafería de Zaragoza. Los leones o los grifos en los netos de los arcos tampoco resultan tan novedosos después de haber hablado de la portada principal del edificio, mientras que los escudos con cimbras remiten a influencias germánicas.

El aspecto de palacio oriental venía reforzado por las magníficas techumbres doradas de los salones, hoy desaparecidas, que paradójicamente no fueron realizadas por carpinteros mudéjares sino por alcarreños y toledanos bajo la tutela de Lorenzo de Trillo, sucesor de Guas en la dirección de las obras. De todos modos, es interesante también recordar que la magnífica techumbre de mocárabes que cubría el Salón de Linajes sí que era probablemente una pieza anterior al resto del edificio, trasladada desde un monasterio cercano⁵⁰. La técnica decorativa de los techos con mocárabes (*mukarna*), de origen persa⁵¹, tuvo sus máximas exponentes en la Alhambra de Granada o los Reales Alcázares de Sevilla, si bien los ejemplos en territorio cristiano son escasos y entre ellos ocupaba un lugar destacado el Palacio del Infantado⁵².

¿Arquitectura mudéjar o algo más?

Visto lo anterior, debería comenzar cuestionarse la costumbre de identificar el palacio del Infantado con la arquitectura mudéjar. Si bien este nuevo estilo se denominó en su tiempo “morisco”⁵³, parece claro que definía una realidad más próxima a lo oriental que a lo hispanomusulmán. No era, pues, tan descabellada la comparación del palacio castellano con los cuentos de las *Mil y una noches* que sugirió Francisco Layna⁵⁴, pero cabría plantearse también si las intenciones de don Íñigo de Mendoza iban incluso más allá de evocar un legendario lujo orien-

tal, Arturo Zaragozá ha puesto de manifiesto recientemente la importancia de los referentes bíblicos en gran parte de la arquitectura culta de los siglos XV y XVI⁵⁵, entre los que resulta bien conocido el paralelismo entre El Escorial y el Templo de Salomón⁵⁶. La singular arquitectura del Palacio del Infantado podría explicarse en este contexto como una fantasiosa evocación del palacio de Salomón a partir de imágenes orientales y referentes más cercanos transformados voluntariamente a un lenguaje nuevo y exótico. La fachada, con su expresiva obra de sillería y la galería de remate, puede encontrar paralelo en la descripción de la casa del bosque del Líbano que ilustra las *Postillae perpetuae super totam bibliam* de Nicolás de Lira⁵⁷, mientras las columnas torsas y los arcos muy tendidos del patio, de formas casi textiles, remiten nuevamente a referentes veterotestamentarios⁵⁸. En todo caso, la trascendencia del modelo del Palacio del Infantado sería tal que acabaría eclipsando cualquier significado simbólico.

Notas

- 1 Federico Iborra Bernad es arquitecto y prepara el doctorado sobre arquitectura residencial medieval.
- 2 Se podrá observar que, siendo una investigación basada más en fuentes gráficas que referencias a otros autores, la bibliografía resulta variada y en algunos casos no excesivamente especializada. Es por esto mismo que no se ha querido ofrecer una bibliografía específica sobre el edificio. No obstante, lo que sí se ha constatado es que en los textos recientes consultados vienen a mantener prácticamente los mismos tópicos sobre la arquitectura isabelina presentes en obras ya clásicas como el volumen sobre arquitectura medieval de *Ars Hispaniae* o la *Historia de la Arquitectura Española* de Fernando Chueca Goitia.
- 3 CHUECA, F.; NAVASCUÉS, P. (2002): "Arquitectura isabelina", en *Isabel la Católica. Reina de Castilla*, Lunweg, Barcelona-Madrid: 246-329, concretamente p. 268
- 4 LAYNA SERRANO, F. (1941): *El palacio del Infantado en Guadalajara*, Servicio de Defensa del Tesoro Artístico Nacional, Madrid, p. 33.
- 5 *Ibidem*.
- 6 Fue entonces cuando se edificó la actual fachada neoclásica mutilando parte del frente gótico medieval. Se conserva un grabado del siglo XVIII que la representa en su estado original.
- 7 Para más detalles sobre este edificio, véase ARCINIEGA GARCÍA, L. (2003): *El Palau dels Borja a València: actual seu de les Corts Valencianes*, Generalidad Valenciana, Valencia.
- 8 Hay que observar, sin embargo, que en Valencia había ya una tradición de grandes fachadas asimétricas, como el singular ejemplo de la casa de los Sorell, donde claramente se ampliaba una residencia anterior y cuya portada debería ser al menos anterior a 1476. IBORRA BERNAD, F.; ZARAGOZÁ CATALÁN, A. (2003): "El palacio de Mosén Sorell en la historia de la ciudad", en *Historia de Valencia III, Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia: 55-72. Se conservan también al menos dos ejemplos del siglo XIV, el palacio del Almirante y la casa de Juan de Valeriola, donde la longitud de la fachada supera el tamaño del resto del edificio.
- 9 CHUECA GOITIA, F. (1965): *Historia de la arquitectura española*, Dossat, Madrid, p. 563
- 10 DA NICOLA, E. (2003): "Arquitectura del siglo XV en Campania", en *Una arquitectura gótica mediterránea*, vol. II, Generalidad Valenciana, Valencia: 99-114, p. 112
- 11 KAMINSKI, M. (1999): *Arte y arquitectura. Venecia*, Könemann, Colonia, p. 70
- 12 SERLIO, S. (1977): *Tercero y cuarto libro de architectura* (Fac-Símil de la traducción de Juan de Ayala de 1552) Albatros ediciones, Valencia, Libro cuarto, p. XVII v.
- 13 Al final del texto se hablará de la posible vinculación de muchos elementos de la arquitectura del Infantado con las ilustraciones de la obra de Nicolás de Lira. Es posible que en alguna de las copias manuscritas se llegasen a representar los sillares almohadillados cruzados en aspa, lo que habría podido ser interpretado como una forma piramidal de puntas de diamante. No obstante, el tema queda abierto a la espera de un estudio más amplio.
- 14 Este tipo de solución será el que se empleará en la segoviana Casa de los Picos, comenzada hacia 1500. En otros lugares existen fachadas similares probablemente de la misma época, como en la ciudad francesa de Marsella, resuelta con ventanas güelfas.

- 15 La concha formaba parte del blasón de doña Juana Pimentel, esposa de don Rodrigo Arias Maldonado, constructor de la casa (1493), quien falleció en 1517 dejando la obra incompleta. Según algunos autores, las conchas se habrían añadido a la muerte de don Rodrigo. CHUECA, F.; NAVASCUÉS, P. op. cit, pp. 257-258
- 16 En el Infantado las puntas de diamante coinciden perfectamente en los encuentros entre cuatro sillares, mientras que en Salamanca el ritmo más caótico de los sillares y el de la decoración aplicada de las conchas conforman dos tramas independientes.
- 17 Esto no debería resultar extraño si tenemos en cuenta, por ejemplo, el caso del tratamiento heterodoxo de la textura del almohadillado del Palacio de Carlos V en Granada, cuyas obras dirigió el español Pedro Machuca, pero cuya traza pudo ser realizada en Italia.
- 18 LAYNA SERRANO, F. op. cit, pp. 16-17
- 19 DI BATTISTA, R. (1998-99): "La porta e l'arco di Castelnuovo a Napoli", *Annali di architettura* 10-11: 7-21.
- 20 Ibídem, p. 10
- 21 Ibídem, p. 19. El recurso del ático serviría para compensar la reducción de altura del arco con respecto al dibujo primitivo, ya que la hornacina con la estatua ecuestre debía quedar necesariamente por encima de la altura de la existente bóveda del zaguán entre las dos torres.
- 22 Dentro del panorama europeo cabría referir el curioso empleo de grifos para la decoración de una de las portadas internas del salón principal del palacio de Jaques-Cœur en Bourges, construido entre 1443 y 1450. Es interesante recordar que este importante mercader y financiero francés mantuvo continuos contactos con Italia y suministró a Alfonso el Magnánimo muchas de las ricas piezas que decorarían las estancias de Castelnuovo (Vid. RIDER, A. (1992): *Alfonso el Magnánimo. Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, p. 418), por lo que no cabría descartar una relación entre la decoración de Bourges y la corte napolitana. Algunas pequeñas portadas con grifos dispuestos de forma similar a la pieza francesa aparecerán en Valencia a principios del siglo XVI (Palacio de la Generalidad y actual ayuntamiento de Onteniente) vinculadas directamente con el Infantado.
- 23 La causa de que sea precisamente un dragón se suele vincular al juego de palabras entre "de Aragón" y "Dragón". Si bien el emblema es más antiguo, parece ser sólo a partir de Pedro el Ceremonioso, en el siglo XIV, cuando se representa con alas de murciélago.
- 24 Como los de la Casa de la Ciudad de Barcelona (1402) o el Palacio Penna de Nápoles (1406), por citar dos ejemplos, aunque con una única fila de ojivas. La singular cornisa de la portada se repite en la galería que corona la fachada del palacio del Infantado o bajo las almenas del castillo de Manzanares el Real.
- 25 Estos escudos podrían relacionarse con la presencia de las armas de Sicilia en el dibujo Boymans
- 26 Este tipo de arcos aparecen, por ejemplo, en el manuscrito árabe del *Schefferscher Hariri*, realizado en Bagdad en 1237 (Vid. HINTZEN-BOHLEN, B. (2000): *Andalucía, Arte y arquitectura*, Könemann, Colonia, p. 456) Lo más parecido que se puede encontrar en territorio hispánico es alguna decoración de carpintería de armar o las formas derivadas directamente de las piezas de mocárabes, pero las diferencias de forma y tamaño son siempre notables.
- 27 RUSKIN, J. (2000): *Las piedras de Venecia*, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Madrid, p. 370
- 28 CRESTI, C.; RENDINA, C. (2000): *Palazzi di Firenze e di Toscana*, Librimoderni, Udine, p. 120.
- 29 VENTURI, A. (1923): *Storia dell'Arte Italiana VIII. L'Architettura del Quattrocento*, Hoepli, Milan, vol. I, pp. 261-262. En general, estas formas podrían derivar de los marcos de los cuadros italianos de finales del siglo XIV (Vid. FRANKL, P. (2002): *Arquitectura gótica*, Cátedra, Madrid, p. 361), si bien entonces cabría relacionar también estos marcos con las decoraciones orientales coetáneas.
- 30 Se puede observar principalmente en patios y alguna galería de remate de fachada, generalmente de finales del siglo XV o principios del XVI. En Zaragoza se conservan todavía varios patios con este tipo de arcos resueltos en yeso (Vid. GOMEZ URDANEZ, C. (1987): *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, vol. I, pp. 120-122)
- 31 RUIZ QUESADA, F. (2003): *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo i la seva època* (catálogo) MNAC, Barcelona, pp. 42-43
- 32 CIRICI, A. (1979): *L'art gòtic català. Segles XV i XVI*, Edicions 62, Barcelona, p. 77. Generalmente se refiere la fecha de 1580, pero la mayoría de los detalles parecen sugerir una fecha algo más temprana, tal vez hacia 1559, cuando se inician las reformas del *Trentenari*.
- 33 BERCHEZ, J. (1994): *Arquitectura renacentista valenciana (1300-1570)*, Bancaixa, Valencia, p. 50. Aquí la presencia de salvajes con garrotes se podría relacionar con el apellido Maza de Lizana
- 34 LAYNA SERRANO, F., op. cit, p. 16. En Manzanares es más austera, con arcos de medio punto.
- 35 GOMEZ URDANEZ, C., op. cit, pp. 108-110
- 36 CIRICI, A., op. cit, pp. 22-23. Las obras del patio comenzaron algunos años antes, pero la escalera se construiría en 1425. En 1432 debería ya estar acabado, puesto que se comienza con la obra de la capilla.
- 37 Aparte de éstas habría múltiples ejemplos hoy desaparecidos. Cabe destacar, por ejemplo, que la Lonja de Barcelona (1384-1409) ya poseía una galería, mencionada expresamente en 1428 (BERNAUS VIDAL, M. (2003): "La llotja de Barcelona", en *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura III*, Enciclopedia Catalana, Barcelona: 213-217) o el porche de la fachada reconstruida de la Casa de la Ciudad de Valencia, reconstruida tras el incendio de 1423 (SERRA DESFILIS, A. (2003): "El fasto del palacio inacabado: la casa de la ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV", en *Historia de Valencia III, Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia: 73-100, pp. 90-91)
- 38 Además del castillo de Manzanares el Real, puede encontrarse este tipo de torrecillas que nacen del muro en Arévalo (Ávila), Ampudia (Palencia), Coca (Segovia), Fuensaldaña (Valladolid), Villalonso (Zamora) o Torija (Guadalajara) por citar algunos ejemplos, datados casi todos en la 2ª mitad del XV.
- 39 LAYNA SERRANO, F., op. cit, p. 27
- 40 El grabado está recogido en NUERE MATAUCO, E. (2003): *La carpintería de armar española*, Munilla-Leria, Madrid, p. 160
- 41 Estos guardapolvos mixtilíneos también se repetirán en las ventanas de los entresuelos barceloneses, incorporados a finales del siglo XV o principios del XVI sobre las fachadas de edificios anteriores (Palau Berenguer d'Aguilar, Palau del Correu Vell o Casa Clariana-Padellàs). A mediados del XVI este tipo de ventanas cuadradas se extenderá también a las plantas nobles, como en la fachada del llamado *Palau del Lloctinent*, junto al antiguo Palacio Real.
- 42 Baste recordar ejemplos tan conocidos como los palacios de la plaza mayor de Siena o, ya en el siglo XV, el Hospital Mayor de Milán.

- 43 Concretamente en el apartado que dedica a la Banca Medicea. La profesora Margarita Fernández Gómez habría demostrado que la fachada del Palacio de Cogolludo podría estar basada en esta ilustración del célebre Tratado (Vid. FERNÁNDEZ GÓMEZ, M (1987): *Los grutescos en la arquitectura española del protorrenacimiento*, Generalidad Valenciana) Esto corroboraría nuestra hipótesis sobre la ascendencia italiana de los guardapolvos mixtilíneos isabelinos.
- 44 Debe observarse que el modelo de ventana del *quattrocento* florentino, presente en los palacios Médici, Strozzi o Rucellai, no deja de ser una reinterpretación de los modelos medievales italianos.
- 45 Estas ventanas cuadradas parecen responder bastante bien, al menos como tipo, a los ideales del Renacimiento y, de hecho, la Roma de Nicolás V, Pio III y Sixto IV adopta en sus fachadas las ventanas cruzadas francesas durante toda la segunda mitad del siglo XV.
- 46 CHUECA, F.; NAVASCUÉS, P. op. cit, p. 271
- 47 Entre las filacterias sobre los arcos del patio del Infantado se conservan los restos de una larga inscripción conmemorativa: *El yllustre señor don yñigo lopes de mendoça duque segundo del ynfantazgo, marqués de santillana, conde del real, señor de [Hita y Buitrago] mando fa[ser esta] portada [año del nascimyento del nro salvador ihu xpo de MCCCC] XXXIII años... seyendo esta casa edeficada por sus antecesores con grandes gastos e de sumptuoso edeficio, se [pu]so toda por el suelo y por acrescentar la gloria de sus proxenitores y la suya propia la mandó edeficar otra vez para mas onrrar la grandeza [de su linaje] año de myll e quatroçientos e ochenta e tres años; continúa el texto latino y acaba así: Esta casa fizieron Juan de Guas e M[aestre] Anrri Gua[s]... e otros muchos maestros que aqui tr[abajaron]. Vanitas vanitatum et omnia vanitas. (LAYNA SERRANO, F., op. cit, p. 17) Quedaba así clara la autoría del patio por parte de Juan de Guas y de Hanri Guas, que bien pudiera ser Enrique Egas, pero nunca un maestro Eguamait, según interpretó Gómez Moreno a partir de una lectura errónea del texto y buscando un alarife morisco responsable de las techumbres del palacio. La mano de obra musulmana en el palacio se centraría casi exclusivamente en la cerámica de los pavimentos originales.*
- 48 Como se ha comentado antes, baste repasar la obra de Gómez Moreno o Torres Balbás para constatar que este tipo de arcos no es nada habitual en la arquitectura hispanomusulmana. Teniendo en cuenta el curso de la Reconquista en España y la aparición tardía de estas formas, ya en un XIII avanzado o en pleno siglo XIV, deberían haberse introducido en la Península a través de Granada. Pero en ese momento el pequeño reino nazarí había desarrollado una arquitectura propia y singular; por lo que no estaría demasiado abierto a adoptar indiscriminadamente estas formas de origen oriental.
- 49 BALTRUSAITIS, J. (1994): *La edad media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Cátedra, Madrid, p. 267. Según este autor; la presencia de arcos conopiales en Inglaterra desde finales del siglo XIII o principios del XIV obedecería a un contacto cultural entre Oriente y Occidente.
- 50 LAYNA SERRANO, F., op. cit, p. 37. La fuente de este dato la ofrece el viajero Lalaing, que visitó el palacio a principios del siglo XVI. Layna considera que este monasterio pudiera ser el de San Bartolomé de Lupiana, muy protegido por los Mendoza.
- 51 STIERLIN, H. (2002): *El Islam desde Bagdad hasta Córdoba*, Taschen, Colonia, p. 218
- 52 NUERE MATAUCO, E. (2003): *La carpintería de armar española*, Munilla-Leria, Madrid, 159-167. Concretamente el autor hace referencia a tres ejemplos en Toledo. Posteriormente, tal vez por influencia del Infantado, se incorporarían pinjantes y mocárabes a la carpintería de lazo tradicional. Este tipo de armaduras debieron ser motivo de admiración en la España cristiana, como demuestra el hecho de que a finales del siglo XIV el monarca aragonés Martín el Humano trasladase a Barcelona varias techumbres "moriscas" desde Xátiva (Valencia) y Sicilia (probablemente desde el palacio de la Zisa) para reubicarlas en el nuevo palacio que proyectaba junto a las Atarazanas de Barcelona.
- 53 Así se denominará a este nuevo estilo, al menos en la documentación de edificios valencianos con elementos claramente vinculados con la arquitectura tardogótica castellana, como el Palacio de la Generalidad de Valencia. ALDANA FERNANDEZ, S. (1995): *El Palau de la Generalitat Valenciana*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, p. 37.
- 54 LAYNA SERRANO, F., op. cit, p. 33
- 55 ZARAGOZÁ CATALÁN, A. (2002): "Inspiración bíblica y presencia de la antigüedad en el episodio tardogótico valenciano", en *Historia de la ciudad II. Territorio, sociedad y patrimonio*. Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia: 165-184
- 56 Sobre este tema se recomienda RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A. (1994): *Dios arquitecto*, Ed. Siruela, Madrid.
- 57 Las *Postillae* o comentarios de la Biblia de Nicolás de Lira gozaron de enorme reputación durante la Edad Media y fue la primera obra de este género en imprimirse (Roma, 1471-1472), aunque anteriormente se habrían realizado innumerables copias manuscritas. En alguna de estas copias pudieron introducirse sillares dibujados en punta de diamante, lo que justificaría los referentes italianos (nota 13).
- 58 El significado simbólico de esta arquitectura textil parece ser el primitivo tabernáculo de Moisés o Tienda de la Reunión, precedente del Templo de Salomón, que fue levantada con velas o toldos y sustentada por postes. El gran éxito de las portadas de formas textiles, tanto en la arquitectura isabelina como en la manuelina, pudo estar vinculado a esta imagen bíblica. ZARAGOZÁ, A. (2002), op. cit, pp. 178 et ss. Conviene también recordar aquí la interpretación textil que hace Chueca de las fachadas isabelin.

Bibliografía

- ALDANA FERNANDEZ, S. (1995): *El Palau de la Generalitat Valenciana*, Consell Valencià de Cultura, Valencia.
- ARCINIEGA GARCÍA, L. (2003): *El Palau dels Borja a València: actual seu de les Corts Valencianes*, Generalidad Valenciana, Valencia.
- BALTRUSAITIS, J. (1994): *La edad media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Cátedra, Madrid.
- BERCHEZ, J. (1994): *Arquitectura renacentista valenciana (1300-1570)*, Bancaixa, Valencia.
- BERNAUS VIDAL, M. (2003): "La llotja de Barcelona", en *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura III*, Enciclopedia Catalana, Barcelona: 213-217.
- CHUECA GOITIA, F. (1965): *Historia de la arquitectura española*, Dossat, Madrid.
- CHUECA GOITIA, F.; NAVASCUÉS PALACIO, P. (2002): "Arquitectura isabelina", en *Isabel la Católica. Reina de Castilla*, Lunwerg, Barcelona-Madrid: 246-329.
- CIRICI, A. (1979): *L'art gòtic català. Segles XV i XVI*, Edicions 62, Barcelona.
- DA NICOLA, E. (2003): "Arquitectura del siglo XV en Campania", en *Una arquitectura gótica mediterránea*, vol. II, Generalidad Valenciana, Valencia: 99-114.
- DI BATTISTA, R. (1998-99): "La porta e l'arco di Castelnuovo a Napoli", *Annali di architettura* 10-11: 7-21.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, M. (1987): *Los grutescos en la arquitectura española del protorrenacimiento*, Generalidad Valenciana, Valencia.
- FRANKL, P. (2002): *Arquitectura gótica*, Cátedra, Madrid.
- GÓMEZ URDAÑEZ, C. (1987): *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza.
- HINTZEN-BOHLEN, B. (2000): *Andalucía, Arte y arquitectura*, Könemann, Colonia.
- IBORRA BERNAD, F.; ZARAGOZÁ CATALÁN, A. (2003): "El palacio de Mosén Sorell en la historia de la ciudad", en *Historia de Valencia III, Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia: 55-72.
- KAMINSKI, M. (1999): *Arte y arquitectura. Venecia*, Könemann, Colonia.
- LAYNA SERRANO, F. (1941): *El palacio del Infantado en Guadalajara*, Servicio de Defensa del Tesoro Artístico Nacional, Madrid.
- NUERE MATAUCO, E. (2003): *La carpintería de armar española*, Munillalera, Madrid.
- RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A. (1994): *Dios arquitecto*, Ed. Siruela, Madrid.
- RIDER, A. (1992): *Alfonso el Magnánimo. Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia.
- RUIZ QUESADA, F. (2003): *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo i la seva època* (catálogo) MNAC, Barcelona.
- RUSKIN, J. (2000): *Las piedras de Venecia*, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Madrid.
- SERLIO, S. (1977): *Tercero y cuarto libro de arquitectura* (Fac-Símil de la traducción de Juan de Ayala de 1552) Albatros ediciones, Valencia.
- SERRA DESFILIS, A. (2003): "El fasto del palacio inacabado: la casa de la ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV", en *Historia de Valencia III, Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia: 73-100.
- STIERLIN, H. (2002): *El Islam desde Bagdad hasta Córdoba*, Taschen, Colonia.
- VENTURI, A. (1923): *Storia dell'Arte Italiana VIII. L'Architettura del Quattrocento*, Hoepli, Milan.
- ZARAGOZÁ CATALÁN, A. (2002): "Inspiración bíblica y presencia de la antigüedad en el episodio tardogótico valenciano", en *Historia de la ciudad II. Territorio, sociedad y patrimonio*. Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Valencia: 165-184.

La influencia de los grabados europeos en la pintura quiteña de los siglos XVII y XVIII

Ángel Justo Estebaranz
Universidad de Sevilla

La pintura renacentista y barroca española y de otros países europeos tuvo sus fuentes iconográficas en modelos grabados procedentes de Flandes, Italia, Francia y Alemania. Este fenómeno tuvo su reflejo también en la pintura colonial hispanoamericana, entre ella la quiteña. A Quito llegaron pinturas, grabados y libros con estampas procedentes de Europa, que contribuyeron a la difusión tanto de un repertorio iconográfico acorde con los postulados de Trento como de influencias estilísticas de los grandes centros artísticos europeos.

En el presente trabajo analizamos la influencia decisiva de los grabados europeos en la pintura quiteña de los siglos XVII y XVIII. Tanto los mejores pintores del Quito virreinal como los artistas secundarios acudieron a las estampas europeas como fuente de inspiración para sus composiciones, ya fuera *motu proprio* o por imposición del comitente, como es el caso de la serie de lienzos sobre la vida de San Agustín encargada a Miguel de Santiago y su taller por Fray Basilio de Ribera, provincial de los agustinos en Quito.

Entre los pintores de primer orden en el Quito barroco destacaron Miguel de Santiago, Nicolás Javier de Goribar, Manuel Samaniego y Bernardo Rodríguez. Si en el primero apreciamos un gusto por los grabados flamencos de fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII a la hora de elaborar sus composiciones, en el segundo esta tendencia, si bien continuará debido a la importancia de la escuela rubeniana y a su formación con el maestro, se verá desplazada por la influencia italiana de los grabados manieristas. En cambio, en los dos últimos, pertenecientes

a la pintura de raigambre rococó del último tercio del siglo XVIII, será la pintura alemana de la escuela de Augsburgo de dicho siglo, a través de los grabados de Goetz y los Klauber, la que ejerza una influencia más decisiva sobre sus lienzos. Además de ellos, otros muchos artistas y artesanos de la capital de la Real Audiencia se sirvieron de las estampas para elaborar sus composiciones, imitándolas a veces al pie de la letra, y en otras ocasiones tomando ciertos detalles o la idea general de la composición, llegando a combinar varios grabados para conformar una obra nueva¹.

La influencia de Rubens a través de grabados sobre sus composiciones

Uno de los pintores que más influyeron en la pintura colonial fue Rubens, a través de los grabados sobre sus pinturas. Stastny considera que su influencia se vuelve predominante a partir de los años 40 del siglo XVII². Los grabados que sobre las composiciones del maestro realizaron artistas de su taller tales como Luc Vosterman, Paulus Pontius o los hermanos Schelte y Boetius de Bolswert se difundieron a lo largo de toda la América hispana, tanto en el siglo XVII como en el XVIII.

Un claro ejemplo de la influencia de la obra de Rubens en la pintura quiteña lo constituye la serie realizada por Miguel de Santiago y su taller sobre la vida de San Agustín, para el claustro del convento quiteño del mismo nombre, sin duda el conjunto de pinturas más importante del siglo XVII en Quito. Esta serie, terminada en 1656 durante el

primer provincialato de Fray Basilio de Ribera, se basa en gran parte en la serie de grabados de Schelte de Bolswert sobre el santo obispo de Hipona, editada en París en 1624 en la imprenta de A. Ban bajo el cuidado del agustino Eugenio Warnelli, que el pintor quiteño y sus colaboradores interpretan con mayor o menor fidelidad según el caso³. Así, lienzos como *San Agustín libra a la ciudad de Toledo de una plaga de langostas* son muy fieles a los grabados flamencos, diferenciándose de aquéllos en detalles mínimos tales como la decoración de la capa del obispo, mientras que otros como *La muerte de San Agustín* introducen importantes cambios, dando lugar a composiciones diferentes de las originales, a las que en determinados casos como el indicado llegan a mejorar, dotándolas de una mayor expresividad y naturalismo. Sin embargo, además de estos grabados, Miguel de Santiago acudió a otras estampas flamencas e italianas como fuente de inspiración para la composición de las pinturas de la serie de San Agustín, o para ciertos detalles de las mismas, pues el número de lienzos que componen la serie quiteña supera en más de treinta a los grabados de Bolswert. Ejemplo de ello lo constituye un grabado de Marius Kartarius, que fue utilizado como modelo para la realización del lienzo de *San Agustín entre la sangre de Cristo y la leche de la Virgen*⁴.

También se encuentran otros ejemplos de la influencia de Rubens en pinturas anónimas, como el caso de la de *Santa Ana y la Virgen* (Fig. 2), perteneciente a la serie de la Vida de la Virgen que se encuentra en el Museo del Convento de San Francisco. Dicha pintura, de 40 x 53 cm., se basa en el grabado de Schelte de Bolswert sobre composición de Rubens del mismo tema (Fig. 1), que el pintor quiteño ha invertido respecto al original⁵. Esta obra, realizada al óleo sobre mármol, en la catalogación de las obras del Museo se atribuye a una escuela europea de los siglos XVII o XVIII, pero creemos que es quiteña. Además de la inversión del grabado se han realizado otras modificaciones. Así, se ha cambiado el formato del grabado, que ha pasado de ser vertical a horizontal. Por otra parte, se han sustituido los dos ángeles que coronaban a la Virgen por cinco querubines entre nubes. San Joaquín muestra en la pintura su brazo derecho flexionado, señalando con su mano al grupo de la Virgen y su madre, mientras que en el grabado no se mostraba. Debajo de Santa Ana se ha pintado un perrillo que observa la escena. Tras la Virgen se ha añadido un cesto de mimbre con ropa blanca, y tras San Joaquín un jarro sobre la balaustrada, que es más corta que la original, y debajo un cesto con melocotones. Además, se han sustituido las ramas con hojas de árboles situadas detrás de la balaustrada por un gran rosal.



Schelte de Bolswert según composición de Peter Paul Rubens: *Santa Ana y la Virgen*



Anónimo: *Santa Ana y la Virgen* (Museo del Convento de San Francisco de Quito, siglos XVII-XVIII)

Basado en el mismo grabado, si bien interpretado de manera más libre y también invertido respecto al original, aparece el lienzo de *Educación de la Niña María* (Fig. 3), perteneciente a la antigua colección del Museo Filanbanco, y atribuido erróneamente a Nicolás Javier de Goríbar por el Padre Moreno Proaño⁶. En esta pintura se ha mantenido el formato vertical del grabado. Respecto a la estampa flamenca, en el lienzo quiteño, de colores cálidos y gran luminosidad, Santa Ana dirige su mirada hacia la Virgen, en vez de hacia los ángeles. Por otra parte, San Joaquín, quien en el grabado miraba hacia su mujer y su hija, observa en el lienzo a la paloma del Espíritu Santo, que es un añadido respecto a la estampa flamenca. La Virgen sujeta el libro con las dos manos en el lienzo, mientras que en el grabado se llevaba la mano derecha al pecho. La posición de la mano izquierda de Santa Ana es similar. En este lienzo sí que se ha mantenido uno de los

ángeles que va a coronar a la Virgen con una corona de flores. Al igual que en el grabado, se aprecia una de las alas del ángel y parte del paño que lo cubre agitado por el viento. No obstante, se ha cambiado su posición, sobre todo en la parte inferior del cuerpo, y también se ha prescindido del otro ángel. También se ha cambiado el vestido de la Virgen, que observa atentamente el libro que su madre le ayuda a leer; mientras que en el grabado su mirada se dirigía al espectador, haciéndolo partícipe de la escena.

Esta inversión de la composición en los dos lienzos respecto al grabado original puede deberse bien a la decisión de invertirlos por parte de los pintores, o a que los pintores usaron como fuente de inspiración no el grabado original, sino una copia del mismo, pues este hecho fue muy generalizado en América, tal como indica Stastny⁷.



Anónimo: *Santa Ana y la Virgen* (Museo Filanbanco, finales del siglo XVII)

La influencia de Rubens continuará durante todo el siglo XVII, e incluso en los comienzos del siglo XVIII, apreciando detalles compositivos del maestro flamenco en obras de Nicolás Javier de Goribar. El lienzo *El Tránsito de la Virgen* (Fig. 5), realizada por el principal discípulo de Miguel de Santiago y conservada en el Convento de San Francisco, se basa en el grabado de la *Asunción de la Virgen* (Fig. 4), que realizó Schelte de Bolswert sobre composición de Rubens⁸. La Virgen, coronada de doce estrellas y apoyada sobre nubes sostenidas por angelotes, se dirige hacia el cielo, elevando su mano izquierda hacia la derecha del lienzo —con la palma de la mano extendida hacia arriba—, mientras mantiene la derecha retrasada. En la parte inferior del lienzo, un gran número de personajes, los apóstoles y discípulos, contempla la escena.

Respecto al grabado, el lienzo es más ancho, lo que da lugar a que el pintor haya dispuesto a las figuras del plano inferior más separadas que en la estampa flamenca. Esto se ve claramente en el grupo de santos de la izquierda, que se disponen en fila, si bien en distintos planos, mientras que en el grabado estaban unos detrás de otros. Aunque ambas obras son de formato vertical, hay ciertos cambios en el formato de la obra, pues el lienzo, a fin de acomodarse a la forma de las arquerías laterales de la capilla del convento, se remata en forma de medio punto, igual que el lienzo frontero, que representa la *Ascensión* y que se debe al mismo autor⁹. En la parte inferior aparecen los apóstoles a ambos lados del sepulcro. El personaje que en el centro de la composición dirige su mirada al sepulcro, es más joven en el lienzo quiteño, y además ha cambiado de posición su cabeza. Por otra parte, la mujer que a su derecha sostiene la sábana está de pie en el lienzo y agachada en la estampa. A su derecha aparecen dos apóstoles, uno de los cuales mira al otro, que a su vez dirige su mirada hacia el cielo, donde contempla a la Virgen. En el lienzo se ha procurado enfatizar las expresiones de los personajes, añadiendo al que mira al otro un brazo estirado en actitud declamatoria, que en la estampa no existía. En cuanto a la parte superior del lienzo, hay más ángeles en la pintura quiteña que en la estampa flamenca. El ángel que aparece en la penumbra en la parte inferior izquierda de la composición mira al espectador; mientras que los demás ángeles parecen ajenos a la presencia del mismo. Se han añadido ángeles en la parte derecha de la composición, apareciendo en el lienzo uno de mayor edad que en la estampa, al que además se le ha cambiado totalmente la posición del cuerpo.



Schelte de Bolswert según Peter Paul Rubens: *Asunción de la Virgen*



Nicolás Javier de Goríbar (atribuido): *Asunción de la Virgen* (Capilla de Villacís, Convento de San Francisco de Quito, finales del siglo XVII-comienzos del siglo XVIII)

La influencia de los grabados italianos y alemanes en la pintura quiteña del siglo XVIII

En algunas ocasiones, los grabados que sirvieron de modelo para las pinturas no fueron estampas sueltas, sino integrantes de Biblias o misales que el comitente facilitaba al artista¹⁰. Es el caso de la serie de los dieciséis Profetas del Antiguo Testamento conservados en los pilares de la iglesia de la Compañía de Jesús, realizada por Nicolás Javier de Goríbar en el primer cuarto del siglo XVIII. Dicha serie se basa en parte en los grabados contenidos en la Biblia editada por Nicolás Pezzana en Venecia en 1710¹¹. Además de esta Biblia, el pintor acudió a otras fuentes, como un grabado del Parmigianino, que sirvió de modelo para el profeta Sofonías. Sin embargo, el lienzo introduce cambios respecto a la estampa del pintor italiano del siglo XVI, como la inclusión de las botas del profeta, un fondo de paisaje de costa con celaje nuboso, así como escenas relativas tanto a la vida del profeta como a su profecía principal. Además, se ha reinterpretado el grabado renacentista en clave barroca, tanto en el dibujo como en el colorido. Según Santiago Sebastián, en esta serie también hay recuerdos del Apostolado de Martin de Vos, grabado por Wierix y editado por Gerard de Jode¹².

Un ejemplo de los profetas basados en los grabados de la Biblia de Pezzana lo constituye *Nahum* (Fig. 6), que en el lienzo vuelve su mirada hacia el espectador; y está pintado de manera mucho más naturalista, si bien mantiene una filacteria, que en el grabado lleva su nombre, y en el lienzo su profecía. El grabado ha servido como modelo tanto para la figura del profeta como para la escena de la parte inferior derecha del lienzo. En el cuadro, el nom-

bre del profeta aparece en una cartela en la parte inferior izquierda. Aunque se han desarrollado y modificado los pliegues de la túnica y el manto de Nahum, mostrando de forma más ostensible la anatomía en el cuadro, sí se ha mantenido un tipo de gorro similar al del grabado. Mientras que en la estampa de la Biblia el profeta levantaba el brazo derecho hacia el público en un claro gesto declamatorio, en el lienzo sujeta un libro con las dos manos. Es similar la posición de los pies en el cuadro y la estampa, con el derecho adelantado y el izquierdo levemente retrasado, con la rodilla flexionada. El grupo de la estampa sí se ha mantenido con bastante fidelidad en el detalle del lienzo, a la derecha de la figura del profeta, en el que se ve a éste predicando. Se ha respetado el fondo arquitectónico delante del cual se desarrolla la escena, aunque modificado, pues en el cuadro se enmarca al profeta bajo un arco que en el grabado no aparecía. Además, se ha prescindido de la cartela que lleva el profeta con su nombre. Los personajes que escuchan al profeta son similares a los del grabado.



Nicolás Javier de Goríbar: *Profeta Nahum* (Compañía de Jesús, posterior a 1710)

En la segunda mitad del siglo XVIII tendrán una importancia vital los grabados de estilo rococó de la Escuela de Augsburgo, con Goetz y los Klauber a la cabeza. Sus estampas influirán decisivamente en las composiciones de Manuel Samaniego y Jaramillo, Bernardo Rodríguez, los hermanos Albán y los Cortés. La influencia se dejará sentir tanto en la estructura de los grupos como en los marcos que rodean las composiciones¹³. Este hecho se observa también en Colombia, sobre todo al sur del país, por influencia de los talleres de Quito¹⁴. Los hermanos

Nicolás, Antonio y Francisco Javier Cortés acudirán a los grabados de la vida de la Virgen realizados por Gottfried Bernhard Goetz para pintar la serie del mismo tema conservada en el museo del Palacio Arzobispal de Popayán, ciudad colombiana en la que trabajaron en 1786 debido a la enfermedad que padecieron cuando se dirigían hacia Bogotá para participar en la realización de los dibujos de la Expedición Botánica organizada por José Celestino Mutis¹⁵.

Esta influencia de los grabados rococó tendrá tanta importancia a finales del siglo XVIII que se llegará a utilizar algunas series de estampas no como modelo para otras composiciones, sino como soporte mismo. Así, la colección de grabados sobre las *Virtudes y defectos de los pueblos europeos*, realizadas por Paul Decker en 1737, fueron utilizadas tanto por Manuel Samaniego como por Bernardo Rodríguez en dos series conservadas en el Museo de Arte Colonial del Ecuador y en el Museo de la Ciudad¹⁶. Los pintores quiteños dieron color a los grabados europeos, y tradujeron las inscripciones de las cartelas al español, apreciándose diferencias entre las dos series sobre todo en el tipo de cartelas.

Estos ejemplos son clarificadores de la importancia que los modelos grabados europeos tuvieron en la pintura quiteña de los siglos XVII y XVIII. A través de los mismos no sólo se difundió la iconografía, sino también los estilos de los autores de las composiciones, ya fuesen los propios grabadores u otros artistas cuya obra difundieron a través de los grabados.

NOTAS

- 1 STASTNY, F. (1965): "La presencia de Rubens en la Pintura Colonial". En *Revista Peruana de Cultura*, N° 4, Lima, enero de 1965, p. 17.
- 2 Idem, p. 17.
- 3 VARGAS, J. M. (2005): *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*. Fundación Fr. José María Vargas y TRAMA Ediciones, Quito (3ª edición, corregida y aumentada), p. 113. no todos los grabados de la serie flamenco fueron realizados por Schelte de Bolswert, pues tanto el número 21 como el 23 se deben al buril de C. Galle. Véase HOLLSTEIN, F. W. H. (1949): *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Volume III, Boeckhorst-Brueghel. Menno Hertzberger, Amsterdam, p. 81.
- 4 SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1990): *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Ediciones Encuentro, S. A., Madrid, p. 337.
- 5 El grabado aparece reproducido en NAVARRETE PRIETO, B. (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, p. 193.
- 6 MORENO PROAÑO, A. (1983): *Tesoros Artísticos*. Museo Filanbanco, Guayaquil-Quito, p. 88. El franciscano sitúa este lienzo en la primera etapa de la producción de Gorbarr, a finales del siglo XVII.
- 7 Citado por NAVARRETE PRIETO, B. (1998), op. cit., p. 81. Gutiérrez, en cambio, dice que las inversiones se deben a que por lo general hubo una actitud de libertad de acción frente al modelo. Véase GUTIÉRREZ, R. (1995): "Los circuitos de la obra de arte. Artistas, mecenas, comitentes, usuarios y comerciantes". En Gutiérrez, R. (Coord.): *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, pp. 51-82, p. 77.
- 8 Reproducido en NAVARRETE PRIETO, B. (1998), op. cit., p. 197.
- 9 Este lienzo tiene las mismas proporciones que el de la *Asunción*, así como el mismo remate en arco de medio punto. Los dos cuadros fueron concebidos a la vez como adorno de las paredes del tramo más cercano a la puerta de ingreso a la capilla. Ambas pinturas emplean una gama de colores semejantes, con nubes oscuras de tonos grises y negros, sobre las que se destacan túnicas rojas, sienas, amarillentas, rosas, blancas y verdes, entre otras.
- 10 NIETO ALCALDE, V. Y CÁMARA MUÑOZ, A. (2000): *El arte colonial en Hispanoamérica*. Historia 16, Madrid, pp. 52-53.
- 11 VARGAS, J. M. (1982): *La Iglesia y el patrimonio cultural ecuatoriano*. Ediciones de la Universidad Católica, Quito, p. 122. Los profetas que tienen como modelo la citada Biblia son Abdías, Aggeo, Habacuc, Joel y Nahum. En los cuatro primeros se utilizan los grabados como inspiración para los detalles de la vida de los profetas, mientras que en Nahum también se utiliza como modelo para su figura. Véase NAVARRO, J. G. (1952): *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*. Volumen IV. La Prensa Católica, Quito, p. 63.
- 12 SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1990), op. cit., p. 123.
- 13 VARGAS, J. M. (1949): *El Arte Quiteño en los Siglos XVI, XVII y XVIII*. Litografía e imprenta Romero, Quito, p. 94.
- 14 SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1997): "Pintura y escultura barrocas en Colombia y Venezuela". En GUTIÉRREZ, R. (Coord.): *Barroco iberoamericano de los Andes a las Pampas*. Lunwerg Editores, S. A., Barcelona, pp. 277-290. La cita se recoge en p. 278.
- 15 SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1997), op. cit., p. 281.

- 16 GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. Y BELLIDO GANT, M. L. (Coords., 2005): *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales Didácticos III: Artes Plásticas*

Bibliografía

- GUTIÉRREZ, R. (1995): "Los circuitos de la obra de arte. Artistas, mecenas, comitentes, usuarios y comerciantes". En Gutiérrez, R. (Coord.): *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, pp. 51-82.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. Y BELLIDO GANT, M. L. (Coords., 2005): *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales Didácticos III: Artes Plásticas*. Editorial Universidad de Granada, Granada.
- HOLLSTEIN, F.W. H. (1949): *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Volume III, Boeckhorst-Brueghel. Menno Hertzberger, Ámsterdam.
- MORENO PROAÑO, A. (1983): *Tesoros Artísticos*. Museo Filanbanco, Guayaquil-Quito.
- NAVARRETE PRIETO, B. (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid.
- NAVARRO, J. G. (1952): *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*. Volumen IV. La Prensa Católica, Quito.
- NIETO ALCALDE, V. Y CÁMARA MUÑOZ, A. (2000): *El arte colonial en Hispanoamérica*. Historia 16, Madrid.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1990): *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Ediciones Encuentro, S. A., Madrid.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1997): "Pintura y escultura barrocas en Colombia y Venezuela". En Gutiérrez, R. (Coord.): *Barroco iberoamericano de los Andes a las Pampas*. Lunwerg Editores, S. A., Barcelona, pp. 277-290.
- STASTNY, F. (1965): "La presencia de Rubens en la Pintura Colonial". En *Revista Peruana de Cultura*, N° 4, Lima, pp. 4-33.
- VARGAS, J. M. (1949): *El Arte Quiteño en los Siglos XVI, XVII y XVIII*. Litografía e imprenta Romero, Quito.
- VARGAS, J. M. (1982): *La Iglesia y el patrimonio cultural ecuatoriano*. Ediciones de la Universidad Católica, Quito.
- VARGAS, J. M. (2005): *Patrimonio Artístico Ecuatoriano*. Fundación Fr. José María Vargas y TRAMA Ediciones, Quito (3ª edición, corregida y aumentada).

Las formas europeas en la arquitectura castellana a finales de la Edad Media¹

Carmen María Labra González
Universidad de Oviedo

En los años centrales del siglo XV llegaron al Reino de Castilla numerosos artistas extranjeros que enriquecieron su panorama escultórico, pictórico y arquitectónico. De este último conocemos nombres como los de Hanequin de Bruselas, Juan Guas o Juan de Colonia. Nos encontramos en condiciones de aproximar una cronología para la llegada a la Península Ibérica de buena parte de esos artistas, de establecer un catálogo más o menos completo de su obra e incluso de vincularlos a algún cliente habitual, pero pocos son los casos de aquellos que han sido estudiados con cierta profundidad².

En el caso de la arquitectura se podrían destacar todos los estudios que, en su día, el profesor Azcárate realizó sobre Juan Guas³, aunque uno de los casos más llamativos es, a nuestro entender, el de Juan de Colonia, pues el artículo monográfico sobre su persona fue escrito hace ya más de cien años por Vicente Lampérez⁴.

De otros maestros no conocemos más que su paso por un taller concreto en un momento concreto, tal sería el ejemplo de Maestre Jusquín en la catedral de León.

En esta línea habría que mencionar a aquellos artistas homónimos susceptibles de ser confundidos entre sí. Así se especuló en su día si el “maestre Martín”, al que se le supone un posible origen flamenco, podría haber sido Martín de Solórzano⁵.

Con respecto a los lugares de origen tampoco solemos disponer de mucha información. Sabemos que Pedro Guas y Brígida Madama Tastes, padres de Juan Guas, eran originarios de Saint-Pol-de-Leon (Bretaña, Francia)⁶. Junto a Pedro Guas llegaron a Toledo el maestro Hanequin Coeman de Bruselas, Egas Coeman y Antón Martínez de

Bruselas, todos ellos hermanos y procedentes de una familia de artesanos. A Hanequín se le ha identificado con Jean van der Eicken, discípulo de Jean van Ruisbroeck, maestro que fue del Palacio de los Duques y el Ayuntamiento de Bruselas⁷.

Arquitecto conocido en los reinos de Aragón y Castilla fue Carlín, maestro mayor de las obras de las catedrales de Barcelona, -de la que es autor de unas trazas para la fachada conservadas en pergamino-; de Lérida y de Sevilla. Posiblemente trabajó también para el cabildo de la seo de Zaragoza junto con maestre Ysambret⁸, maestro mayor de la Catedral de Palencia y colaborador de Carlín en Lérida y Sevilla. Por un pleito durante su estancia en Lérida, en el que Carlín testificó en 1413, sabemos que era “natural de la ciutat de Roan del Regne de França”⁹. Junto a Carlín trabajó en Sevilla un cantero de nombre Juan Normán, de origen francés, que más adelante ocupó el cargo de maestro mayor.

Una cuestión interesante, relacionada con el párrafo anterior, sería la de tener en cuenta que el lugar de origen de un artista no tiene por qué coincidir con su lugar de formación y en este sentido es ese último el que a nosotros nos interesa. A modo de ejemplo puede recurrirse de nuevo a la figura de Alejo de Vahía. Como ya se ha mencionado anteriormente¹⁰, Ignace Vandevivere le supuso una formación, que no origen, renana y comparó sus obras con las de escultores del norte de Alemania¹¹. Recientemente Joaquín Yarza ha analizado y matizado esas comparaciones sin poder llegar a una conclusión¹². Si bien puede ser cierto que por parecidos formales y repetición, más o menos mimética, de ciertas iconografías el maestro

Alejo de Vahía pudo haberse formado en uno de esos talleres del norte, su lugar de procedencia no tiene por qué ser nórdico. El apelativo “Vahía” bien puede ser un topónimo, y en el caso de serlo podría ser “Baviera”. Como hemos expuesto recientemente¹³, la transcripción fonética de la traducción al alemán de la palabra “Baviera”, Bayern, sería <baian>, la cual encajaría con cada una de las versiones del apellido del maestro alemán, tanto con el “Vahía” al que estamos habituados como con el “Bayan” y “Vaya” con los que también aparece registrado en la documentación¹⁴. Un caso similar a este podría ser el de Juan de Colonia, sobre el que la doctora Pilar García Cuetos está llevando a cabo una investigación en estos momentos.

Podemos pues concluir que los estudios sobre arquitectura tardogótica castellana, tal y como sucede en el resto de Europa¹⁵, adolecen de recientes investigaciones de conjunto o monografías acerca de maestros, escuelas u obras clave. En los últimos años se han publicado tesis doctorales que van cubriendo lagunas¹⁶, pero aún queda mucho camino por andar.

Una de las cuestiones que nos parecía más interesantes a este respecto es la de las influencias que llegan a Castilla de la mano de una primera generación de arquitectos franceses, flamencos y alemanes y que en la segunda generación se mezclan con lo hispano. Este tema, al que se dedica nuestra tesis doctoral en curso (“Influencias extranjeras de la arquitectura tardogótica en Castilla”) ya ha dado sus primeros frutos, algunos de los cuales se han reflejado en este artículo.

La llegada de estas influencias, que enriquecieron nuestro panorama artístico, estuvo favorecida por la bonanza económica de los centros de producción, por los intercambios comerciales y por los viajes por Europa de algunos de los principales clientes. Así, es de sobra conocido que Asturias recibió esas influencias sobre todo a través del comercio marítimo con las ciudades francesas de la costa atlántica¹⁷, y que Juan de Colonia llegó a Burgos después del viaje que realizara por Centroeuropa el obispo Alonso de Cartagena, para asistir al Concilio de Basilea y para llevar a cabo una misión diplomática que le llevó al territorio de la zona fronteriza entre Francia, Suiza y Alemania¹⁸; territorio en el que, como se verá más adelante, tuvieron lugar importantes innovaciones constructivas. Un caso similar a éste sería el del Cardenal Juan de Cervantes, Obispo de Sevilla, que favoreció la llegada a la capital hispalense del escultor Lorenzo Mercadante de Bretaña después de su viaje al Concilio de Basilea y su periplo por Alemania y Suiza¹⁹.

La arquitectura francesa, la flamenca y la alemana eran sobradamente conocidas, valoradas y diferenciadas en el

territorio castellano en los años finales de la Edad Media, tal y como ha demostrado el profesor Alfonso Jiménez Martín. Éste ha localizado una carta del Conde de Tendilla al maestro mayor de la catedral de Sevilla en la que le dice, con respecto a la tumba del cardenal Hurtado de Mendoza: “... *mi voluntad es que no se mezcle con la otra obra ninguna cosa francesa ni alemana ni morisca syno que todo sea romano...*”

Uno de los edificios que contó con maestros extranjeros en las mismas fechas en las que se han situado las llegadas de los Colonia, Guas, Egas, etc. —alrededor de los años 40 del siglo XV— es la Catedral de Oviedo, generalmente olvidada en los estudios sobre la arquitectura tardogótica hispana. En una fecha temprana, a partir del último cuarto del siglo XIV, el edificio del templo ovetense se remodela siguiendo modelos franceses en planta y alzado²⁰.

En 1449 aparece por primera vez en la documentación catedralicia el maestro Nicolás de Bar, que trabajó junto a Nicolás de Bruselas en el claustro y el transepto. Francisco de Caso apuntó la posibilidad de que Bar procediese de la escuela francesa del Barrois, siendo originario de Bar-le-Duc, Bar-sur-Aube o Bar-sur-Seine, aunque su nombre escrito con doble erre remitiría a la localidad de Barr, próxima a Estrasburgo²¹.

Hasta este momento, ésta era la última relación que se establecía entre la fábrica asturiana y la arquitectura europea. Sin embargo en su última fase constructiva —cierre de las bóvedas y fachada— la Catedral de Oviedo no debe ser considerada una obra de segunda fila, subsidiaria de las soluciones de otras fábricas hispanas, ya que, a pesar de que los maestros que dirigieron sus obras estuvieron ligados a las catedrales de León y sobre todo Burgos, las soluciones por estos aportadas se muestran como las más audaces del momento y más relacionadas con el panorama internacional.

En 1487 Juan Arias del Villar fue nombrado obispo de Oviedo. Durante su prelatuza, (1487-1498), se llevaron a cabo una serie de obras entre las que destacan el cierre de las bóvedas de la nave central y la construcción del coro en los dos primeros tramos de la nave. Esta intervención, de la que fue maestro mayor Bartolomé de Solórzano, ha sido revisada recientemente por la doctora M^a Pilar García Cuetos²³. A partir del análisis de las fechas de terminación de los tramos de la nave central que están inscritos en los muros, de las noticias documentales y del hecho de que en esas fechas se comenzó a asentar la sillería deduce que en 1490 las bóvedas de los primeros tramos ya estaban construidas, pues no sería lógico haberlo hecho una vez asentada debajo la sillería. La

peculiaridad de estas dos bóvedas es la siguiente: se trata de la presencia de unos pequeños combados volados en torno a la clave polo, teniendo en cuenta que hasta la fecha se venía considerando a la bóveda del crucero de la Catedral de Palencia (1497) como la primera que presentaba este tipo de nervios en Castilla. Tanto las bóvedas de Oviedo como la de Palencia se han atribuido a Bartolomé de Solórzano, aunque se sospecha que detrás de su trazado pueda estar, de alguna manera, Simón de Colonia²⁴. Las bóvedas de los primeros tramos de la nave central de la catedral de Oviedo, que estarían situados encima del desaparecido coro son, según la doctora García Cuetos, el primer ensayo con bóvedas de combados de este tipo que se hace en Castilla. Sobresaldrían por esa decoración, por encima del resto de bóvedas de la catedral, ya que estarían cerrando el lugar privilegiado ocupado por el cabildo catedralicio.

En 1498 se produjo el cierre de las naves, continuando Bartolomé de Solórzano al frente de la fábrica. Dos años después tuvieron lugar una serie de reuniones para decidir, por un lado, el emplazamiento de la fachada y su inserción en la trama urbana y por otro las trazas de la misma. El principal problema con el que se encontró el cabildo fue el del espacio, ya que para levantar la fachada era necesario ocupar una calle y parte del suelo perteneciente a la vecina parroquia de San Tirso. La solución adoptada consistió en la construcción de un pórtico que abrigara el acceso al templo sirviendo como portada monumental y sobre el que se situaran dos torres, en un primer momento, y finalmente solo una; este pórtico —al modo del paso que había en la catedral de Lausana— permitía que funcionara como calle porticada, lo cual también favorecía la integración de la fachada en el urbanismo ovetense²⁵.

La elección de las trazas para la fachada tuvo lugar en el mencionado año de 1500, cuando acudieron Bartolomé de Solórzano, maestro de las catedrales de Oviedo y Palencia; el “maestro de la iglesia de León”, que entonces era Juan de Badajoz, *el Viejo*, y el “maestro de la Catedral de Burgos”, que no acudió y tendría que ser Simón de Colonia. Los dos asistentes dieron trazas en “pergamino de cuero”. Pilar García Cuetos ha supuesto que esta reunión debió de celebrarse para que maestros ajenos a la catedral —como eran Badajoz y Colonia— evaluaran las trazas dadas por el maestro mayor —Solórzano— algo muy habitual en la época²⁶.

En su día, Francisco de Caso atribuyó la fachada a Juan de Badajoz, *el Viejo*²⁷. Más tarde Pilar García Cuetos matizó esta atribución opinando que las trazas no corresponderían íntegramente a Badajoz pues las iniciales, que posi-

blemente se basasen en el esquema de fachada armónica, pudieron deberse a Bartolomé de Solórzano, ya que no consta que se le desvinculasen las obras. Badajoz debió de permanecer contratado hasta 1502, o como muy tarde hasta 1504²⁸.

Suponemos que el pórtico fue construido en tres fases, correspondientes a cada uno de los tramos, bajo la dirección de tres maestros distintos: Bartolomé de Solórzano (1500-1502 ó 1504), Juan de Badajoz, *el Viejo*, (1504-1511) y Pedro de Bueras (1511 en adelante)²⁹.

La labor de Solórzano debió ceñirse al arranque de los muros perimetrales del tramo norte aproximadamente hasta la altura de la línea de imposta. La fase correspondiente a Badajoz, que concluiría para este tramo en 1508, comprendería la continuación del muro y la bóveda³⁰.

Entre 1505 y 1512 se construyó el tramo sur del pórtico que funciona como basamento de la torre. Entre estos años se producen varios hechos significativos: en 1511, debido a las ausencias de Badajoz, el cargo de maestro mayor fue ocupado por el que hasta entonces era su aparejador, Pedro de Bueras, el cual viaja en varias ocasiones a Burgos —1505 y 1510— por asuntos relacionados con la fábrica, lo que llevó a Pilar García Cuetos a pensar que iba a su lugar de formación³¹ a pedir consejo a Simón de Colonia sobre la construcción de la torre³². Es esta la tercera ocasión en la que se podría relacionar al maestro burgalés con las obras de la Catedral de Oviedo tras las hipótesis enunciadas para las bóvedas del coro y la reunión de maestros del año 1500.

El tramo central es el que presenta mayores dificultades para el establecimiento de una cronología. Este se inserta con cierta dificultad entre los dos tramos preexistentes y mantiene las características generales de los anteriores, pudo levantarse hacia la tercera o cuarta década del siglo XIV y en cualquier caso debió de concluirse más tarde de la fecha propuesta por Francisco de Caso —1527—³³. A partir de aquí, las obras continuarán poco a poco con el remate de la torre.

No se ha podido averiguar hasta el momento qué fue lo que llevó al cabildo y/o maestro mayor de la Catedral de Oviedo a decidir el abandono del primer planteamiento de fachada, que suponemos armónica, y la aceptación de la construcción de una torre única de desmesurado tamaño siguiendo las últimas corrientes europeas, tampoco sabemos qué motivo les llevó a idear la construcción del pórtico ni quién o quiénes tuvieron esas iniciativas. En cualquier caso lo que parece innegable es que el conjunto de la fachada, compuesto por pórtico y torre, es único en Castilla, que se inserta plenamente en el panorama arquitectónico europeo y que, como se verá más adelante

siguiendo las teorías de la doctora García Cuetos, la torre constituye un audaz ejercicio de síntesis entre la evolución de las torres alemanas y francesas³⁴.

A la hora de establecer el origen de la tipología del pórtico ovetense rastreamos el territorio francés y el territorio influido por la arquitectura del Imperio Germano y rápidamente pudimos concluir que el pórtico seguía los modelos franceses. En primer lugar es necesario dejar al margen las cronologías de los edificios que vamos a citar a continuación, pues no pretendemos insinuar que estos pórticos influyeron directamente en el ovetense —algunos incluso se construyeron posteriormente— sino que pertenecen a una misma tipología arquitectónica muy en boga en esos momentos. Frente a los pórticos alemanes, de planta generalmente poligonal, los franceses presentan plantas cuadrangulares o rectangulares, con tres fachadas (dos laterales y una frontal) y dependiendo de la época en que se construyeran y su pertenencia a uno u otro entorno pueden ir decorados ligeramente o de forma recargada, pero en cualquier caso responden a la estructura que encontramos en Asturias, así podrían citarse los de las iglesias de Notre-Dame de Semur-en-Auxois, (Borgoña); Notre-Dame-de-Auxonne (Borgoña); San Filiberto de Dijon, (Borgoña); Saint-Père-sous-Vezelay, (Borgoña); Saint-Germain-l'Auxerrois de París; Saint-Jacques-de-la-Boucherie de París, actualmente desaparecido pero documentado; Notre-Dame-de-Louviers, (Normandía); Saint-Vincent-de-Rouen, desaparecido en 1944; Notre-Dame-en-Vaux-de-Chalons-en-Champagne; Notre-Dame-d'Alençon y la catedral de Albi.

Como ya se ha mencionado anteriormente, el estudio del origen de la torre de la Catedral de Oviedo está recogido en los trabajos que desde 1997 está realizando la doctora García Cuetos y a los que remitimos³⁵.

La torre de la catedral de Oviedo siempre se ha presentado como la hermana menor de otras torres rematadas por flechas caladas, las de las catedrales de Burgos y León. Pilar García Cuetos ha trazado en varios de sus trabajos la evolución de las torres alemanas y francesas y ha demostrado cómo la torre ovetense constituye un ejercicio de síntesis entre las innovaciones de ambas escuelas.

Sitúa el punto de partida en los dibujos de las torres de la catedral de Laon de Villard d'Honnecourt, en los que la transición de la planta cuadrada a la cubierta ochavada se solucionaron mediante la colocación de unos templete angulares diagonales. Norbert Nussbaum ha reconocido la influencia de las torres de Laon en las torres de la cabecera de la catedral de Bamberg³⁶.

A partir de aquí comienza la mencionada evolución cuyo origen debió de estar en el territorio de las actuales fronteras entre Suiza, Francia y Alemania (sobre todo en las zonas del Rin y Suabia), territorio en el que, por otra parte, se situaron toda una serie de vías comerciales que permitieron la rápida difusión de las novedades aportadas por el maestro Ulrich von Ensingen de Ulm y sus discípulos. Es precisamente este arquitecto el que da el siguiente paso en la fachada de la catedral de Estrasburgo donde la torre remata en un octógono sobre el que se sitúa la flecha calada, levantados durante la maestría de Johannes Hültz de Colonia. El relevo lo toman las catedrales de Friburgo y Colonia. En Friburgo se asiste por un lado a una nueva articulación de los muros y al avance de la técnica constructiva a la vez que se da el paso hacia un nuevo tipo de fachada en la que las dos torres dan paso a una torre única, ya sea en el centro de la fachada ya sea el desarrollo de una de las dos que se hubieran proyectado en un primer momento³⁷. La torre de Friburgo muestra la transición del cuerpo macizo de la planta cuadrangular a la aguja calada mediante un octógono hueco con templete en las esquinas. Al conjunto se le añadió un balcón en la base del octógono.

La traza de la fachada de la catedral de Colonia presenta en sus dos torres una acusada verticalidad que culmina en las agujas caladas, rompiendo así el sentido más horizontal del esquema de fachada armónica. También aquí puede verse el paso hacia la flecha realizado a través de un octógono.

Otras trazas, en este caso las que Ulrich von Ensingen dejó para la torre de la catedral de Ulm, constituyen el siguiente hito; de nuevo un octógono favorece la transición hacia la aguja, faltando el balcón que Ensingen sí trazó para la torre de la iglesia de Nuestra Señora de Eslingen y la torre de San Jorge de la catedral de Basilea, en las que vemos repetirse las mismas estructuras.

El último de los posibles referentes alemanes podría ser el que Pablo de la Riestra apunta en la torre de la catedral de Meissen para la torre de la Catedral de León refiriéndose a la flecha³⁸. A esta reflexión Pilar García Cuetos añade el hecho de que de nuevo puede verse un octógono sobre el cuerpo de base cuadrada, funcionando como elemento transicional³⁹.

En Francia son los cuerpos de las torres los que interesan, ya que por lo general las flechas no suelen estar caladas. Normandía puede ser uno de los focos principales con ciudades como Rouen y ejemplos como los de la "Torre de la Mantequilla" de la misma ciudad. Otro foco importante es el de la zona atlántica y entre ambos y a modo de "enlace" se encontrarían torres como las de

Rugles (Eure). En líneas generales, las torres francesas se asemejan a las españolas en la molduración de vanos; contrafuertes; escalonamiento de volúmenes; molduras horizontales y la alternancia, en ocasiones, de los vanos apuntados y rectangulares, como sucede en las catedrales de León y Oviedo.

En los casos de Burgos y León, los cuerpos de las torres ya estaban contruidos cuando se decidió levantar la flecha, pero en el caso de Oviedo, cuerpo y flecha fueron trazados simultáneamente, por eso es esta torre la que presenta una mejor unión de ambos elementos. Está directamente relacionada con las torres de San Miguel de Burdeos, San Eutropio de Saintes o Notre-Dame de Niort. En todas ellas el cuerpo, que va reduciendo ligeramente la planta de cada uno de los pisos, crea una sensación de verticalidad a la que contribuyen los contrafuertes angulares.

La transición del cuerpo a la flecha a través de un octógono, que Pilar García Cuetos ha señalado para los ejemplos alemanes, se encuentra en Francia en la torre sur de la iglesia de Notre-Dame-de- l- Épine⁴⁰.

Las agujas de las torres de la catedral de Burgos, la torre sur de la catedral de León y la torre de la catedral de Oviedo son herederas de todos estos ejemplos.

Para el caso de Burgos, Juan de Colonia contaba con el pie forzado de los cuerpos de las torres. En León ya se ha construido debajo de la flecha un octógono oculto al exterior por el cuerpo de la torre en la que está embebido pero que se evidencia al exterior a través de unos contrafuertes que flanquean las ventanas⁴¹.

En el caso que nos ocupa, el de la torre de la catedral de Oviedo, es posible que el punto de partida estuviese en una fachada de dos torres, siguiendo el esquema de fachada armónica. De las dos torres iniciales se comenzó a levantar la septentrional pero a la altura del arranque del primer piso la construcción se interrumpió y las obras continuaron centrando todos los esfuerzos en la torre meridional⁴².

Suponemos que para la elección de las trazas de la fachada se requirió la presencia de Simón de Colonia, como ya se ha dicho anteriormente, y para los posibles problemas que pudieron surgir durante la construcción de la torre también ha pensado la doctora García Cuetos en unas posibles consultas al maestro burgalés en los años 1505 y 1511⁴³. Hacia 1508 se comienzan a levantar los cuerpos altos de la torre, con una evidente semejanza a las torres francesas mencionadas en el escalonamiento de volúmenes, vanos, molduraciones y contrafuertes, pero el remate presenta similitudes con los modelos alemanes y es por ello que se ha puesto en relación con Simón de Colonia.

Aunque el remate original no se conserva al haber sido derribado por un rayo poco después de su terminación, la atenta observación del remate que Rodrigo Gil de Hontañón trazó posteriormente, despojado de su decoración, ha hecho ver a la doctora García Cuetos las estructuras del octógono transicional hacia la flecha calada, el balcón y los templete angulares que previamente había identificado en las torres tardogóticas alemanas concluyendo que la estructura hasta ahora atribuída a Rodrigo Gil debió inspirarse en la levantada por Juan de Cerecedo, *el Joven*, siguiendo trazas dadas durante la maestría de Bartolomé de Solórzano o Pedro de Bueras, con intervención de Simón de Colonia.

En Oviedo se aprecian también en el cuerpo superior de la torre los contrafuertes que flanquean las ventanas que se ven en la catedral de León y que proceden de modelos alemanes como la catedral de Ulm y que corresponden a la base del octógono. El ejemplo de Oviedo supone la maduración, por parte de Simón de Colonia, de los trabajos de su padre en Burgos y León recogiendo, además, las últimas novedades constructivas.

Notas

- 1 Este trabajo se ha realizado dentro del Programa de Becas Predoctorales para la formación en Investigación y Docencia del Gobierno del Principado de Asturias con cargo a fondos provenientes del Plan Investigación, Desarrollo Tecnológico e Innovación de Asturias (FICYT).
- 2 Un ejemplo de esto sería el escultor Alejo de Vahía, del que disponemos de una serie de trabajos que se han visto culminados en YARZA LUACES, J. (2001): *Alejo de Vahía, mestre d'imatges*, Quaderns del Museo Frederic Marés. Exposicions, 6. Barcelona. Entre la bibliografía dedicada a Alejo de Vahía destaca: VANDEVIVERE, I. (1970): "L'intervention du sculpteur hispano-rhenan Alejo de Vahía dans le "Retable mayor" de la Cathédrale de Palencia (1505)", en *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'Art offerts au professeur Jacques Lavalleye*: 305-318; ARA GIL, C. J. (1974): *En torno al escultor Alejo de Vahía (1490-1510)*, Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte, Valladolid; ARA GIL, C. J. (1977): *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Institución Cultural Simancas, Valladolid; YARZA LUACES, J. (1982): "Alejo de Vahía y su escuela. Nuevas obras", *Miscelánea de Arte. Homenaje a Diego Angulo*: 46-51; ARA GIL, C. J. (1993-1994): "La intervención del escultor Alejo de Vahía en la sillería de coro de la catedral de Oviedo", *Anales de Historia del Arte* nº 4. *Homenaje al profesor Dr. D. José M^o de Azcárate*: 341-352; TEJELERA PABLOS, M. D. (1998): *La sillería de coro de la catedral de Oviedo*, Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo; OLIVA HERRER, H. R. (1999): "Perfil sociológico e implicaciones políticas del artista a fines de la Edad Media: Consideraciones a partir de la figura de Alejo de Vahía y otros artistas en Beceril de Campos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* LXV: 203-218; ARA GIL, C. J. (2001): "Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloe. Estado de la cuestión", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Caja Burgos, Institución Fernán González, Burgos: 145-188; YARZA LUACES, J. (2001): "Alejo de Vahía, maestro de imágenes", *Descubrir el arte* 26: 82-86.
- 3 AZCÁRATE, J. M. (1950): "Sobre el origen de Juan Guas", *Archivo Español de Arte* XXIII: 255-256; (1951): "La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas", *Archivo Español de Arte* 96: 307-319; (1956): "La obra toledana de Juan Guas", *Archivo Español de Arte* XXIX: 9-42; (1958): *La arquitectura gótica toledana del siglo XV*, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid; (1960): "Unos documentos sobre Juan Guas", *Boletín de estudios de Arte y Arqueología* XXVI: 239-257; (1971): "Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* XXXVII: 201-223.
- 4 LAMPÉREZ Y ROMEA, V. (1903-1904): "Juan de Colonia. Estudio biográfico-crítico", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*: 351-356 y 403-415.
- 5 ALONSO RUIZ, B. (2003): *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*, Universidad de Cantabria, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, Santander: 36.
- 6 En 1915 se publicó el testamento de Juan Guas, en el que declaraba ser hijo de Pedro Guas y Brígida Madama Tastes, "vecinos de la ciudad de León en el Reino de Francia". Fue José María de Azcárate quien, años más tarde, situó esa localidad identificándola con Saint-Pol-de-Leon. Ver COTARELO, (1915): "El licenciado Sebastián de Orozco", *Boletín de la Real Academia Española*: 668 y AZCÁRATE, J. M. (1950): 255.
- 7 Begoña Alonso cita la bibliografía acerca de estos autores en la que de nuevo destaca José M^o Azcárate sobre Hanequín de Bruselas: AZCÁRATE, J. M. (1948): "El maestro Hanequín de Bruselas", *Archivo Español de Arte* XXI: 83-84. Ver, ALONSO RUIZ, B. (2003): 32-33.
- 8 También mencionado en la documentación como Ysambarte, Issambart o Yssambart.
- 9 Todos los datos de que disponemos hoy sobre Maestre Carlín los recoge Alfonso Jiménez Martín en su último trabajo "Las fechas de las formas", el cual estaba en prensa durante la redacción de este texto. Al doctor Jiménez he de agradecer la amabilidad de haberme dejado consultarlo con anterioridad a su publicación.
- 10 Ver nota al pie número 2.
- 11 VANDEVIVERE, I. (1970).
- 12 YARZA LUACES, J. (2001).
- 13 LABRA GONZÁLEZ, C. (en prensa): "El impulso constructivo de la catedral de Oviedo durante el reinado de Isabel la Católica: el pórtico y obras contemporáneas", *De Arte*.
- 14 OLIVA HERRER, H. R. (1999): 209 y ARA GIL, C. J. (2001): 174.
- 15 Sobre el tardogótico europeo se celebró en Milán un congreso internacional en 1994 en el que se puso de manifiesto esta cuestión, tal y como reconoce Begoña Alonso, (ALONSO RUIZ, B. (2003): 16). Las actas del mencionado congreso fueron publicadas al año siguiente, ((1995): *La architettura del tardogotico in Europa*, edizione a cura di Constanza Caraffa e Maria Cristina Loi, Edizioni Angelo Guerini, Milano) y algunos de los autores que participaron hicieron referencia a este vacío bibliográfico: Luciano Patetta: "Alcune osservazioni sul Tardogotico e sull'ultima architettura gotica a Milano e a Venezia": 7-22 y Alessandro Rovetta: "Il Tardogotico nella critica d'arte tra Otto e Novecento": 23-28. Por lo general se cuenta con trabajos que van de finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, sobre todo para el caso español, y a partir de los años 70 las investigaciones decaen, (ver GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (1998): 11 y LABRA GONZÁLEZ, C. "Arquitectura funeraria en Castilla durante el reinado de los Reyes Católicos. Estado de la cuestión", Trabajo de Investigación, Universidad de Oviedo (inédito).
- 16 GARCÍA CUETOS, M. P. (1996): *Arquitectura en Asturias 1500-1580. La dinastía de los Cerecedo*, Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo; GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (1998): *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de Crujería*, Universidad de Valladolid, Caja Duero, Valladolid; CASTRO SANTAMARÍA, A. (2002): *Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento*, Caja Duero, Salamanca; ALONSO RUIZ, B. (2003).
- 17 RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, J. I. (1991): *El comercio ovetense en la Edad Media*, Cámara de Comercio, Oviedo.
- 18 FERNÁNDEZ GALLARDO, L. (2002): *Alonso de Cartagena. Una biografía política en la Castilla del siglo XV*, Junta de Castilla y León, León: 140, 210-211 y 226.
- 19 JIMÉNEZ MARTÍN, A. (en prensa).
- 20 ÍD.
- 21 Sobre la construcción de la Catedral de Oviedo ver: CASO FERNÁNDEZ, F. (1981): *La construcción de la Catedral de Oviedo (1293-1587)*, Universidad de Oviedo, Oviedo; GARCÍA CUETOS, M. P. (1996), ALONSO ÁLVAREZ, R. y GARCÍA CUETOS, M. P. (1996): "Arquitectura gótica (I): La catedral de Oviedo", en *El arte en Asturias a través de sus obras*, Prensa Asturiana, Oviedo: 133-148; VV.AA., (1997): *El libro de la Catedral de Oviedo. Escrito en la piedra*,

- Ed. Paraíso, Oviedo; ALONSO ÁLVAREZ, R. (1998): "La catedral de Oviedo: algunas consideraciones sobre su tipología", *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos* 52, nº 151, Oviedo: 7-17; VV.AA. (1999): *La Catedral de Oviedo. I. Historia y restauración*, Ed. Nobel, Oviedo; VV.AA. (2004): *La restauración de la torre y el claustro de la Catedral de Oviedo*, Ed. Nobel, Oviedo. Ha sido la doctora Alonso Álvarez la que ha relacionado esas primeras trazas de la catedral ovetense con la de Pamplona y éstas a su vez con las francesas.
- 22 CASO FERNÁNDEZ, F. (1981): p. 213.
 - 23 GARCÍA CUETOS, M. P. (2005): "Un desaguado en la catedral. La azarosa vida de la sillería de Coro de la *Sancta Ovetensis*", en *Centenario del Obispo Martínez Vigil, O.P. † 1904-2004*, Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo.
 - 24 John D. Hoag fue quien propuso la atribución de la bóveda palentina, que habría materializado Bartolomé de Solórzano, a Simón de Colonia. Esta hipótesis la comparten Javier Gómez, Begoña Alonso y Pilar García Cuetos, esta última cree también que en Oviedo debió de suceder algo parecido. Por su parte, Rafael Martínez es de la opinión de que la autoría es de Solórzano Ver: HOAG, J. D. (1985): *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI* Ed. Xarait, Madrid; MARTÍNEZ, R. (1988): *La Catedral de Palencia. Historia y arquitectura*, Ed. Merino, Palencia; GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (1998): 93; GARCÍA CUETOS, M.P. (2005): 55-59; ALONSO RUIZ, B. (2003): 36. A todo esto debe añadirse el Trabajo de Investigación de Gema Rumoroso Revuelta, defendido en la Universidad de Oviedo en el año 2004 y cuyo resultado permanece inédito, razón por la cual únicamente recogemos la referencia al mismo: RUMOROSO REVUELTA, M. G., "Actuaciones de los Solórzano en la Catedral de Palencia".
 - 25 Todas estas cuestiones las ha estudiado M^a Pilar García Cuetos (Ver GARCÍA CUETOS, M. P. (1997); (2002): "Oviedo (España). Poder religioso y poder civil en el trazado de la ciudad medieval". En *Centre. Region. Peryphery. Medieval Europe. Bassel. 2002. Volume 2. Sections 4 and 5. Hertingen: 114 – 119*; (2004a): "Entre la civitas y la urbs. La inserción urbana de la catedral de Oviedo", en *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*, E. Carrero y D. Rico (Eds.), Ed. Nausicäa, Murcia: 99-140; (2004b): "Juan de Badajoz, el Viejo, entre Oviedo y León. Nuevas hipótesis sobre maestros y torres en el tardogótico hispano", en *Congreso Internacional "La Catedral de León en la Edad Media"*, León: 565-574; (2004c): "Los Pasos Perdidos. El trazado urbano de Oviedo bajo la Plaza de Alfonso II", en *Estudios en homenaje a Eloy Eénito Ruano*, Universidad de Oviedo, Oviedo: 763-796.
 - 26 GARCÍA CUETOS, M. P. (2004b).
 - 27 CASO FERNÁNDEZ, F. (1981): 413.
 - 28 GARCÍA CUETOS, M. P. (2004b): 569-570 y LABRA GONZÁLEZ, C. (en prensa).
 - 29 Para las fases del pórtico ver LABRA GONZÁLEZ, C. (en prensa).
 - 30 Ver las relaciones existentes entre la Librería de la Catedral de León y el pórtico ovetense en: MERINO RUBIO, W. (1974): *Arquitectura hispano-flamenca en León*. Ed. Institución Fray Bernardino de Sahagún, Patronato José M^a Aguado, León: 99-170; CASO FERNÁNDEZ, F. (1981): 413-496 y LABRA GONZÁLEZ, C. (en prensa).
 - 31 Por el pleito de hidalguía que se conserva de Pedro de Bueras sabemos que se formó como cantero en el taller de la Catedral de Burgos, que estaba dirigido por Simón de Colonia, Ver: GARCÍA CUETOS, M. P. (1996): 124 y (2004b).
 - 32 GARCÍA CUETOS, M. P. (2004b): 571.
 - 33 CASO FERNÁNDEZ, F. (1982): *Colección documental sobre la Catedral de Oviedo (1300-1550)*, Colegio de la Inmaculada, Biblioteca Asturiana, Gijón: 125 nº 253 y LABRA GONZÁLEZ, C. (en prensa).
 - 34 Las últimas investigaciones sobre este tema fueron expuestas por García Cuetos en el Coloquio SIREM/AMERIBER, BORDEAUX III "Imágenes del poder: Poder de las imágenes en la España Medieval. (Siglos XI-XVI)" en la comunicación titulada "Las señoras del horizonte". Las flechas caladas como expresión del poder y la recreación hispana de un modelo europeo" que tuvo lugar en Burdeos en marzo de 2006. Próximamente verán la luz en: GARCÍA CUETOS, M. P. (en prensa a): "De cómo se cerró y acabó la Sancta Iglesia de Oviedo".
 - 35 GARCÍA CUETOS, M. P.; (1997); (2002); (2004a); (2004b); (2004c); (en prensa a) y (en prensa b): "Turris Babylon. Asimilación y creación del lenguaje tardogótico en la torre de la catedral de Oviedo", *Homenaje a Don Raúl Arias del Valle*, Oviedo.
 - 36 NUSSBAUM, N. (1994): *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik* (1^a ed. 1985, Köln), Ed. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt (2^a ed.): 41-42.
 - 37 Posiblemente esto último fue lo que sucedió en Oviedo.
 - 38 DE LA RIESTRA, P. (2001): "La catedral de Astorga y sus trazas germanas", *Simposio sobre la catedral de Astorga. Astorga, 9-11 de agosto de 2000*, Centro de Estudios Astorganos "Marcelo Macías", Astorga: 162.
 - 39 GARCÍA CUETOS, M. P. (en prensa a).
 - 40 ID.
 - 41 Pilar García Cuetos ofrece un estado de la cuestión de las atribuciones de la autoría de esta torre, siendo la última de ellas, la de Blanco Mozo, la que vincula la torre sur de León con Juan de Colonia. GARCÍA CUETOS, M. P. (en prensa a) y BLANCO MOZO, J. L. (1999), "La torre sur de la catedral de León. Del Maestro Jusquín a Hans de Colonia", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte XI*: 29-68.
 - 42 Remito de nuevo a la bibliografía de Pilar García Cuetos acerca de la torre ovetense.
 - 43 GARCÍA CUETOS, M. P. (2004b).

Bibliografía

- AZCÁRATE, J. M. (1948): "El maestro Hanequín de Bruselas", *Archivo Español de Arte* XXI: 83-84.
- AZCÁRATE, J. M. (1950): "Sobre el origen de Juan Guas", *Archivo Español de Arte* XXIII: 255-256.
- AZCÁRATE, J. M. (1951): "La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas", *Archivo Español de Arte* 96: 307-319.
- AZCÁRATE, J. M. (1956): "La obra toledana de Juan Guas", *Archivo Español de Arte* XXIX: 9-42.
- AZCÁRATE, J. M. (1958): *La arquitectura gótica toledana del siglo XV*, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid.
- AZCÁRATE, J. M. (1960): "Unos documentos sobre Juan Guas", *Boletín de Estudios de Arte y Arqueología* XXVI: 239-257.
- AZCÁRATE, J. M. (1971): "Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* XXXVII: 201-223.
- ALONSO ÁLVAREZ, R. y GARCÍA CUETOS, M. P. (1996): "Arquitectura gótica (I): La catedral de Oviedo", en *El arte en Asturias a través de sus obras*, Prensa Asturiana, Oviedo: 133-148.
- ALONSO ÁLVAREZ, R. (1998): "La catedral de Oviedo: algunas consideraciones sobre su tipología", *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos* 52, n° 151, Oviedo: 7-17.
- ALONSO RUIZ, B. (2003): *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*, Universidad de Cantabria, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, Santander.
- ARA GIL, C. J. (1974): *En torno al escultor Alejo de Vahía (1490-1510)*, Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte, Valladolid.
- ARA GIL, C. J. (1977): *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Institución Cultural Simancas, Valladolid.
- ARA GIL, C. J. (1993-1994): "La intervención del escultor Alejo de Vahía en la sillería de coro de la catedral de Oviedo", *Anales de Historia del Arte* n° 4. *Homenaje al profesor Dr. D. José M° de Azcárate*: 341-352.
- ARA GIL, C. J. (2001): "Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloe. Estado de la cuestión", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Caja Burgos, Institución Fernán González, Burgos: 145-188.
- BLANCO MOZO, J. L. (1999): "La torre sur de la catedral de León. Del Maestro Jusquín a Hans de Colonia", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI: 29-68.
- CASO FERNÁNDEZ, F. (1981): *La construcción de la Catedral de Oviedo (1293-1587)*, Universidad de Oviedo, Oviedo.
- CASO FERNÁNDEZ, F. (1982): *Colección documental sobre la Catedral de Oviedo (1300-1550)*, Colegio de la Inmaculada, Biblioteca Asturiana, Gijón: 125 n° 253.
- CASTRO SANTAMARÍA, A. (2002): *Juan de Álava. Arquitecto del Renacimiento*, Caja Duero, Salamanca.
- DE LA RUESTRA, P. (2001): "La catedral de Astorga y sus trazas germanas", en *Simpósio sobre la catedral de Astorga. Astorga, 9-11 de agosto de 2000*, Centro de Estudios Astorganos "Marcelo Macías", Astorga.
- FERNÁNDEZ GALLARDO, L. (2002): *Alonso de Cartagena. Una biografía política en la Castilla del siglo XV*, Junta de Castilla y León, León.
- GARCÍA CUETOS, M. P. (1996): *Arquitectura en Asturias. 1500-1580. La dinastía de los Cerecedo*, Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo.
- GARCÍA CUETOS, M. P. (2002): "Oviedo (España). Poder religioso y poder civil en el trazado de la ciudad medieval", en *Centre. Region. Peryphery. Medieval Europe. Bassel. 2002. Volume 2. Sections 4 and 5*, Hertingen: 114 - 119.
- GARCÍA CUETOS, M. P. (2004a): "Entre la civitas y la urbs. La inserción urbana de la catedral de Oviedo", en *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*, E. Carrero y D. Rico (Eds.), Ed. Nausicäa, Murcia: 99-140.
- GARCÍA CUETOS, M. P. (2004b): "Juan de Badajoz, el Viejo, entre Oviedo y León. Nuevas hipótesis sobre maestros y torres en el tardogótico hispano", en *Congreso Internacional "La Catedral de León en la Edad Media"*, León: 565-574.
- GARCÍA CUETOS, M. P. (2004c): "Los Pasos Perdidos. El trazado urbano de Oviedo bajo la Plaza de Alfonso II", en *Estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano*, Universidad de Oviedo, Oviedo: 763-796.
- GARCÍA CUETOS, M. P. (2005): "Un desaguisado en la catedral. La azarosa vida de la sillería de Coro de la Sancta Ovetensis", en *Centenario del Obispo Martínez Vigil, O.P. † 1904-2004*, Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo.
- GARCÍA CUETOS, M. P. (en prensa a): "De cómo se cerró y acabó la Sancta Iglesia de Oviedo".
- GARCÍA CUETOS, M. P. (en prensa b): "Turris Babylon. Asimilación y creación del lenguaje tardogótico en la torre de la catedral de Oviedo", en *Homenaje a Don Raúl Arias del Valle*, Oviedo.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (1998): *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de Crucería*, Universidad de Valladolid, Caja Duero, Valladolid.
- HOAG, J. D. (1985): *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Ed. Xarait, Madrid.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. (en prensa): "Las fechas de las formas".
- LABRA GONZÁLEZ, C. (en prensa): "El impulso constructivo de la catedral de Oviedo durante el reinado de Isabel la Católica: el pórtico y obras contemporáneas", *De Arte*.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V. (1903-1904): "Juan de Colonia. Estudio biográfico-crítico", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*: 351-356 y 403-415.
- MARTÍNEZ, R. (1988): *La Catedral de Palencia. Historia y arquitectura*, Ed. Merino, Palencia.
- MERINO RUBIO, W. (1974): *Arquitectura hispano-flamenca en León*. Ed. Institución Fray Bernardino de Sahagún, Patronato José M° Aguado, León.
- NUSSBAUM, N. (1994): *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik*. (1ª ed. 1985, Köln), Ed. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt (2ª ed.).
- OLIVA HERRER, H. R. (1999): "Perfil sociológico e implicaciones políticas del artista a fines de la Edad Media: Consideraciones a partir de la figura de Alejo de Vahía y otros artistas en Becerril de Campos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* LXV: 203-218.
- PATETTA, L. (1995): "Alcune osservazioni sul Tardogotico e sull'ultima architettura gotica a Milano e a Venezia", en *La architettura del tardogotico in Europa*, edizione a cura di Constanza Caraffa e Maria Cristina Loi, Edizioni Angelo Guerini, Milano: 7-22.
- ROVETTA, A. (1995): "Il Tardogotico nella critica d'arte tra Otto e Novecento", en *La architettura del tardogotico in Europa*, edizione a cura di Constanza Caraffa e Maria Cristina Loi, Edizioni Angelo Guerini, Milano: 23-28.
- RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, J. I. (1991): *El comercio ovetense en la Edad Media*, Cámara de Comercio, Oviedo.

- TEJJEIRA PABLOS, M. D. (1998): *La sillería de coro de la catedral de Oviedo*, Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo.
- VANDEVIVERE, I. (1970): "L'intervention du sculpteur hispano-rhenan Alejo de Vahía dans le "Retable mayor" de la Cathédrale de Palencia (1505)", en *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'Art offerts au professeur Jacques Lavalleye*: 305-318.
- VV.AA., (1997): *El libro de la Catedral de Oviedo. Escrito en la piedra*, Ed. Paraíso, Oviedo.
- VV.AA. (1999): *La Catedral de Oviedo. I. Historia y restauración*. Ed. Nobel, Oviedo.
- VV.AA. (2004): *La restauración de la torre y el claustro de la Catedral de Oviedo*, Ed. Nobel, Oviedo.
- YARZA LUACES, J. (1982): "Alejo de Vahía y su escuela. Nuevas obras", *Miscelánea de Arte. Homenaje a Diego Angulo*: 46-51.
- YARZA LUACES, J. (2001): "Alejo de Vahía, maestro de imágenes", *Descubrir el arte* 26: 82-86.
- YARZA LUACES, J. (2001): *Alejo de Vahía, mestre d'imatges*, Quaderns del Museo Frederic Marés. Exposicions, 6, Barcelona.
- (1995): *La architettura del tardogotico in Europa*, edizione a cura di Constanza Caraffa e Maria Cristina Loi, Edizioni Angelo Guerini, Milano.

Los viajes de Ricardo Güiraldes a Mallorca: entre la nostalgia y la crítica artística

Francisca Lladó Pol
Universitat de les Illes Balears

Ricardo Güiraldes y el viaje

El poeta argentino Ricardo Güiraldes¹ convirtió el viaje en su modo de vida, muestra de ellos son los continuos y largos viajes realizados entre los años 1887 y 1927, es decir, desde su nacimiento hasta su muerte. Fue un viajero asiduo y un practicante del desplazamiento que era parte del *Zeitgeist*² de su época a la vez que un requerimiento del grupo social al que pertenecía.

Miembro de una familia que gozaba de una buena situación económica y social, pudo viajar desde niño, acompañado inicialmente por sus padres, y más adelante, por sus amigos y por su mujer Adelina Carril. Al hilo de lo expuesto, cabe destacar la gran significación que tuvo durante su niñez el viaje realizado a París donde su familia se instaló durante cuatro años, circunstancia que le permitió hacer del francés su segunda lengua. Tras este período, la familia Güiraldes regresó a Argentina, y los años posteriores del poeta transcurrieron entre la casa de sus abuelos y la estancia “La Porteña”, propiedad de su padre, en la localidad bonaerense de San Antonio de Areco. De allí proceden, casi con seguridad, las imágenes que pueblan su memoria sobre los personajes de la pampa, lugar por él idolatrado y que suele comparar con los paisajes que descubre en sus itinerarios.

Su concepto “de viaje” se basó en consideraciones personales que formula como un constante andar, un continuo peregrinaje en busca de un ideal inalcanzable; concepto estructurado a partir de ciertas exigencias personales, sin dejar de coincidir con las premisas de la burguesía latinoamericana. Para los intelectuales latinoamericanos, y argenti-

nos en particular, Europa era el lugar donde el “futuro es ya un presente³”, lugar obligado para la codiciada modernidad a la que aspiraban las jóvenes naciones latinoamericanas.

De este modo, si hacemos coincidir circunstancias personales y ambientales, podemos entender los viajes de Güiraldes como la sed del mundo, anhelo de infinito y ansia de conocer.

Si el viaje está considerado como un espacio abierto al deseo, a la zona de ensueño, a la reflexión, a la aventura y a la nostalgia⁴, no podemos abandonar estas breves líneas introductorias sin mencionar a Charles Baudelaire, poeta leído y admirado por Ricardo Güiraldes. Y la mención no es gratuita, ya que uno de sus más extensas poemas, incluido en *Les Fleurs du mal* del año 1861, “Le Voyage⁵” define a los viajeros auténticos: *Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent. Pour partir; coeurs légers, semblables aux ballons. De leur fatalité jamais ils ne s’écarteront. Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!*⁶. La descripción se adapta perfectamente a los trayectos realizados por Ricardo Güiraldes, como en el caso que nos ocupa, en la isla de Mallorca.

La primera visión de Mallorca

Al igual que otros intelectuales latinoamericanos y, argentinos en particular, el conocimiento de Mallorca le llegó indirectamente a través de la ciudad de París, y concretamente desde el círculo del pintor catalán Hermen Anglada Camarasa. Si bien en su niñez vivió en la capital francesa, no será hasta su juventud cuando tendrá acceso a los núcleos culturales.

Para una mayor comprensión, creo necesario reseñar, aunque brevemente, el viaje realizado desde Buenos Aires a París entre los años 1910 y 1912 junto a sus amigos Adán Diehl, Aníbal Nocetti, Carlos Noel y Alberto Lagos, con quienes alquiló un apartamento, a la vez que se relacionó con la intelectualidad francesa.

Este grupo solía reunirse en la librería *Aux Amis des livres*, de Adrienne Monnier en la rue de l'Odeon, donde se consolidaron los nombres de Valery, Gide, Claudel, Larbaud, Fargue y Superville⁷. La figura y personalidad de Adrienne Monnier resulta destacable, ya que fue la impulsora de la revista *La Navire d'Argent*, que según Alberto Blasi⁸ habría actuado como "hermana mayor" de la revista argentina *Proa* editada por Güiraldes, Jorge Luis Borges, Brandán Caraffa y Pablo Rojas Paz en Buenos Aires en el año 1924. Paralelamente, compartía las tertulias del *Café Avenue*, en el *Magic City*, en la rue Gammeron de Montmartre, lugar de reunión de Anglada Camarasa y los numerosos becarios latinoamericanos que habían llegado a París después de la conmemoración del Centenario, celebrada en Buenos Aires en 1910. Volveré sobre este punto.

Desde París, Güiraldes realizó numerosos viajes, sobre los que los críticos no han llegado a conclusiones definitivas, ni respecto a los lugares visitados ni a las fechas en que fueron realizados. Tal vez los datos de Ivonne Bordelois sean los más fiables. Según dicha autora, en su viaje de 1910 a París, desembarcó en España donde visitó Granada. Entre 1911 y 1912 se desplazó junto a Adán Diehl por Italia, Grecia, Constantinopla, Egipto, la India⁹, Japón, Rusia (Vladivostok, atravesó Siberia hasta Moscú y Petrogrado) y Alemania¹⁰. Siguiendo dicho itinerario y a fin de corroborarlo, resulta de gran interés la reseña "Mallorca, por Tito Cittadini": Conozco Córcega, me he hundido por la Scala Regina hacia caminos violáceos de reflejos, he ascendido a las Calancas de Piana, que desde dos mil metros de altura se desbarrancan en desordenado tropel de vibraciones rojas. Recuerdo de la India los graníticos estíos y la pululante selva que sé entrevedora. Gocé del Japón el paisaje pulcro con detalles prolijos. Rememoro de Europa las ciudades pulpo y de Ceilán los caminos rojos...¹¹

En cualquier caso, sea éste u otro el itinerario efectuado, fue un viaje marcado por la sensualidad del mediterráneo y el exotismo de Oriente, hecho que les permitió liberarse de ciertas imposiciones formales de la sociedad bonaerense de la que firmaba parte.

Fue en París, como ya se ha indicado, donde conoció a Anglada Camarasa, y quien le ofreció la primera imagen de la isla de Mallorca. No podemos prescindir, en el cono-

cimiento de la isla, de la lectura de diversos libros de viaje, los cuales llegaron a conformar un importante apartado literario, siguiendo la tradición inaugurada con el romanticismo del siglo XIX. Esta literatura llegó a ejercer una verdadera fascinación en los artistas en el paso del siglo XIX al XX, actuando como estímulo del imaginario.

Estos escritos han configurado, para el caso mallorquín, la formación de un grupo de artistas conocidos como "pintores viajeros"¹² y que transcribieron con la palabra o la pintura los parajes más atractivos de la isla. Los resultados permitieron estructurar una especie de "presentación" del espacio conocido, y con el cual manifestaron una cierta identificación personal. El resultado es que a través de la relectura de los textos o la contemplación de las obras pictóricas, los artistas-viajeros pudieron retornar a los lugares rememorados. Éste es el caso de los catalanes Santiago Rusiñol y Joaquim Mir y de argentinos como Atilio Boveri y Francisco Bernareggi.

En el año 1912, junto a Anglada Camarasa¹³, Ricardo Güiraldes vivió intensamente junto a sus amigos. Con algunos de ellos efectuó el viaje desde Buenos Aires, y con otros se reencontró en París. Este es el caso de Alberto López Buchardo o Tito Cittadini. Pertenecían al grupo de los "Parera", integrado por jóvenes que se reunían en Buenos Aires en el taller del escultor Alejandro Bustillo, ubicado en la calle del mismo nombre. Dicho grupo, tal como ha señalado Tito Cittadini¹⁴ llegó a ejercer una fuerte influencia en las generaciones intelectuales argentinas en un período de gran expansión económica basada en la exportación territorial derivada de la "Campaña al desierto". El desarrollo económico trajo consigo la inmigración europea con el consecuente crecimiento demográfico y la consolidación de una fuerte burguesía que detentaba el control intelectual.

A partir de este grupo y de las numerosas tertulias compartidas, primero en Buenos Aires y luego en París, Güiraldes comenzó a tener una primera visión de Mallorca. Es una visión indirecta a la que contribuyó, como ya hemos señalado, la literatura de la época. Destacar el papel ejercido por Mallorca, isla mediterránea considerada como un paraíso perdido, arcadia feliz, isla dorada, lugar de evasión o simplemente el destino de un viaje estético en el que la emoción se presenta como un sentimiento preeminente. No deja de ser una perspectiva propia de los simbolistas de fin de siglo encabezada por figuras como Hysmans, de modo que la visión idílica se encuentra enfrentada a la decadencia marcada por el progreso y la civilización de Occidente que conducía a las naciones al deseo de riqueza, ambiciones y envidia entre los hombres.

Para este “*homme de lettres*” resultaba indispensable tener su propia experiencia y poder percibir por sí mismo el espacio de utopía que había significado Mallorca para los intelectuales que la habían visitado. Igualmente, y como se verá a lo largo de esta comunicación, también intentará incrementar los libros de viaje a partir de su propia experiencia.

Importante fue Rubén Darío, quien había efectuado un primer viaje a Mallorca, procedente igualmente de París entre los años 1906 y 1907. Fruto de dicho viaje escribió *La Isla de Oro*, novela publicada en forma de entregas durante los meses de abril y julio de 1907¹⁵ en el periódico *La Nación* de Buenos Aires, configurando una verdadera metáfora de trascendencia internacional¹⁶. Dichos escritos fueron conocidos por Güiraldes, destacando que la obra de Darío, a través de sus crónicas y artículos había contribuido a la constitución del primer movimiento de raigambre latinoamericana con un peso importante en la capital argentina.

La primera visión de Mallorca, por parte de Güiraldes, es por lo tanto, desde la sugestión e incluso desde la admiración profesada a Anglada Camarasa, quien era un artista de renombre en Argentina, sobre todo después del éxito alcanzado en la “Exposición Internacional del Centenario”. En ella obtuvo el Gran Diploma de Honor, hecho que significó una revelación para los jóvenes artistas argentinos que pretendían continuar sus estudios. De allí que al desplazarse a París contactaran directamente con él y su círculo.

Güiraldes en Mallorca: Notas para un libro mallorquín

Ricardo Güiraldes, junto a Adelina Carril realizó dos viajes a Mallorca, el primero en 1920 y el segundo en 1922. Los meses exactos de su estancia en el Port de Pollença son difíciles de precisar, aunque podemos acercarnos a ellos gracias a los últimos estudios efectuados sobre el poeta.

Siguiendo a Jytte Michelsen¹⁷, en febrero de 1920, envió una carta desde Barcelona a su amigo, el poeta Valery Laurbaud: (...) *el viernes me embarco en el Jaime I, de la 'Isleña Marítima que Ud, ha de conocer como buen allicantino*¹⁸. Las fechas coinciden con una carta enviada por Anglada Camarasa al pintor Antoni Gelabert fechada el 24 de febrero de 1920, solicitándole que le ayudara a encontrar alojamiento en el Port de Pollença, recomendando una casa administrada por Jaume Nadal¹⁹.

En la isla coincidió con los pintores Tito Cittadini y Hermen Anglada Camarasa. A ellos se unieron posterior-

mente el matrimonio argentino formado por Alfredo González Garaño y Marieta Ayerza y Gregorio López Naguil, otro pintor argentino que residió en Mallorca entre 1918 y 1922.

El segundo viaje, siguiendo las tesis de Alberto Lecot²⁰, tuvo lugar desde finales de agosto hasta octubre de 1922, de modo que fue el único verano que pasó en la isla y coincide con el momento en que escribió una serie de tarjetas sobre su personal visión de la isla de Mallorca.

Igualmente, es interesante el proyecto de un tercer viaje junto con Guillermo de Torre, como se desprende de una carta enviada por Adelina Carril el 20 de agosto de 1925: *No me resisto a decirle el placer que tendremos (en) que nos acompañe Ud. a Mallorca. Ricardo dice que Mallorca es demasiado pictórica, de modo que estará encantado de tener un compañero como Ud. y tan afín a sus gustos y poder literalizar a gusto dicha isla, que los pintores se van apropiando con tanto desenfado*²¹.

De estos viajes nos detendremos en el del verano de 1922, momento en que realizó una serie de anotaciones que conforman un total de 38 tarjetas²² de tamaño “bolsillo” y publicadas parcialmente en 1962 en sus *Obras Completas*. Al tratarse de anotaciones, muchas de ellas no presentan títulos ni están estructuradas en capítulos. Es ante todo una especie de relato personal, aunque no siempre narrad en primera persona: *Si vas a Mallorca trepa por sus serros (sic)*²³.

El aspecto realmente interesante de las notas viene dado por la descripción de la isla, una visión al margen de sentimentalismos y que permiten ampliar la visión de Mallorca desde la perspectiva de un hombre inquieto, que en determinados momentos llega a abrumarse ante la monotonía del transcurrir de los días. Su mirada se acerca a la imagen que tuvo George Sand durante su estancia en Valldemossa casi un siglo antes, aunque ésta se mostró más dura en sus comentarios.

Son singulares las descripciones del paisaje insular, especialmente de las zonas más escarpadas de la sierra de Tramuntana. Una geografía que un hombre de las pampas argentinas, presumiblemente no llegó a comprender. Incluso llegó a decir en oposición a Santiago Rusiñol²⁴ respecto de su obra *L'illa de la calma*, que Mallorca *No es la isla de la calma, sino la del embotamiento*²⁵.

Las descripciones y retratos de sus habitantes constituyen el corpus de *las Notas para un libro mallorquín*, a la vez que es fruto de su personal visión, marcada por una cierta actitud introspectiva que preocupó a sus amigos: *Cuando mis amigos los pintores vienen a visitarme, fingen aflicción al verme así tan abstraído y tratan de distraerme.*

*Una noche, frente a mi ventana abierta, los he oído condolerme sobre mi suerte diciendo que yo estaba idiota*²⁶. Del párrafo se extrae el contacto con el grupo de pintores residentes en Pollença, destacando Anglada Camarasa y López Naguil: *Como me recomendaste la reserva se lo he dicho a los Anglada y a López pero no tengas miedo porque aquí los pescadores no entienden sino mallorquín*²⁷.

Con ellos realizó excursiones al Castell del Rei, el Calvari, Formentor, diversas calas de la zona y el Puig Major. Una geografía evocadora de sentimientos y emociones que contrapone a sus habitantes.

Su actitud no deja de ser cercana a la de otros viajeros que defendían la visión de Mallorca desde corrientes cercanas al primitivismo a la que se habían suscrito en París: *La isla tiene en su parte Norte un espinazo de montañas porfiadamente levantadas contra el mar, cuyos embates resisten sonando como un órgano. La sierra así tendida en línea recta, parece resistir a Europa con salvaje rebeldía*²⁸.

Mallorca como ya se ha indicado, fue considerada como un paraíso, aunque Güiraldes no compartió totalmente esta idea y así lo apuntó en una de las pocas notas tituladas "Et quievit diae séptimo": *En Puerto Pollensa el domingo pasa con sordina, lo mismo que en el Paraíso*²⁹. Una quietud, a la que no acaba de acostumbrarse: *Yo tengo miedo a esta quietud porque me estoy saliendo de mí y soy muy pequeño para ser la naturaleza*³⁰.

Además de las referencias al paisaje, aparecen interesantes descripciones de algunos de sus vecinos. De su lectura se desprende un arquetipo de hombre recio y parco en palabras. Son hombres de campo y marineros del Port de Pollença, con quienes compartió momentos de ocio. Es precisamente al hablar de estos hombres cuando introduce títulos: Per Andreu, Patrón Romín, Jaime Enseñat y Marianne.

Cuatro son los hombres a los que hace mención Güiraldes: su arriero, Per Andreu, el patrón Romín y Jaime Enseñat.

El primero, el arriero, de quien transcribe un diálogo en un paseo por el Castell del Rei, es un hombre sencillo y de quien destaca su inocencia ante la vida, sin emitir ningún juicio de valor: *...el hombre no tiene mala voluntad ni lo hace intencionadamente, está acostumbrado a caminar al lado de una bestia y una idea no cambiará su costumbre*³¹.

Per Andreu (Pere Andreu), es un vecino que le ayudaba en cuestiones domésticas y de quien destaca sus cualidades morales: *No es ni más trabajador ni más haragán que los demás habitantes de Mallorca, pero es más servicial, y como somos amigos suele ocuparse de algunas miserias mías, entre ellas la de cargar mi lámpara de carburo que yo nunca acierto a poner en estado de uso*³².

Patrón Romín es el patrón de una barca que alquila uno de sus amigos pintores, seguramente Tito Cittadini. De él hace una descripción física: La nariz es filosa y caída. La boca, tal vez haya tenido labios, es un (descuido-olvido-negligencia) del cuero que la agitación convierte en un esfuerzo para impedir que se corte el cordón umbilical del aire...³³. Su aspecto entra en consonancia con su carácter seco y de pocas palabras, haciendo un juego con las mismas para hablar de su adicción al alcohol: *El patrón Romín, que es pescador, se pesca las más formidables borracheras del puerto. ¿Cómo bebiendo tanto se puede ser tan seco*³⁴?

Jaime Enseñat es igualmente patrón de barco con quien solía ir pescar calamares, les alquilaba si barca o tomaban café. Marinero atípico que se permitía ser marinero en su propia barca, otro ejemplo de la pasividad llevada al extremo de los mallorquines: *... esta inocente manía de la obediencia*³⁵...

Tres son, las mujeres que aparecen en el texto. Dos hermanas de la caridad que cuidan a un niño enfermo. El pietismo que se desprende de las mismas es evidente, a la vez que las enmarca en un ambiente de quietud que refuerza la bondad innata de las mismas: *En las celdas modestas, en su capillita ingenua como un escapulario de paisana, rezan las mismas oraciones de siempre y ofrecen su vida y su dolor al Cristo, mientras una blanca tranquilidad del medio día les aclara el alma. Así vivieron, suaves y caritativas, una vida de votos y holocaustos*³⁶.

La tercera mujer es Marianne Willumsen, una extranjera casada con el pintor Jan Willumsen, a quien presenta bajo cánones opuestos al de los mallorquines. Es una mujer de su círculo de amistades y en sus notas se vislumbra un tipo de vida mundano, o por lo menos inhabitual para los isleños, como son los largos paseos, realizar pintura de plen aire, así como reuniones en las que no podían obviar comentar el carácter de los mallorquines: *De vuelta a casa todo eso se olvida en una charla contenta. Se habla del color de Mallorca, de la cachaza de sus habitantes, del idioma*³⁷...

Marianne, de quien dice Güiraldes que hace una año que vive en Mallorca, seguramente procedente de París, fue pintada por Anglada Camarasa recostada sobre un sofá de flores verdes³⁸, en un retrato que corresponde a los rasgos descritos por el poeta argentino. Anglada Camarasa la llama Mme. Marianne Willenson, pero todos los datos coinciden en que se trata de Marianne Willumsen, además que era una costumbre del pintor el retratar a las compañeras de sus amigos como es el caso de Adelina Carril o Marieta Ayerza.

Ricardo Güiraldes y la crítica artística

Además de las referencias al viaje derivadas de *Notas para un libro mallorquín*, encontramos en Güiraldes, importantes reseñas ligadas a la crítica artística de pintores relacionadas con el círculo de Anglada Camarasa.

En las *Obras Completas*, pueden leerse en el subapartado "Sobre pintura", las realizadas a Hermen Anglada Camarasa, Tito Cittadini y Francisco Bernareggi. Los textos manuscritos sobre los dos primeros, se encuentran en los fondos del Museo Gauchesco Ricardo Güiraldes.

Los tres artistas contribuyeron a la renovación de la pintura de paisaje de Mallorca, además de presentar la peculiaridad que del numeroso grupo de artistas latinoamericanos que recalaron en la isla en las primeras décadas del siglo XX, los tres permanecieron en ella hasta su muerte, 1959 en el caso de Francisco Bernareggi y Hermen Anglada Camarasa y 1960 en el de Tito Cittadini.

Con estos artistas, además, Güiraldes mantuvo estrechos contactos personales que sirvieron de enriquecimiento mutuo a través del intercambio y difusión de lecturas propias de *Fin de Siglo*, que a su vez tuvieron repercusiones en las vanguardias.

Siguiendo el orden establecido en *Obras Completas*, la primera crítica corresponde a Hermen Anglada Camarasa. Es de septiembre de 1924 y se publicó en el segundo volumen de la revista *Proa*³⁹. De esta revista, tanto Güiraldes como Adelina Carril fueron los verdaderos gestores, quienes partieron de la experiencia adquirida en Europa a través de modelos como la *Nouvelle Revue Française*, *Commence* o *Navaire d'Argent*. En ellas, además de artículos de Pirandello, Apollinaire, Coctau, Gide, Claudel, Cendrars o Vildrac⁴⁰, se incluían críticas sobre exposiciones.

En su ambicioso proyecto inicial, Güiraldes, preveía para *Proa*, la publicación de poemas de Rubén Darío y Kipling. Un proyecto que aunque no pudo completarlo según las pautas iniciales, contribuyó activamente a la modernización de la cultura y de las letras argentinas, como bien describió el propio escritor: *trabajamos en el sitio más libre y más duro del barco, mientras en los camarotes duermen los burgueses de la literatura*⁴¹.

Fue en el segundo número de la revista donde se incluyó la crítica a la exposición de Anglada Camarasa. La exposición coincidió con la aparición del primer número de *Proa*, y tal como señala Blasi⁴², asistió a la misma los días 26 y 27 de agosto de 1924 y el 10 de septiembre corregían las pruebas del segundo número. Sirvan estos datos para corregir un error de datación en el original manuscrito donde aparece la fecha de julio de 1925.

Seguidamente, escribió sobre la obra de Tito Cittadini y Francisco Bernareggi, escritos que no fueron publicados hasta 1962.

Sobre estos escritos se cuestionan las fechas. De Tito Cittadini, se ha especulado con el año 1922, ya que es el que aparece en las *Obras Completas*, pero de su lectura se desprende que las referencias de Güiraldes sobre Mallorca son a través de la pintura del artista argentino, y no de un conocimiento in situ: *Ignoro a Mallorca de oro, de piedra y de sol*⁴³. De este modo, la crítica se habrá escrito con antelación a febrero de 1920, fecha en que visitó por primera vez Mallorca, y por lo tanto su descripción es desde la evocación sentimental. Una evocación que confirma el conocimiento de la obra de Rubén Darío tanto por la visión helénica de la isla, como por el simple hecho de mencionarlo: *Es de oro, de plata, de púrpura y cobalto; alta la inmensa cabeza, dura porfía vencedora. Fue la tierra de Juvencio para el claro Rubén de palabras mágicas y es la tierra que canta color fecundo para la paleta rutilante del pródigo Anglada Camarasa y la empenchada bazarra de Cittadini*⁴⁴.

En el caso de Francisco Bernareggi, no aparece la fecha, aunque sí hace referencia a su primera exposición individual realizada en Mallorca, concretamente en el salón "La Veda". El 20 de abril de 1920, fecha de la inauguración fue el momento en que acompañado por Anglada Camarasa, se conocieron personalmente.

Su obra le causó un fuerte impacto, que interpretó desde una óptica panteísta que le acercan al concepto de universalidad que los parnasianos, simbolistas y modernistas le habían transmitido en sus lecturas. Una conjunción que encuentra correspondencias estilísticas en la pintura de Bernareggi: *La pintura en su afán de representar a la naturaleza, toma de ella el paisaje que seduce nuestro sentir y en el cuadrangular estatismo de un marco conserva inmóvil la imagen vista por el pintor*⁴⁵.

Un aspecto destacable es la constante reflexión sobre el paisaje, que no analiza desde la contemplación, sino desde esquemas cercanos al simbolismo que permiten ver el paisaje como una transposición de ideas o sentimientos, a veces coincidentes tanto en la crítica de Bernareggi como en la de Cittadini. Cito respecto a éste último: *Son para mí realizables los ensueños árabes de fantásticos surcadores de "azur" en busca de la isla alhaja, donde los picachos son de diamante, donde zafiros líquidos se agazapan entre montañas de oro e inmovibles riscos de pedruscos cadmios ascienden las burdas siestas de agua marina*⁴⁶.

El concepto de paraíso, con un fuerte determinismo en los artistas, se halla presente en la crítica de Bernareggi:

*Mallorca es un rompecabezas para el pintor y eso lo han sentido cuantos han querido plasmar con procedimientos de "escuela" las bellezas de la isla. Muchos pintores de renombre (merecido algunas veces) han venido aquí y después de toparse con la resistencia que les ofrece el paisaje se han ido con su "Manera" a otra parte. Algunos de ellos callan, otros han mentido haciendo lo que podían hacer con sus medios adquiridos, olvidando con desparpajo de fugitivo la fuerza del contrario que les resistía*⁴⁷.

Sus numerosos viajes, contribuyeron a ampliar la visión de culturas menos difundidas, destacando como valores positivos la espontaneidad y la pureza del Otro. Viajar había significado, y significa, ir al Otro, una salida de la cotidianeidad no sólo para conocer otros paisajes o costumbres, sino también para entrar en un nuevo lenguaje y conseguir un descubrimiento personal. En esta línea puede verse una cierta actitud propia del sincretismo que se acentuó después de su viaje a la India: *Cosas profundas según los creadores de religiones Krishna, Buda, Cristo, según los poetas Homero, Dante, Shakespeare, según los hombres de ciencia, los filósofos y toda la falange de enamorados que cumplen su más intensa etapa de vida, son el cielo, el amor, la dualidad de luz y sombra*⁴⁸.

Es la época en que Gide y Claudel preconizaron la riqueza intelectual de las regiones no explotadas⁴⁹, cuando se integró en el cosmopolitismo de París y conoce a Anglada Camarasa: *Vivíamos un París nocturno entre focos de luz contradictorios y faldas femeniles de lujosos colores. No nos era difícil contrastar la profunda sinceridad de Anglada, cotejando a diario la veracidad de sus sombras verdes, azules, violetas, tan criticadas por los que empeñaban en mirar sucio, con la realidad innegable de las mujeres más famosas de entonces, tomadas accidentalmente entre una discusión de reflejos*⁵⁰.

La atracción de París y la mundaneidad de Montmartre, actuó para él como seducción, pero a la vez con un regusto amargo hacia la forma de vida de los artistas contemporáneos, una actitud a veces marcada por la frivolidad. Como señaló con posterioridad, Europa es la iniciadora y la corruptora a la vez⁵¹, de allí que sus viajes siempre hayan sido de ida y vuelta como instancia de restauración vital.

Parte de este pensamiento, creyó verlo en Francisco Bernareggi: No quedó en Mallorca porque viniera dispuesto a ello, sino por seducción:... *Algún cansancio de los modernas vanidades pictóricas y algún desprecio de la vida bullanguera debió traer consigo para que sucediera aquello. Lo cierto es que durante veinte años había de poner un nudo de salvajismo solitario en él y el mundo que hasta entonces lo había contado entre los suyos*⁵².

Desde el año 1910 en que realizó su viaje a Europa, donde regresó en 1919, puede apreciarse una cierta confusión estilística, fruto de las continuas lecturas, desde Rilke a Baudelaire, cercanas al simbolismo decadentista, hasta la eclosión de la profusa literatura de las vanguardias históricas, destacando especialmente el futurismo, el ultraísmo y el expresionismo. Por ello no debe sorprender que el mismo autor en unos momentos plasme actitudes marcadas por el *Fin de Siglo*, mientras que en otros aspectos su postura resulte más ambigua. En definitiva, estaba conociendo al mismo tiempo corrientes literarias que pasaron a engrosar su importante bagaje cultural marcado por las lecturas de Balzac, Flaubert, Dickens y el ya mencionado Rubén Darío.

Así, es posible encontrar fragmentos en los que apuesta por el concepto de obra de arte total, problemática que lo vincula por igual a Baudelaire y Kandinsky. La teoría de las correspondencias de Baudelaire es una importante influencia en la génesis de la obra de arte total, manifestada en el poema *Correspondance*⁵³ del año 1857 donde señala que una obra de arte es tan expresiva de los sentimientos básicos, y tan evocadora de ideas y emociones, que habrá de llegar a un nivel en el cual todas las artes se hallen interrelacionadas; los sonidos evocan colores; los colores, sonidos, e incluso a su vez evocadas por sonidos y colores. En esta línea, Ricardo Güiraldes señala refiriéndose a la obra de Anglada Camarasa: *Cada artista plasma en una tela, un poema o una sinfonía, parte de su concepto, constituida por la unión de estas partes, es la que nos da, a veces, la visión total del artista. Grande esfuerzo en si mismo la propia impresión visual, los propios conceptos, la propia unidad del tiempo*⁵⁴.

Kandinsky fue igualmente partícipe de estas teorías al señalar que el lenguaje debe ser reducido a sus componentes abstractos por las correspondencias entre colores, sonidos, luces y movimientos. Los vínculos con la música fueron de gran interés para Güiraldes y así lo señaló en ocasión de la crítica a Anglada Camarasa: *Composición y color, en pintura, melodía, armonía y ritmo en música, acento, rima y prosodia, me parecen los factores de este resultado. Pero este arte esotérico va mezclado de muchas otras manifestaciones que obran en sentidos diversos. La música más perfecta en uniteralidad, pueden pasarse de todo sujeto. Bach o Stravinsky están tranquilos en cuanto a las exigencias del prójimo. No así la poesía, a la que unos pedirán humanidad, otros ideas particulares, otros una verdad que no sabemos bien en qué consiste. No así tampoco, la pintura, a la que pedirán identidad con el natural (¿cuál es esta identidad?). No es difícil encontrar la respuesta. La identidad con el natural consiste para el mirón, que no sabe o no puede*

renunciar a sus deficiencias en el concepto (sic) que él tiene de las formas y los colores. El natural es lo que él dibujaría o pintaría si supiera hacerlo. Este “supiera” –condicional de la impotencia– es el optimismo pretencioso del mirón. Si se cumpliera su deseo nos agradecería con algún estupendo mamarracho. No importa, él no quiere cambiar sus veinte centavos por los mil pesos que le ofrecen: excelencias de lo propio⁵⁵.

Como colofón a estas páginas, podemos decir que nos hallamos ante un viajero que en las primeras décadas del siglo XX fue capaz de contraponer la intelectualidad de la sociedad europea occidental a la visión del “otro”, un “otrismo” al que pertenecía Mallorca, pero analizado desde la óptica de un argentino proveniente de una ciudad, Buenos Aires, que estaba viviendo su propio proceso de renovación intelectual.

El problema para la generación de Güiraldes, era como heredar el país de los 80, deslindándose necesariamente de la generación del Centenario, e integrando la cultura moderna europea, sin perder por eso la originalidad propia. Recordar simplemente, que nos encontramos ante años de gran bonanza y progresismo acompañados de un constante aluvión migratorio del que Mallorca no fue ajeno. La generación de escritores de los años veinte pretendían transformar la literatura argentina, en unos años en que las mezclas lingüísticas y étnicas, derivadas del fuerte peso inmigratorio de Buenos Aires, parecían dificultar.

Estas reflexiones pudieron canalizarse en la segunda década de los años veinte gracias al surgimiento de incontables revistas y periódicos culturales y literarios en los cuales es posible ver las firmas de Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Roberto Arlt, Leopoldo Lugones o Macedonio Fernández⁵⁶. Ellos junto a Güiraldes efectuaron una crítica mordaz de los sectores sociales o culturales que no les permitían dar salida a sus escritos.

En todos ellos se desprende una fuerte pasión por la literatura sólo comparable a su concepción ética en el arte, una postura que en el caso de Ricardo Güiraldes se fue consolidando gracias a sus numerosos viajes, con una importante significación en su paso por Mallorca.

Notas

- 1 Ricardo Güiraldes está considerado como una de las grandes figuras de las letras argentinas y latinoamericanas, siendo su obra más conocida *Don Segundo Sombra*, además de haber participado activamente en la renovación intelectual de Argentina. Nació en Buenos Aires en el año 1886 y murió tempranamente en París en 1927.
- 2 J. Michelsen (2005): *Ricardo Güiraldes: un poeta del viaje*, Verbum, Madrid, p. 23.
- 3 J. Fombona (2005): *La Europa necesaria. Textos de viaje de la época modernista*, Beatriz Viterbo editora, Rosario, p. 13.
- 4 J. Monteleone (1999): *El relato de viaje. De Sarmiento a Humberto Eco*, El Ateneo, Buenos Aires.
- 5 Ch. Baudelaire (2000): *Poesía Completa*, Espasa Calpe, Madrid, pp. 396-409.
- 6 Ibídem, p. 398.
- 7 D. Pró (1977): “Bernareggi y Güiraldes (correspondencias y coincidencias)”, en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo nº 42, nº 163-164, p. 317.
- 8 A. Blasi (1986): “Ricardo Güiraldes y Proa”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 432, pp. 29-38.
- 9 Este viaje ha sido excesivamente soslayado por la crítica académica argentina, ya que la India ambos amigos experimentaron el hashich. Según una carta enviada a Valery Larbaud, después de dicha experiencia, vio que en Argentina todo era imitación salvo el gaucho. A partir de este momento giró su vertiente literaria. Véase I. Bordelois (1999): *Un triángulo crucial. Borges, Güiraldes y Lugones*, Eudeba, Buenos Aires, p. 21.
- 10 I. Bordelois (1998): *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*, Eudeba, Buenos Aires, p. 13.
- 11 R. Güiraldes (1962): *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires, p. 663.
- 12 E. Trenc (2001): “Les peintres-voyagers européens et catalans a Majorque autour de 1900: La vision d'un paradis”, en *Au bout du voyage, l'île: mythe et réalité*, Publications du Centre de recherche VALS, Université de Reims Chamoagne Ardenne, pp. 177-190.
- 13 F. Lladó (2006): *Pintores argentinos en Mallorca*, Leonard Muntaner editor, Palma de Mallorca.
- 14 T. Cittadini (1954): “Semblanza de Adán Diehl”, en AAVV., *Homenaje a Adán Diehl*, Fomento de Turismo, Palma de Mallorca.
- 15 Los artículos referidos a Mallorca llevan por título *En la Isla de Oro* y su publicación en *La Nación* se secuenció de la siguiente manera: 5 de abril, “En la Isla de Oro. Divagaciones”; 7 de abril, “En la Isla de Oro II. Jardines de España”; 8 de julio, “En la Isla de Oro. George Sand y Chopin”; 14 de julio, “En la Isla de Oro. Todavía sobre George Sand”; 23 de julio, “En la Isla de oro. El imperial filósofo” y 25 de julio, “En la Isla de Oro. Sóller: azul, velas, rocas”. Véase S. Zanetti (coord.) (2004): *Rubén Darío en “La Nación” de Buenos Aires*, Eudeba, Buenos Aires, p. 159.
- 16 L. M. Fernández Ripoll (2001): “Rubén Darío y la Isla de Oro (La primera novela del ciclo mallorquín)”, en *Fin(es) de siglo y modernismo*, actas del Congreso Internacional Buenos Aires ‘La Plata, agosto de 1996, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, pp. 119-214.
- 17 Op. Cit.
- 18 Ibídem, p. 31.
- 19 Dicha carta es propiedad de la familia Anglada y ha sido facilitada por la Fundación La Caixa.

- 20 A.G. Lecot (1986): *En "La Porteña" y con sus recuerdos: Contribución al estudio de la vida y la obra de Ricardo Güiraldes*, Rivolin, Buenos Aires.
- 21 C. García (1999): "Ocho cartas de Adelina Carril de Güiraldes a Guillermo de Torre (1925-1926)", en *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 587, pp. 81-83.
- 22 Las tarjetas se hallan depositadas en el Museo Gauchesco Ricardo Güiraldes en la localidad argentina de San Antonio de Areco (provincia de Buenos Aires).
- 23 R. Güiraldes (1962): *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires, p. 701.
- 24 S. Rusiñol (1913): *L'illa de la calma*.
- 25 R. Güiraldes, op. cit., p. 701.
- 26 *Ibíd.*, p. 704.
- 27 Tarjeta manuscrita n° 15. Fuente: Museo Gauchesco Ricardo Güiraldes.
- 28 R. Güiraldes, op. cit., p. 704.
- 29 *Ibíd.*, p. 707.
- 30 *Ibíd.*
- 31 Tarjetas manuscritas n° 36, 37 y 38. Fuente: Museo gauchesco Ricardo Güiraldes.
- 32 *Ibíd.*, p. 703.
- 33 *Ibíd.*, p. 709.
- 34 *Ibíd.*, p. 708.
- 35 *Ibíd.*, p. 710.
- 36 *Ibíd.*, p. 706.
- 37 *Ibíd.*, p. 714.
- 38 El retrato se conserva en la colección de la Fundación La Caixa de Palma de Mallorca.
- 39 La revista argentina literaria *Proa* fue fundada por Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández en 1921 con muy poco éxito de difusión. En 1924 fue reeditada por Borges, Pablo Rojas Paz y Brandán Caraffa, quienes se conocieron en la revista *Martín Fierro*. Dejó de publicarse con el número decimoquinto, en septiembre de 1925.
- 40 A. Blasi, op. cit., p. 31.
- 41 M. Arias (1999): *Ricardo Güiraldes. Los cuadernos perdidos (1911-1925)*, ediciones Biblioteca Nacional, Buenos Aires, p. 43.
- 42 A. Blasi, op. cit., p. 41.
- 43 R. Güiraldes, op. cit., p. 664.
- 44 *Ibíd.*, p. 663.
- 45 *Ibíd.*, p. 669.
- 46 *Ibíd.*, p. 663.
- 47 *Ibíd.*, p. 668.
- 48 *Ibíd.*, p. 662.
- 49 I. Bordelois, op. cit., pp. 32-36.
- 50 R. Güiraldes, op. cit. p. 659-660.
- 51 I. Bordelois (1999): *Un tirangulo crucial Borges, Güiraldes y Lugones*, Eudeba, Buenos Aires, p. 19.
- 52 R. Güiraldes, op. cit., p. 655.
- 53 R. Güiraldes, op. cit., p. 658.

El Claustro de Monreale y el Tardorrománico hispano: relaciones formales

Esther Lozano López
Universidad Rovira i Virgili, Tarragona

La situación de Sicilia en un enclave privilegiado del mar Mediterráneo la convierte en un punto de referencia obligado a la hora de explicar las relaciones entre el Imperio bizantino, los Estados latinos de Oriente, el norte de África, España, Inglaterra, Francia e Italia. Pero más allá de los contactos con los grandes focos de poder, la política de matrimonio de los soberanos sicilianos ofrece detalles sugerentes para interpretar las transferencias culturales de los reinos normandos hacia Navarra, Castilla y Aragón.

Si bien es cierto que los lazos dinásticos con las monarquías hispanas se afianzan desde principios del siglo XII, en contadas ocasiones los estudios se detienen en advertir la presencia de españoles en la isla, y a menudo se suele hacer hincapié en las conexiones con Inglaterra o Francia aunque resulta innegable la unión familiar con las cortes peninsulares. En 1117 Roger II (†1154) contrae matrimonio con Elvira (†1135), hija de Alfonso VI, rey de Castilla y León (†1109). En 1150 Guillermo I (†1166), heredero al trono de Sicilia, celebra su enlace con Margarita (†1182), hija de García Ramírez, rey de Navarra (†1150). En 1177 Guillermo II (†1189) se decanta hacia el reino inglés y toma como mujer a Juana Plantagenet (†1199), hermana de Leonor, reina de Castilla (†1214)¹. Y una vez extinguida la línea hereditaria masculina de Roger, Federico II de Suabia (†1250) vuelve a emparentarse con España al casarse con Constanza (†1222), hija de Alfonso II, rey de Aragón (†1196).

Sin olvidar la complejidad del panorama siciliano en la duodécima centuria, a partir de ahora nos centraremos en la segunda mitad del siglo, fechas en las que se pone

de manifiesto la estrecha relación de los linajes hispanos con Normandía. Precisamente durante la complicada situación política de la minoría de edad de Guillermo II Margarita de Navarra², que ejerció de regente hasta 1171, se puso en contacto con sus familiares para que intervinieran en la isla. Tanto la nobleza como la aristocracia local detentaban el poder en contra de los burócratas y las constantes intrigas forzaron a la reina a pedir auxilio a los líderes de la política normanda en Francia. Desde su llegada a Sicilia Étienne du Perche se convirtió en uno de los hombres más influyentes, pues por deseo expreso de su prima fue promovido a canciller del reino y arzobispo de Palermo (hasta que en 1168 se vio forzado a marchar a Tierra Santa)³. Por su parte, el peso de Rotrou de Perche, primo de la madre de Margarita a quien también pidió ayuda⁴, se comprueba al repasar su vida: fue obispo de Évreux desde el verano de 1139, de 1165 a 1183 ocupó el cargo de arzobispo de Rouen, y en 1172 coronó en Winchester al hijo del rey Enrique II. Según Rückert, vivió la creación de las portadas de Saint-Denis, Chartres y Le-Mans, y seguramente fue quien contactó con el taller que realizó las esculturas de San Miguel de Estella, parroquia encargada por los padres de Margarita de Navarra⁵. Sin duda, la importancia del linaje de la mujer de García Ramírez el Restaurador era notable, y al respecto me parece interesante señalar que Sancho el Fuerte, rey de Navarra (†1234) “inició el uso de una figura animal, el águila, emblema de la familia de su abuela paterna, Margarita de l'Aigle”⁶.

Si se admite que Teodora, hija del emperador bizantino Manuel Comeno, casada en 1148 con Enrique II

(duque de Baviera y de Austria) es el elemento clave para explicar la adopción de esquemas orientales en Ratisbona y Salzburgo⁷; si se acepta que la estancia de la viuda de Tancredo de Lecce (†1194), último rey normando de Sicilia, en el monasterio de Santa Odile en Alsacia es una de las principales explicaciones de la aparición de esquemas sículo-normandos en el *Hortus Deliciarum*⁸; si se reconocen relaciones entre la decoración musivaria de Monreale y las Biblias de Winchester por la presencia del arzobispo de Palermo, el inglés William Offamilius; y si se explica la efigie de Becket en los mosaicos sicilianos por el vínculo con la familia Plantagenet⁹ ¿por qué no se puede destacar el papel de la familia de la reina Margarita de Navarra en la recepción hispana de la corriente internacional vinculada a las formas de Bizancio?

Al margen de lo ya comentado, en las fechas de su regencia los condados de Gravina, Monte Scaglioso y Andria pasan a manos de españoles¹⁰. No hay duda de que el poder de Margarita fue significativo en un periodo en el que se estaban finalizando los monumentales ciclos de mosaicos bizantinos que tanto influyeron en la estética occidental. Es factible creer que Tudela, cuyo señorío pertenecía directamente a la estirpe de la reina, pudo ser una de las vías de penetración de los repertorios orientales que se aprecian en algunas de las esculturas que serán tratadas a continuación. Las fuertes conexiones familiares (existentes desde 1117 con Castilla y desde 1150 con Navarra) permiten pensar en la llegada de manuscritos bizantinos o cuadernos de modelos basados en los ciclos musivarios a las cortes peninsulares. De hecho, los puntos de contacto entre las esculturas silenses y el desarrollo del arte bizantino de la Sicilia de la segunda mitad del siglo XII han sido señalados por Valdez¹¹, y el asunto de la llegada de las corrientes internacionales ha sido desarrollado por Ocón¹². A mi entender, es posible que, al menos, algún maestro que colabora en el claustro de Monreale proceda de España¹³.

En principio la fundación de Monreale se realizó para contrarrestar el peso adquirido desde 1172 por la ciudad de Palermo y su arzobispo William Offamilius (en el cargo entre 1169 y 1190) y parece que Guillermo II, aconsejado por el canciller Mateo d'Aiello, a comienzos de su reinado decidió construir una iglesia rival con palacio y monasterio. Hacia 1182 gran parte del templo estaba terminado¹⁴, y en 1183 el papa Lucio III decidió concederle la dignidad metropolitana detallando "*brevi tempore templum Domino multa dignum admiratione construxit*"¹⁵. No obstante, la *Chronica* de Ricardo de San Germano, datada en el siglo XIII, testimonia la fundación de la iglesia y del anexo claustro de los benedictinos en 1174¹⁶. Pese a la

carencia de documentación, resulta posible que el inicio del complejo monástico tuviera lugar en 1171; después los datos nos conducen hasta 1174 cuando en marzo se constata una donación del "archimandrita" de Messina Nicola¹⁷, y en diciembre dos bulas del papa Alejandro III hablan del monasterio. Dos años más tarde, en el diploma real de 1176 se menciona el altar "*in eodem sancto monasterio*" donde se depositaban ofrendas y donativos. Se cree que por esas fechas, la construcción de las dependencias principales del complejo estaba muy avanzada, tanto que el 20 de marzo llegaron cien monjes procedentes del monasterio cluniacense de la Cava dei Tirreni (cerca de Salerno) y se consagró la abadía¹⁸.

Según Borsook, la dedicación de Monreale a Santa María, tal y como sucede en Jerusalén (donde se sepultó a la reina Melisenda), pone en relación a la corona siciliana con Tierra Santa ya que la propia Margarita de Navarra reposa desde 1183 en la iglesia siciliana¹⁹. Y seguramente en la creación de su proyecto, al margen de la rivalidad con Palermo, Guillermo II también estuvo influenciado por las fundaciones piadosas de su madre (principalmente por la de Santa Maria de Maniace) y por la repentina muerte de su hermano adolescente, hecho que reabrió la cuestión del lugar de enterramiento real²⁰.

El claustro de Monreale es un interesante testimonio de la vitalidad escultórica que marcó la segunda mitad del siglo XII en los reinos europeos, pero a la hora de realizar las comparaciones con otras obras la falta de monografías completas (integradas en las perspectivas de investigación recientes) y la carencia de repertorios fotográficos extensos dificultan valorar bien el contexto estilístico.

Buena parte de los artífices más importantes del siglo XII se caracterizan por sintetizar las fuentes locales y las importaciones foráneas, de manera que el resultado es a menudo uniforme. Resulta necesario un esfuerzo por fijar los rasgos individuales ya que, más allá de las coincidencias de época, en estas señas de identidad están las claves de las filiaciones. En Monreale son tantos los modos escultóricos que se aprecian que resulta muy difícil establecer las expresiones más personales, y aunque a primera vista se percibe la oscilante capacidad de los diferentes artistas, el conjunto resalta por la minuciosidad de algunos acabados, el dinamismo de las figuras, la capacidad narrativa, la puesta en escena y la monumentalidad del resultado. Las características generales del tratamiento de las formas corresponden al vocabulario propio de la época y es en el entorno de Francia e Italia donde se han establecido las principales filiaciones: Lombardía²¹, Campania²², Apulia²³, Toscana²⁴, Provenza²⁵, Chartres²⁶, Moissac²⁷, Oeste de Francia²⁸ y Borgoña²⁹. La mayoría de los estu-

diosos han desatendido las referencias a los centros hispanos al vincular el conjunto de la obra únicamente con los maestros franceses, y aunque diversos elementos refuerzan la idea de que los principales focos creadores galos difundieron las maneras de hacer que se adoptaron con mayor o menor fortuna en Monreale, el claustro no se explica sólo en una dirección. En mi opinión, tanto en Navarra como en Castilla o Aragón se puede distinguir una concepción escultórica comparable a la de uno de los maestros que actuó en Sicilia. Es de sobras conocido que a ambos lados del Mediterráneo se utilizaban bocetos similares (derivados de una tradición vinculada principalmente a Bizancio y al clasicismo) y el propio Sheppard advierte “aunque muchos elementos de la decoración derivan de monumentos del estilo de Campania, los escultores de Monreale han tenido acceso a otras tradiciones y fuentes artísticas”³⁰.

Los aspectos más cercanos entre Sicilia y España son las proporciones, la disposición de los plegados, la valoración de los espacios, las posturas y las composiciones. Como éste no es este el lugar donde emprender un análisis del conjunto, resulta necesario ceñirse a los capiteles más interesantes: se trata del que muestra la parábola de Lázaro y Epulón (panda oeste), el de la historia de Noé (panda oeste), el del Engaño de Rebeca (panda oeste) y el de la historia de Sansón (panda norte); de modo más lejano el de la Matanza de los Inocentes (panda norte), el del Pentecostés (panda oeste) y el de la Vendimia (panda sur)³¹. Si bien no es un único artista quien realiza estos relieves (existen diferencias notables entre ellos), todos serán nombrados pues aparecen puntos de contacto más o menos significativos con las obras hispanas que se mencionarán seguidamente (tallas que tampoco corresponden a un solo escultor sino a una cercana concepción formal).



Historia de Noé. Monreale



Engaño de Rebeca. Monreale

Según Salvini, cinco maestros con ayudantes son los responsables de las obras del claustro³². De ellos, nos importa el que denomina “*Maestro della Dedicà*”, creador al que le atribuye 30 capiteles, y del que destaca su formación provenzal a la vez que lo relaciona con Saint-Gilles du Gard, con el sarcófago de Sant-Guglielmo en Saint-Guillem-le-Désert, con el púlpito del Duomo de Salerno y con Nîmes. Dejando de lado las posibles puntualizaciones acerca de estas conexiones, el presente trabajo tratará de acotar las relaciones formales con Santo Domingo de Silos, el Burgo de Osma, Santo Domingo de Soria, la Seo de Zaragoza y la Magdalena, Santa María y San Nicolás de Tudela.

La necesidad de huir de las expresiones vagas para analizar la sintaxis de las formas me ha llevado, en primer lugar, a establecer un listado de los principales plegados de los artistas de Monreale y presentar algún ejemplo hispano que comparte las características detalladas.

- A) Pliegues colocados en la parte inferior de las telas resueltos a modo de ondas que se cierran y abren. En ocasiones aparecen dos formas similares a una Ω en el centro del ropaje, y a ambos lados se marca una ondulación ascendente. Es el plegado que se ve en el Seno de Abraham y se advierte en San Nicolás de Tudela o la Seo.
- B) Variante del anterior, los pliegues verticales se ensanchan a modo de triángulo y acaban en la zona inferior con ondas. En el centro se coloca una forma de Ω grande y a los lados, sobre los pies, el borde de la tela queda arqueado para formar un semicírculo. Se encuentra en los apóstoles del Pentecostés y con menos delicadeza se aprecia en los protagonistas de la historia de Sansón, también se localiza en la Magdalena de Tudela, Soria y Osma.

- C) Juegos de incisiones curvas paralelas con resalte que por poco no se cortan unas con otras (a modo de ondas cruzadas para formar el dibujo inverso). Frecuentemente las arrugas sobre las piernas son del tipo "U" (con disposición concéntrica en las rodillas). El mejor exponente de estos pliegues se ve en el capitel de Noé, en el Engaño de Rebeca, en el Seno de Abraham, en Soria y con cierta fluidez en esculturas oxomenses.
- D) Tipo de plegados curvilíneos, ovales o elípticos, que rodean las partes más prominentes del cuerpo y resaltan las formas de las articulaciones como el codo, antebrazo, pectoral, cadera, trasero o espalda. Son los pliegues abombados de los capiteles de Noé y Sansón, Soria, Osma y de piezas de las desaparecidas dependencias de Silos.
- E) Pliegue en dalmática que cae en el centro para colocar una extensión de tela curvada sustentada a ambos lados. Se aprecia en el capitel de Sansón, en el de Noé y en el del engaño de Rebeca, también se encuentra en Soria o San Nicolás de Tudela.

Si bien las creaciones artísticas que se mencionarán a continuación no corresponden a los mismos autores, las comparaciones con los capiteles de Monreale revelan sugerentes puntos de contacto, y aunque la obra con la que se comienza el recorrido no es precisamente la más cercana a las formas sicilianas analizadas en esta comunicación, es la que presenta una cronología más antigua en la recepción de las corrientes bizantinistas que llegan a la península en las primeras oleadas.

El segundo taller silense fue el fundamental núcleo innovador de Castilla en el siglo XII y se convirtió en un foco de irradiación decisivo. Su renovación de formas, la gran calidad de los relieves, el buen acabado de las composiciones y el éxito de sus novedades iconográficas lo situaron desde muy pronto en un punto de atención primordial y en un referente a imitar. Es de sobras conocido que la cronología silense se ha convertido en un terreno de avivada polémica, sobre todo en torno a si las esculturas del segundo taller se deben retrasar hasta principios del XIII o avanzar hasta la primera mitad del XII. De hecho, las escasas referencias escritas provocan dudas ya que tan sólo existen dos documentos en los que se mencionan fechas. El primero se data el 24 de julio de 1158 y corresponde a un reparto de gastos o distribución de rentas en el que se asignan ciertas cantidades a las obras del monasterio: es el conocido *opera claustrum et domorum*. El otro de 1175 nombra a *Domenicus operarius* como un testigo que avala el documento de una disputa acerca de

una propiedad entre los monasterios de Silos y Arlanza. Las interpretaciones de estas noticias y los vestigios a los que corresponden han sido diversas, pero mi opinión es que en torno a 1158 parecen definirse los rasgos que serán copiados con mayor o menor fortuna muy poco después, lo cual implica que seguramente en ese año estaba en marcha el segundo taller.³³

Acerca de los antecedentes formales y sus fuentes de inspiración tampoco existe consenso³⁴. Desde luego, no voy a descifrar las líneas de parentesco de estos escultores, pues no es la tarea que ocupa este estudio, pero no es fácil pensar que se mantuvieran al margen de lo que ocurría fuera de la península. Entre el cenobio burgalés y el claustro siciliano no existen más que ciertas coincidencias muy puntuales y opino que ninguna de las manos silenses intervino directamente en Monreale. No obstante, las afinidades mayores se producen en el relieve de Jesé y en algún capitel aislado: se trata de semejanzas en cuanto al tipo de canon, posturas de los personajes, tratamiento del espacio, indumentaria y colocación de vegetales como relleno de ciertas composiciones. De todos modos, resulta interesante destacar que la estilización propia del tímpano de los testimonios así como la presencia de los pliegues que se cruzan con profusión y virtuosismo en forma de "V" se pueden apreciar en el capitel de la Matanza de Monreale.

Si con Silos existen pocas coincidencias, el examen de los restos de la sala capitular de la catedral del Burgo de Osma ofrece más relaciones con el estilo de Monreale. Al respecto resulta interesante destacar que mientras los rasgos de dos capiteles oxomenses son ciertamente cercanos a los del claustro siciliano (el de la Matanza y el del ciclo de la Infancia), como ocurre con frecuencia hay artistas diferentes dentro de una parecida concepción estilística y otros capiteles se acercan en sus detalles a Silos. Es evidente que los maestros oxomenses conocían bien el cenobio silense y parece verosímil creer que, al menos uno de ellos, más adelante pudo actuar en Castilla (concretamente en Soria) e incluso viajar hasta Sicilia (a mi entender las fechas de Osma son anteriores a las de Monreale con lo que la secuencia no puede ser a la inversa).

De las similitudes con el claustro italiano hay que destacar los paños que presentan pliegues concéntricos en las rodillas, codos y antebrazos (tipo C y D). En general, los cánones y las posturas de Osma son muy similares a los del capitel de la historia de Noé, y las composiciones más abigarradas (realizadas de un modo más dinámico y menos detallado) se pueden relacionar con las formas del capitel del Engaño de Rebeca.



Matanza de los Inocentes. Osma

La falta de documentación hace oscilar la cronología de la catedral, pero a mi juicio, es posible que la envergadura de las obras facilitara la formación de un taller relativamente estable (de hecho, no he encontrado ninguna obra que pudiese ser considerada como un precedente para el estilo oxomense y en cambio sí se constatan consecuentes). A tenor de la importancia del edificio desde los años 30 del siglo XII, de su vínculo tanto con Silos (1132)³⁵ como con Soria (1148)³⁶, de la existencia de *Raimundus operarius* en 1149³⁷, y de la donación al cabildo de 1170³⁸, las fechas de la década de los años 60 son las que parecen más apropiadas para la realización de las esculturas de la sala capitular.

En Santo Domingo de Soria las características principales son las que se encuentran en Osma. En general, las cabezas son grandes y presentan una tendencia acusada al volumen ovalado, los cuellos suelen ser reducidos y algunos personajes lo tienen tan corto que el cráneo parece adosarse directamente a la zona de la clavícula, las mejillas son regordetas y se encuentran marcadas por dos pliegues diagonales formando un contorno triangular con acentuado contraste entre curvas y contra-curvas, rasgo que no se aprecia en Sicilia. Sin duda, los artistas sorianos pertenecen a un grupo escultórico que inició su andadura en Osma aunque parte de los precedentes iconográficos y formales estaban en torno al monasterio silense. Así pues, las relaciones con Monreale coinciden con las advertidas anteriormente.

El estudio de la arquitectura soriana indica la existencia de un templo anterior a la primera mitad de la duodécima centuria, hipótesis que se encuentra avalada por el testimonio de la presencia del alcalde de Santo Tomé en un documento de 1148³⁹. De todos modos, la fachada se realizó alrededor de 1170.



Prendimiento. Soria

Entre los capiteles del interior de la cabecera románica de la catedral de San Salvador (la Seo) de Zaragoza y los de Monreale existen algunas similitudes en el tipo de rostro (aunque en Aragón se tiende al volumen más cuadrado), en el concepto del volumen, en algunos plegados, en las posturas y en la concepción de los arcos que encuadran las escenas. En realidad, también hay relación con el tipo de pliegues del norte de Burgos, coincidencias que podrían derivar del origen de los artistas en torno a las canterías oxomenses.

Las fechas de la Seo no son más antiguas que las de Monreale y los documentos que hablan de 1171-1172 indican que por entonces ya estaba terminado el ábside⁴⁰, luego su escultura sería anterior (dato que se confirma por las afinidades con el estilo de Silos, Osma y Soria). Otros textos también ratifican esta hipótesis: el de 1140 en el que se menciona *ad opus*⁴¹ y el de 1156 en el que se habla de *magister de illa opera*⁴². Asimismo, las donaciones frecuentes entre 1134 y 1180 parecen corroborar la presencia de suficiente dinero como para emprender las obras, y esta teoría cronológica también parece avalada por la referencia de que el obispo



Ábside. La Seo de Zaragoza

Bernardo Jiménez (1138-1152) instituyó la regla de San Agustín y “atendió con gran cuidado a la edificación de la fábrica de ella y el estado y manera de vivir que sus ministros habían de tener”⁴³.

En Navarra se encuentran algunas similitudes estilísticas con el taller siciliano, y significativamente, las obras más interesantes se encuentran en Tudela, localidad cuya importancia está avalada por ser residencia real desde 1134⁴⁴ y por pertenecer a la familia de la reina Margarita.

Entre algunos de los capiteles del interior de la iglesia de Santa María Magdalena y los relieves de Monreale existen interesantes analogías, y las relaciones más marcadas se ven en el tratamiento de las figuras, en los rostros ovalados, en los pliegues (que aparecen resueltos por los bordes inferiores de manera similar a los tipos A o B), en el volumen y en el acabado. Pese a que la cronología tudelana parece ser algo posterior a las fechas de Silos, Osma, Soria o Zaragoza, resulta contemporánea a las tallas sicilianas y corrobora la posibilidad de que en Monreale se encontrara un maestro hispano, pues el desarrollo de la escultura en los reinos peninsulares continúa en la misma dirección hasta finales del siglo XII mientras que en la isla italiana no hay consecuentes del estilo analizado.

Respecto a otras obras, existen coincidencias entre Monreale y Santa María de Tudela. A propósito de las fechas, una resulta interesante para comprender determinados vínculos que se proponen a lo largo de este estudio: se trata de la cita de 1135 en la que se menciona que el obispo Miguel de Tarazona cedió la quinta parte de sus frutos al altar de Santa María “*ad restaurandum Ecclesiae ipsius edificium, ad Altaris mutatoria innovanda*”, el escrito resulta llamativo pues lo confirman *Berengarius Garcia Sancti Nicolai*, *Arnaldus Sancte Mariae Magdalene*, *Arnaldus de Soria*⁴⁵. La aparición conjunta de personajes tanto de San Nicolás, como de la Magdalena y Soria incita a creer posible que existiesen contactos entre las obras principales de estas dos ciudades y reconoce la existencia de los templos de San Nicolás y la Magdalena en el año 1135 (evidentemente, no los realizados con las esculturas que aquí nos interesan). Si se admite la Seo como el lugar de formación de estos artistas tudelanos, las diferencias de estilo entre ambos centros se debieron a que los caminos de los escultores fueron diferentes. Las canterías son bastante paralelas en el tiempo y a mi entender, parte de las formas zaragozanas derivan de Osma con lo que Tudela resultaría ser más tardía que Soria y contemporánea a Monreale. De nuevo, las coincidencias están en torno al canon de las figuras, los plegados (más escasos y con una concepción más lineal en Tudela), las composicio-

nes (más abigarradas) y el volumen (menos marcado). Asimismo, resulta interesante anotar cierta comunidad de estilo con el capitel del Pentecostés siciliano.

Finalmente, las relaciones entre el claustro de Monreale y el tímpano de San Nicolás de Tudela quedan bastante reducidas ya que la aptitud de los maestros tudelanos es notablemente superior a la de los sicilianos. En la parroquia navarra las posturas se resuelven muy bien y se acusan más los bizantinismos (al margen de la iconografía existen detalles propios de composiciones orientales como los personajes laterales con la pierna perpendicular en actitudes bastante inverosímiles, posiblemente basados en los esquemas de la Transfiguración). Se observa mayor calidad (tanto en el tratamiento de los rostros, idealizados y armónicos, como en los detalles), las telas son naturales y terminan con una caída más complicada que las sicilianas, los pliegues son volumétricos y resaltados, el movimiento de los personajes abandona las rigideces y en general los rasgos del artista son depurados. La vaga comunidad de estilo remite a la posibilidad de que alguno de los autores de Sicilia pudiese conocer la obra tudelana.

La trascendencia del edificio debió de ser considerable desde la primera mitad del siglo XII ya que se habla de “*capilla castris regis*” desde García Ramírez (†1150)⁴⁶ y se sabe que en 1234 Sancho VII (†1234) fue sepultado allí provisionalmente hasta que más tarde fue llevado a Roncesvalles. San Nicolás de Tudela no pudo ser una parroquia secundaria, el hecho de que se vincule al monarca García Ramírez (señor de Monzón y Tudela, casado con Margarita de l'Aigle y padre de Margarita de Navarra, quien se enfrentó a la necesidad de legitimar la restaurada dinastía) sugiere la posibilidad de que se trate de uno de los edificios donde la familia real puso en práctica su voluntad de destacar y asimilar las tendencias artísticas más novedosas de las cortes europeas.

A mi entender, es posible que alguno de los artistas que trabajó en las señaladas obras del territorio peninsular (principalmente en Osma, la Seo o Tudela) fuese llamado por la propia Margarita de Navarra o por su hijo Guillermo II para colaborar en el claustro de Monreale. Por desgracia, no existe documentación que permita respaldar esta hipótesis, pero el estudio de los rasgos estilísticos y los lazos familiares no impiden descartarla.

El desarrollo de la escultura hispana durante el siglo XII se basó en intrincados caminos en los que convergen diversas concepciones, la que ha ocupado este trabajo tiene sus ecos más allá del territorio peninsular. Es necesario aceptar “que el influjo de gente de orígenes diversos debido a las alianzas reales, a la reforma religiosa, a la

reconquista y a la repoblación fueron destinados a generar innovación en las artes [...] Resulta difícil identificar un lugar concreto para la formación de los artistas del último cuarto del siglo XII precisamente porque nos encontramos ante un estilo verdaderamente trans-regional"⁴⁷.

Notas

- 1 Mediante este enlace se convierte en cuñado de Alfonso VIII de Castilla (†1214) y de Ricardo Corazón de León (†1199), casado a su vez en 1191 con Berenguela (†1230), hija de Sancho VI el Sabio de Navarra (†1194).
- 2 Nieta de Ramiro Sanchez, señor de Monzón (†1150) y del conde normando Geoffrey de Mortagne (o Perche, también conocido como Gilbert de l'Aigle). Su madre, Margarita du Perche o de l'Aigle (†1141) era sobrina de Rotrou du Perche, señor de Tudela, y sus hermanos fueron Blanca de Navarra (†1156); Sancho VI el Sabio, rey de Navarra; y Rodrigo Garcés, conde de Monte Scaglioso en Sicilia.
- 3 HOUBEN, H. (2002), *Roger II of Sicily: A ruler between East and West*, Madrid: 171.
- 4 DITTELBACH, T. (2003), *Rex Imago Christi. Der Dom von Monreale. Bildsprachen und Zeremoniell in Mosaikkunst und Architektur*, Wiesbaden. Citado en RÜCKERT, C. (2004), *Die Bauskulptur von San Miguel in Estella (Navarra). Königliche Selbstdarstellung zwischen Innovation und Tradition im 12. Jahrhundert*, Mainz: 130.
- 5 RÜCKERT, C. (2004), *Die Bauskulptur von San Miguel in Estella (Navarra). Königliche Selbstdarstellung zwischen Innovation und Tradition im 12. Jahrhundert*, Mainz: 138. La importancia de Rotrou es tal, que para esta autora es el posible programador de la portada estellesa.
- 6 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. (2004), "El signo del águila en los documentos de Sancho el Fuerte, rey de Navarra (1194-1234)", en *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía. Homenaje a D. Faustino Menéndez Pidal*, VIII/2: 565.
- 7 CAMES, C. (1966), *Bizance et la Peinture romane de Germanie*, París: 20-21.
- 8 DEMUS, O. (1950), *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres: 446-447; y CAMES, C. (1966), *Bizance et la Peinture romane de Germanie*, París: 22.
- 9 MATHEW, D. (1992), *The Norman Kingdom of Sicily*, Cambridge: 205.
- 10 MARTIN, J. M. (1994), *Italiens Normandes. XIe-XIIe siècle*, París: 34, 143. El condado de Gravina fue concedido en 1160 a Gilbert (primo de la reina) y Monte Scaglioso en 1167 pasó a manos de Rodrigo (hermano de la soberana, quien según Hugo Falcandus fue un arrivista ridículo rechazado como canciller por su desconocimiento de la "francorum lingua"): LOUD, G. A. y WIEDEMANN, T. (trad.) (1998), *The History of the Tyrants of Sicily by "Hugo Falcandus" 1154-1164*, Manchester: XXXI.
- 11 VALDEZ, E. (1986), "Nova et Vetera" in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*. Tesis doctoral, Columbia University, Nueva York: 215-217.
- 12 En mi opinión, las fechas que maneja esta autora son demasiado tardías y décadas antes ya se constatan en los reinos hispanos las características en las que se detiene: OCÓN, D. (1992) "Alfonso VIII. La llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispana a fines del siglo XII", en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo (1990): 307-320; ID. (1992), "Bizantinismo y difusión de modelos en el románico periférico", en *VIII Congreso Español de Historia del Arte*, Cáceres 1990: 95-101; ID. (1997), "El renacimiento bizantinizante de la segunda mitad del siglo XII y la escultura monumental en España", en *Viajes y viajeros en la España medieval*, Aguilar de Campoo (1993): 267-290; ID. (1994), "La recepción de las corrientes artísticas europeas en la escultura monumental castellana en torno a 1200", en *IX Congreso Español de Historia del Arte*, León (1992): 17-26.

- 13 Hay evidencias de que Roger II y el resto de los reyes normandos del siglo XII mandan traer personas del norte de Italia, Francia y España para servirles: MATHEW, D. (1992), *The Norman Kingdom of Sicily*, Cambridge: 129. Lamentablemente en la documentación consultada no he encontrado el nombre de ningún artista hispano.
- 14 El claustro se suele fechar entre 1172 y 1189: CONANT, K. J. (1995), *Arquitectura carolingia y románica 800-1200*, Madrid: 389; Fechas sugeridas por SHEPPARD, C. (1949): "Iconography of the cloister of Monreale", en *The Art Bulletin* XXXI: 159. Este autor cita un documento de 1172 en el que se relata que el monasterio fue comenzado "sub principio nostri regimis"; y considera el año de la muerte del rey como *ante quem*. Por su parte, Durliat cree que el claustro se realiza entre "1175 y 1189 por un taller cosmopolita" DURLIAT, M. (1992), *El arte románico*, Madrid (1982): 325.
- 15 SALVINI, R. (1962), *Il Chiostro di Monreale e la Scultura Romanica in Sicilia*, Palermo: 180.
- 16 BELFIORE, A. (2004), "Fasi significative nella storia architettonica del Duomo di Monreale", en *Il duomo di Monreale. Architettura di luce e icona*, Palermo: 18.
- 17 "Monasterio quod dominus noster Gullielmus sanctissimus rex (...) statuit edificare (...) prope felicem urbi Panormi": WHITE, L. T. (1984), *Monachesimo latino nella Sicilia Normanna*, Catania: 205.
- 18 *Ibidem*: 208.
- 19 BORSOOK, E. (1990), *Messages in Mosaic: The royal programmes of Norman Sicily 1130-1187*, Oxford: 51-56; y BORSOOK, E. (1991), "Messaggi in mosaico nella Capella Palatina di Palermo", en *Arte Medievale* 1: 31-47.
- 20 MATHEW, D. (1992), *The Norman Kingdom of Sicily*, Cambridge: 203.
- 21 BIAGI, L. (1931), "Nel Chiostro di Monreale", en *L'Arte*: 468-485.
- 22 TOESA, P. (1927), *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, Turín: 875
- 23 VENTURI, A. (1904), *Storia dell'arte italiana*, vol. III, Milán: 622
- 24 SALMI, M. (1928), *Romanesque sculpture in Tuscany*, Florencia: 109.
- 25 SALVINI, R. (1987), "Scultura poitevina in Sicilia. Il Portale di Santa Maria degli Alemanni a Messina", en *Medioevo Nordico e Medioevo Mediterraneo. 1964-1985*, Florencia: 355-362; ID. (1962): *Il Chiostro di Monreale e la Scultura Romanica in Sicilia*, Palermo: 161; y JACOBY, Z. (1997), "Les ateliers de sculpture du royaume latin de Jérusalem au XIIe siècle", en *Les Croisades. L'Orient et l'Occident d'Urbain II à Saint-Louis. 1096-1270*, Milán: 281.
- 26 SHEPPARD, C. (1949), "Monreale y Chartres", en *Gazette des Beaux-Arts*: 402-404.
- 27 SALVINI, R. (1962), *Il Chiostro di Monreale e la Scultura Romanica in Sicilia*, Palermo: 154.
- 28 *Ibidem*: 224.
- 29 MOREY, C. R. (1942), *Medieval Art*, Nueva York: 225; y TOESA, P. (1927), *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, Turín: 875.
- 30 SHEPPARD, C. (1952), "A stylistic Analysis of the Cloister of Monreale", en *The Art Bulletin* 34: 37.
- 31 Lamentablemente, las limitaciones espaciales impiden presentar una imagen de cada capitel.
- 32 SALVINI, R. (1962), *Il Chiostro di Monreale e la Scultura Romanica in Sicilia*, Palermo.
- 33 Las escasas dataciones que se pueden extraer de los monumentos castellanos permiten afirmar que la segunda campaña de Silos tuvo que ser anterior a 1188 (por la inscripción de Moradillo). Pero además, el epígrafe de San Andrés de Soto de Bureba permite concretar la cronología y si se estudian los relieves de esta portada es fácil advertir que los artistas conocían muy bien tanto la Calzada como Silos, con lo que 1176 se convierte en un *terminus ante quem* para ambas obras.
- 34 Al iniciar el pasado siglo Bertaux propuso la influencia del norte de Francia: BERTAUX, E. (1906), "Santo Domingo de Silos", en *Gazette des Beaux Arts* 97: 27-44. Décadas más tarde se multiplican las opiniones y se señala la importancia de Italia y Provenza: LACOSTE, J. (1973), "La sculpture à Silos autour de 1200", en *Bulletin Monumental*: 101-128. Otros destacan la filiación bizantina: OCÓN, D. (1990), "Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200", en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro 1088-1988*, Silos (1988): 505-508. Algunos creen que las claves están en el Languedoc, concretamente en el segundo taller de la Daurade de Toulouse: VALDEZ, E. (1991), "Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela", en *Actas del Simposio Internacional O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, Santiago de Compostela, 1991 (1988): 206-207. Y unos cuantos consideran que las relaciones más claras están en la Île-de-France y Borgoña: HERNANDO, J. L. (1995), *Escultura tardorrománica en el Monasterio de Santa María la Real en Aguilar de Campoo (Palencia)*, Aguilar de Campoo: 136-137.
- 35 VALDEZ, E. (1986), "Nova et Vetera" in *Santo Domingo de Silos: The Second Cloister Campaign*. Tesis doctoral, Columbia University, Nueva York: 254, nota 10. Aunque el original se ha perdido se conoce la copia de 1278 transcrita por Férotin.
- 36 En esta concesión a la iglesia de Osma, según informa González, aparecen "Nicolaus maiorinus, Sancio Blasco iudiuce, Lupus saione, y alcales Marano de Santo Tomé, Vela Cit, Domingo Cit, Domingo Núñez, Sancio Blasco, Salvador, García Blasco, Milian Fortún, Tel Muñoz, Vela Rubio, Miguel Belinche": GONZÁLEZ, J. (1974), "La Extremadura castellana al mediar el siglo XII", en *Hispania* 127: 308, nota 6. Este texto avala que en 1148 ya existía una parroquia con la advocación de Santo Tomé, primitiva titularidad de Santo Domingo. El documento se conserva en el Archivo de San Pedro, cartulario folio 1.
- 37 GONZÁLEZ, J. (1960), *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Madrid, Vol. III: 381, nota 11.
- 38 *Ibidem*: doc. 148; y ÁLVAREZ, I. (1996), *Poder y relaciones sociales en Castilla en la Edad Media. Los territorios entre el Aralazón y el Duero en los siglos X al XIV*, Salamanca: 195.
- 39 Véase la tesis doctoral LOZANO E. (2003), *La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico*, Universidad Rovira y Virgili, Tarragona. Próximamente publicada por la Fundación Universitaria Española.
- 40 En 1171 llegaron las reliquias de San Valero a Zaragoza (la cabeza de este obispo fue adquirida el 27 de noviembre de 1170) y el 22 de enero de 1172 el papa Alejandro III recibió bajo su protección la iglesia de Zaragoza, en ese mismo año (el 17 de julio) hubo una donación para el altar principal: BUESA, D. (1998), "La catedral románica de San Salvador", en *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza: 117.
- 41 Concretamente, en el testamento de Oleger se cita "ad illa opera de Sancti Salvatori": *ibidem*: 111.
- 42 *Ibidem*: 111-113. Como en Silos y Osma las referencias son escasas pero permiten considerar factible la existencia de unas obras importantes.
- 43 Citado en RUIZ MALDONADO, M. (1997), *La Seo románica. Una aproximación a la escultura de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza: 12. Extraído de LACARRA, M. C. (1991), *Iglesia catedral de San Salvador o la Seo*.

Las influencias artísticas foráneas en la isla de Mallorca El mecenazgo del obispo Juan Vich i Manrique (1573-1604) impulsor del culto a la Inmaculada Concepción

Bartolomé Martínez Oliver
Lcdo. en Historia del Arte, Mallorca

Resumen

Después del Concilio de Trento (1545-1563), fue nombrado obispo de Mallorca (1573) Mons. Juan Vich y Manrique (1530-1611), de origen valenciano, doctor en teología (1570) y antiguo rector de la universidad de Salamanca. Este obispo potenció grandemente el culto a la Inmaculada Concepción, cuya fiesta litúrgica realzó con una misa solemne y procesión, e impulsó su iconografía. Un ejemplo de su mecenazgo fue el encargo y el pago de la totalidad del portal mayor de la Catedral de Mallorca al maestro Miguel Verger, quien esculpió con bello estilo plateresco dicha entrada majestuosa, reflejando el contenido teológico de esta advocación mariana según la concepción propia del siglo XVI (*Tota Puchra*). Las obras no se iniciaron hasta el año 1594 y se invirtieron en ellas unas quince mil libras. En Mallorca se le conocía popularmente a Mons. Vich y Manrique como el obispo del *Portal Mayor de la Catedral*. Al pie de la estatua de la Purísima podemos ver el escudo de armas de su mecenazgo con la siguiente inscripción: *Illustrissimus et Reverendissimus D.D. Joannes Vich et Manrique Inmaculatae Conceptioni dicabat 1601*. El obispo Vich y Manrique quiso compendiar en el portal los rasgos más característicos de la espiritualidad bíblica y patrística inmaculista: en el centro podemos observar la imagen de la Virgen orlada por los símbolos bíblicos relativos al misterio de la Inmaculada Concepción y, a su lado, las imágenes de San Juan Evangelista, San Juan Batista y finalmente los cuatro doctores de la iglesia latina: San Ambrosio, San Agustín, San Jerónimo y San Gregorio.

La gran mayoría de obras retaulísticas que conocemos en Mallorca de la época del obispo Vich y Manrique siguieron la traza y el modelo que estaba de moda en Valencia gracias al taller del pintor Joan de Joanes (1523 - 1579). Es el caso de la imagen de la Inmaculada del monasterio jerónimo de santa Isabel, datada en el año 1574.

Así pues, para analizar este conjunto de obras religiosas mallorquinas referentes a la Inmaculada, hemos de tener en cuenta las influencias foráneas artísticas valencianas a través del obispo valenciano Vich y Manrique y del pintor valenciano Juan de Juanes.

La iconografía de la Inmaculada que difundió Vich y Manrique en Mallorca presenta una Virgen joven con las manos juntas en actitud de plegaria y rodeada de los atributos marianos de las letanías lauretanas. Este será el objeto de la presente comunicación, centrándome en el portal mayor de la catedral de Mallorca. No obstante aludiremos a la fuerte dependencia de formas y conceptos de esta iconografía respecto del gótico y de los nuevos postulados renacentistas a través del dibujo, la estampa y la imprenta.

Palabras clave

Obispo Vich Manrique. Mallorca. Arte. Religión. Inmaculada Concepción. Iconografía. Pintura. Retaulística.

Dignare me laudare te: virgo sacrata
(Hazme digno de alabarte, oh santa Virgen)
Duns Escoto (1266-1308), beato franciscano

La figura del Obispo Juan Vich y Manrique y su actividad religiosa al servicio del arte mallorquín entre 1573 y 1604

Durante los treinta y un años de su pontificado mallorquín, el obispo Vich y Manrique llevó a cabo dos reformas básicas que incidieron en la eclosión de una extensa producción artística: la reforma del clero y la reforma litúrgica.

En cuanto a la reforma del clero mallorquín, cabe destacar que Mons. Vich y Manrique procuró elevar el nivel espiritual y moral del clero. Fue una de sus prioridades pastorales.

Por ejemplo, en la exhortación al clero de la diócesis, publicada como prólogo a los decretos del sínodo diocesano (1588), recuerda a los canónicos su obligación de ser modelo de vida y ejemplo para los demás clérigos.¹

Su formación humanística en la Universidad de Valencia y teológica en la de Salamanca, de la que fue catedrático de Sagrada Escritura y Rector, sirvió para que Felipe II le enviara como embajador a la Santa Sede para entrevistarse con el Papa Pío IV, con el objetivo de diseñar una estrategia para evitar la penetración del luteranismo en España. Designado obispo de Mallorca en el año 1573 continuó la reforma tridentina iniciada por su antecesor Mons. Diego de Arnedo.



Retrato del Obispo Juan Vich y Manrique que se halla en la pinacoteca del Palacio del Obispo de Mallorca. Palma

En esta época, uno de los principales focos de irradiación de la actividad religiosa y social en la vida de la isla

de Mallorca era la Catedral. Destacaremos tres aspectos: el primero, el económico, ya que gozaba de gran poder por la gran cantidad de legados y de donaciones que recibía anualmente; el segundo, el administrativo, porque estaban a su servicio un gran número de notarios y escribanos que cuidaban de la gestión de las rentas y la confección de documentos; y finalmente, el tercero, el devocional, por ser el centro regulador de la piedad, la moral y la vida religiosa de Mallorca. Son un total de treinta obras surgidas de las prensas mallorquinas en su período como obispo y convocó los Sínodos² de 1589, 1593, 1597 y publicó los conocidos *Edictes Generals*³.

La diócesis que regía el obispo Vich y Manrique constaba de 42 parroquias, cinco de ellas en Palma, cinco en Menorca y el resto en la llamada parte foránea de Mallorca. Como su antecesor, hizo de la visita pastoral una herramienta de renovación: mediante estas periódicas visitas a las iglesias, ordenadas por el concilio de Trento, tomó contacto con el clero y el pueblo. Sus actas son fuentes muy valiosas de información para el estudio del patrimonio histórico y artístico de la época.



Retrato del escudo del Obispo Juan Vich y Manrique que regentó durante su actividad pastoral en la Diócesis de Mallorca (1573-1604). Palacio del Obispo de Mallorca

Antonio Verger: *San Jerónimo. Detalle del portal mayor*. Catedral de Mallorca. 1592-1601.

En el espíritu reformador que traslucen las actas de visita pastoral es donde hemos de enmarcar la devoción de la Inmaculada Concepción que fue, sin lugar a dudas, una de las manifestaciones más señeras e influyentes de la religiosidad en la Mallorca de finales del siglo XVI y comienzos del XVII.

La función de las imágenes de la Inmaculada Concepción en el pontificado de Vich y Manrique

El Concilio de Trento, en la sesión XXV de 3-4 de diciembre de 1563⁴, apeló al II Concilio de Nicea (787) para regular el uso de las imágenes sagradas en los tem-

plos y subordinó la confección de las mismas a la fe a la que habían de servir y estimular. Así, pues, el concilio tridentino fomentó la función pedagógica de los retablos y las imágenes con el objetivo de conseguir que el pueblo adorara a Dios con más sinceridad y una mayor piedad. Cabe recordar que uno de los puntos de discusión de la Iglesia católica con las comunidades surgidas de la Reforma era el culto a los santos; los reformadores protestantes criticaron duramente las supersticiones medievales en el culto a los santos y el concilio de Trento contestó defendiendo la legitimidad de dicho culto pero postuló la reforma de su praxis.

El catolicismo del siglo XVII no busca tranquilizar. Lejos de ser consolador y burgués postula una fe combativa, que recuerda constantemente a los creyentes la fragilidad de la condición humana, reino del sufrimiento y de la muerte que sólo ella puede trascender. La Iglesia católica quiere hacer saber que Dios está en todo hombre, por hermosa o desgraciada que sea su apariencia física. La Iglesia se esfuerza por volver a los orígenes del cristianismo y alienta enérgicamente a los pintores a que eviten toda influencia de los modelos de la antigüedad pagana.

Uno de los temas más comunes en la iconografía popular española de la época es la Inmaculada Concepción. Este punto doctrinal, declarado posteriormente dogma por el papa Pío IX en 1854⁵, era cuestionado por los reformadores protestantes en el siglo XVII. Por este motivo como una reacción antiprotestante, en España tuvo una gran difusión la iconografía de la Inmaculada Concepción.⁶ Sin embargo entre los mismos católicos era rechazado por la escuela teológica de los dominicos y defendido por la escuela teológica franciscana.

A lo largo de los siglos la Iglesia ha tomado conciencia que *Maria llena de gracia por Dios* (Lc 1,28) había sido redimida desde su concepción⁷. Desde la descendencia de Eva, Dios escogió la Virgen Maria para ser la Madre de su Hijo: fue preservada desde sus inicios de la macula del pecado original y se conservó limpia de todo pecado personal durante toda su vida.⁸ Según la Sagrada Escritura la Virgen Maria contribuyó a la salvación de los hombres con su fe y su obediencia libre, pronunciando su sí en nombre de toda la naturaleza humana y posteriormente, en consecuencia pasó a ser la nueva Eva, madre de todos los vivientes.⁹

La iconografía mariana cobra también un papel destacado en la Mallorca del XVI y principios del XVII, que se percibe en la multiplicación de las imágenes de la Virgen en muchos municipios de la isla, profundizando en la herencia medieval.

Vich y Manrique tiene también la concepción de que el arte es expresión y vehículo del culto. La devoción de

la Inmaculada Concepción que él impulsa se enmarca en esta percepción del arte. Desde ahora se plantea la validez teológica y pastoral de una imagen desde el mismo momento de su gestación para que haya una correspondencia entre lo que representa y el mensaje que comunica. De esta manera la potenciación de la iconografía resume, pues el espíritu de renovación religiosa que quería implantar Vich y Manrique.

Este proyecto de difusión inmaculadista se enmarca en la tradición artística valenciana - pintura, grabado y relieves escultóricos- iniciada por el pintor Juan de Juanes (1523 -1579) siguiendo los modelos del jesuita Martín Alberro (1526-1596), profesor del colegio de San Pablo de Valencia.¹⁰ Las estampas tenían un claro sentido utilitarista porque buscaban promover sus dogmas e impulsar la piedad de los lectores de las obras que ilustraban.

Hay que advertir que Vich y Manrique no trajo una nueva devoción a la isla pues en Mallorca desde Ramon Llull era muy vivo el culto a la Inmaculada Concepción; este teólogo mallorquín fue calificado como el Doctor de la Inmaculada.

La fábrica artística de la Inmaculada Concepción en el portal mayor de la Catedral de Palma (1592-1601)

Dar un nuevo impulso al culto a la Inmaculada Concepción y cuidar el patrimonio de los templos mallorquines fueron dos directrices muy significativas en los años de ejercicio episcopal de Vich y Manrique. Durante su pontificado, se ejecutaron en la catedral de Mallorca dos programas monumentales de envergadura: la portada mayor y el retablo del *Corpus Christi*¹¹, obra del maestro Jaime Blanquer; aunque el más importante fue el portal mayor,¹² que supuso previamente rematar los dos tramos de nave que faltaban.¹³

El autor del portal mayor, Antonio Verger, hijo de un zapatero de Palma, se inspiró en esta obra en el tratado de Serlio de donde tomó los repertorios ornamentales renacentistas. Esta obra ocupó buena parte de la carrera de Antonio Verger.

En cuanto a la ejecución del portal, sabemos que el capítulo catedralicio dio el permiso de obras el año 1592, año en que se colocó la primera piedra, mientras que las actas capitulares del año 1610 aún se refieren a las esculturas que se debían de realizar.

El portal de Verger es una obra de transición entre el renacimiento y el manierismo. En él el tema de los símbolos bíblicos de María se plasman monumentalmente en el tímpano rematado por una bóveda de casetones. Su decoración está organizada en torno a la imagen de la

Virgen, que aparece en el eje de la composición, sobre el parteluz compuesto por una columna corintia sobre pedestal. En este conjunto iconográfico María representa a la nueva Eva que vence a la serpiente.



Antonio Verger. *La Inmaculada Concepción*.
Detalle del portal mayor. Catedral de Mallorca.
1592-1601

El esquema general de la figuración presenta la doncella escogida para ser la madre del Verbo Eterno; tiene el aspecto de una joven modesta, con la luna a sus pies y las estrellas citadas por el libro del Apocalipsis alrededor de su cabeza¹⁴.

Un aspecto a tener muy en cuenta es el lugar eminente que ocupa la representación artística de la Inmaculada en el portal mayor; porque en el arte medieval las imágenes marianas estaban relegadas a las puertas laterales; en cambio los lugares centrales estaban ocupados por los



Antonio Verger. *Tímpano del Portal Mayor dedicado a la Inmaculada Concepción de María*. Piedra de Santanyí. Catedral de Mallorca. 1592-1601

temas relacionados con los Novísimos. Notemos pues que en la obra de Verger la Inmaculada y sus símbolos se convierten en el principal foco de atención doctrinal e iconográfica; es un anuncio de la inflación mariana que caracterizará a la espiritualidad católica postridentina.

Los símbolos de la Inmaculada plasmados en el esquema iconográfico del portal mayor de la catedral de Mallorca son:

Símbolos	Latín	Traducción	Fuente
Sol	<i>Electa ut Sol</i>	Escogida como el Sol	Cantar de los Cantares 6, 9
Luna	<i>Pulchra ut Luna</i>	Hermosa como la Luna	Cantar de los Cantares 6, 9
Puerta Muralla	<i>Porta Coeli</i>	Puerta del Cielo	Génesis 18
Cedro	<i>Cedrus Exaltata</i>	Alta como el Cedro	Eclesiastés 24, 17
Rosal	<i>Plantatio Rosae</i>	Planta de rosa	Eclesiastés 24, 18
Pozo	<i>Puteus aquarum viventium</i>	Pozo de aguas vivas	Cantar de los Cantares 6, 15
Árbol	<i>Virga Jesse floruit</i>	Floreció la Vara de Jesé	Ezequiel, 7, 10
Jardín Cerrado	<i>Hortus Conclusus</i>	Jardín Cerrado	Cantar de los Cantares 6, 12
Estrella	<i>Stella Maris</i>	Estrella del Mar	Himno Litúrgico <i>Ave Maris Stella</i>
Lirio	<i>Sicut lilium inter spinas</i>	Como lirio entre espinas	Cantar de los Cantares 2, 2
Olivo	<i>Oliva Speciosa</i>	Olivo vistoso	Eclesiastés, 24, 19
Fortaleza	<i>Turris Davis cum propugnaculis</i>	Torre de David con Baluartes	Cantar de los Cantares 4, 4
Espejo	<i>Speculum sine macula</i>	Espejo sin mancha	Sabiduría 7, 26
Fuente	<i>Fons Ortorum</i>	Fuente de los Huertos	Cantar de los Cantares 4, 15
Ciudad	<i>Civitas Dei</i>	Ciudad de Dios	Salmo 86, 3

En este programa escultórico María Inmaculada aparece inserta en un contexto alegórico de gran trascendencia, formado por numerosas inscripciones bíblicas, colocadas en cartelas manieristas en la parte del basamento que hablan del carácter de *Porta Caeli*¹⁵, que es el portal mayor de la principal iglesia mallorquina. Sin embargo no podemos olvidar que en la puerta está presente otro personaje: Cristo, que figura en un medallón del parteluz. Por este motivo no podían faltar los grandes profetas del Antiguo Testamento, Ezequiel y Daniel situados en las jambas de la puerta, el primero en correspondencia con San Pedro, y el segundo con San Pablo.

Además la forma del arco se inspira en la tradición romana de los arcos de triunfo¹⁶; en efecto el portal tiene un carácter triunfal señalado por los grutescos que adornan las jambas y retopilastras. Las ceremonias de los triunfos imperiales, continuadas en la Edad Media, empezaban en la puerta del templo, que, por naturaleza religiosa del acontecimiento, fue considerada como *Porta Caeli*. Quizás la puerta del Cielo de la Catedral de Mallorca se debe a que el templo era de fundación real.

La inscripción que Vich y Manrique escogió para el portal puede ser aplicada tanto al templo como a la Virgen: *Haec est domus Dei et porta caeli* (Esta es la casa de Dios y la puerta del cielo).

Esta composición supuso un paso muy importante para la difusión de los órdenes de la arquitectura mallorquina, muy influida por grabados y tratados de arquitectura del siglo XVI. En la confección de las estatuas citadas anteriormente, el escultor Antonio Verger demuestra una asimilación ya madura del vocabulario renacentista, como se pueden observar en las anatomías, las actitudes, los rostros y las vestimentas.



Antonio Verger. San Jerónimo. Detalle del portal mayor. Catedral de Mallorca. 1592-1601.

Así pues en el profundo simbolismo de este conjunto se combinan dos tradiciones culturales: la bíblica y la clásica, con tal riqueza simbólica que más parece una obra de la Edad Media que no del siglo XVI, cuando ya la iconografía cristiana estaba francamente en su decadencia. Parece lógico pensar en la influencia decisiva que debió tener en ella el obispo Vich y Manrique, aunque su esquema compositivo obedece a parámetros medievales, parcialmente revestidos de una decoración de filiación italiana. La exaltación de la Concepción de María que impulsó decididamente Vich y Manrique tuvo como consecuencia la declaración de la Inmaculada como Patrona del Reino de Mallorca el 20 de mayo de 1628, por parte del Gran i General Consell.¹⁷ Numerosas capillas dedicadas a esta advocación se van a erigir por toda la isla a lo largo del XVII y del XVIII, como es el caso de la Capilla de la Inmaculada Concepción de Iglesia de los Sagrados Corazones de Palma de Mallorca.



Anónimo. Imagen de la Inmaculada Concepción en el centro del retablo de la capilla de la misma titular. Circa siglo XVI-XVII. Iglesia de los Sagrados Corazones. Palma de Mallorca

Llama la atención el tamaño pequeño de la imagen de la Inmaculada presidiendo un retablo de tales dimensiones. Destacan los atributos de la misma como son las doce estrellas. Una tradición cuenta que cuando el obispo Vich y Manrique ordenó que en todas las iglesias de la diócesis hubiera una capilla dedicada a la Inmaculada Concepción, los dominicos, tradicionalmente antiinmaculadistas, cumplieron la orden del prelado, pero reduciendo la imagen a un tamaño menor.

Siglas

BSAL Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana
AST Analecta Sacra Tarraconensia

Fuentes manuscritas

- Archivo de la Curia Eclesiástica de Mallorca
 - *Decretorum 1595-1605*. En este códice se hallan muchos decretos del obispo Vich Manrique y de sus vicarios generales, concernientes al ejercicio de la jurisdicción por vía extrajudicial, como la institución de conventos y cofradías.
 - *Ordinationum 1535-1653*. Este libro lleva pintado en sus cubiertas el escudo de armas del obispo Vich Manrique.
 - *Setentiarum 1563-1599*. Recoge la mayor parte de sentencias del pontificado de Vich Manrique.
 - *Común (1573-1588) – (1596-1605)*.
 - *Visitae pastorales*:
 - Legajo número 10. *Visitatio generales Diócesis Maioricensis ex anno 1575 usque ad 1578 et 1592*.
 - Legajo 11-12 (1593-1599).
 - Legajo 13. *Liber visitationes factae in parte foranea paresentis insulae maioricensis per Illustrisimum et Reverendisimum Dominum don Joannem Vich et Manrique Dei et Apostolicas Sedis gratia Episcopum Maioricensem et de consilio suae Regiae Maiestatis in anno Nativitate Domini 1586 usque ad 1589*.
 - Legajo 14. *Liber visitationes factae in parte foranea paresentis insulae maioricensis per Illustrisimum et Reverendisimum Dominum don Joannem Vich et Manrique Dei et Apostolicas Sedis gratia per multum Reverendum Dominum Joannem Torrens Doctorem theologum visitatorem ac Vicarium Generalem 1591*.
 - Legajo 15. *Liber visitationes factae in parte foranea paresentis insulae maioricensis per Reverendum Dominum Hieronymum Augustinum Morla doctorem theologum Visitatorem generalem pro Illustrisimo et Reverendisimo Domino Joanne Vich et Manrique Dei et apostolicae sedis gratia episcopo maioricensi inceptate de mense octobris anno 1599*.
- Archivo Capitular de Mallorca
 - Actas capitulares 1574-1584
 - Sección papeles sueltos, cajón 10, número 5. Documentos de la toma de posesión del obispo Vich y Manrique.
 - Sección papeles sueltos, cajón 54, número 7. Fundación de las solemnidades que por el obispo Vich y Manrique, se habían de celebrar en la fiesta de la Purísima Concepción de Nuestra Señora.
 - Sección papeles sueltos, cajón 10, número 3. Catálogos de los obispos de Mallorca.

Fuentes impresas y documentales

- *Manuale sacramentorum iussu Ioannis Vich et Manrique Episcopi Maioricensis annuente synodae conventu per Raphaelem Albertinum, Petrum Onofrium Oliverium correctum expolium*, Maiorica, apud Gabrielem Guasp, 1601.
- *Synodus diocesana Maioricensis celebrata praeside Illustrisimo ac reverendisimo domino don Joanne Vich et Manrique, Dei et Apostolicae sedis gratia episcopo maioricensis. Anno 1588. Tipographia Gabrielis Guasp. Anno 1589*.

- *Synodus diocesana Maioricensis celebrata praeside Illustrisimo ac reverendisimo domino don Joanne Vich et Manrique, Dei et Apostolicae sedis gratia episcopo maioricensis. Anno 1588. Tipographia Gabrielis Guasp. Anno 1592*.
- *Synodus diocesana Maioricensis celebrata praeside Illustrisimo ac reverendisimo domino don Joanne Vich et Manrique, Dei et Apostolicae sedis gratia episcopo maioricensis. Anno 1588. Tipographia Gabrielis Guasp. Anno 1597*.

Notas

- 1 En la página 13 de la *Epistola exhortatoria ad clerum ex sinodus diocesana maioricensis* del año 1569 dice así: *Quicumque dignitates aut canonicatus obtinent, quo sublimiorem locum in ecclesia adepti sunt eo magis studeant ut munera et officia eis iniuncta perfectius exaequantur. Et tale ubique religionis et sanctitatis exemplum praebeant ut alii clerici inferioris ordinis actiones suas et mores ad eorum normam dirigant atque componant.*
- 2 Utilizó las reuniones sinodales para resolver los problemas de la vida espiritual del clero, extirpar los abusos de toda clase, promover la vida cristiana y fomentar el culto divino.
- 3 Defendió y promocionó la utilización de la lengua catalana en las ceremonias religiosas, para facilitar la comprensión de los fieles que desconocían el castellano.
- 4 Istituto per le Scienze Religiose de Bologna, *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*. Edizioni Dehoniane Bologna, 1991, p. 775.
- 5 *Bula Inefabilis Deus*, 8 de diciembre de 1854: H. Denzinger-P. Hünermann, *El Magisterio de la Iglesia*, Ed. Herder, Barcelona, 1999, nn.2800-2804.
- 6 La representación artística de María como criatura elegida por Dios llena de gracia tiene su culminación definitiva el 8 de diciembre de 1854 con la promulgación del Dogma de Pío IX, que definió como verdad absoluta la preservación de cualquier marcha atrás de la bula *Inefabilis Deus*. El culto inmaculista nace a mediados del siglo XII cuando los canónigos de Lyon fijaron la fiesta de la Concepción de María el día 8 de diciembre. En la diócesis de Roma, la fiesta de la Inmaculada fue introducida en la liturgia por el Papa Sixto IV en 1477. El texto bíblico principal que inspira la doctrina de la Inmaculada es Génesis 3,15: "Pongo enemistades entre ti y la mujer; entre tu linaje y el suyo; ella herirá tu cabeza cuando tu hieras su talón".
- 7 Las bases históricas de la iconografía *Tota Pulchra* están en el principal intérprete en la Edad Media del Cantar de los Cantares, San Bernardo de Claraval (1090-1153), que identificó a María con la esposa e hizo esta alabanza: *Tota Pulchra es, amica mea, et macula non est in te* (4,7). Toda eres hermosa, amiga mía y mancilla no hay en ti.
- 8 Ver RÉAU, Louis (1998): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*: Tomo II, Barcelona, p. 82.
- 9 Manuel Trens define la escala del árbol iconográfico Mariano a través de la Virgen orante, contemplativa, gozosa, Inmaculada y Tota Pulchra.
- 10 No podemos dejar de citar que el estilo de este insigne artista valenciano, conocido por el obispo Vich y Manrique, tiene como fuentes la obra *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, abadesa del Monasterio de la Trinidad de Valencia, publicada en el año 1497. Formado al lado de su padre, Vicente Masip, contribuyó a la introducción del Renacimiento italiano en Valencia.
- 11 Es la otra gran obra del arte contrarreformista mallorquín que se terminó en el año 1599 por el artista mallorquín Jaime Blanquer; en período de elaboración de la portada mayor de la Catedral bajo el obispado de Vich y Manrique.
- 12 Este monumento inmaculista mallorquín impulsado por Vich y Manrique enlaza con otras obras de arte españolas encargadas por él: la imagen de metal de la Inmaculada Concepción de la Catedral de Tarragona y el Monasterio de Nuestra Señora de Murta de Valencia.
- 13 Justo en el inicio de su prelado, asumió la financiación de la sexta vuelta mayor y es por ello que los dos tramos que faltaban para llegar a la fachada se alzaron rápidamente gracias a los donativos de mil libras que hicieron los jurados de Palma, gremios, familias con alto poder adquisitivo y mecenas del mundo religioso, encabezadas por el obispo Vich y Manrique con el orgullo de ver esculpidas su escudo de armas en las llaves de vuelta de la Catedral.
- 14 Apocalipsis 12, 1-17.
- 15 Vich y Manrique quería dar la máxima relevancia y complejidad al programa iconográfico de la *Porta Caeli* de Palma ya que consta de imágenes y símbolos como de textos bíblicos, interpelados para dar un mensaje de misterio al templo: quiere poner de manifiesto un claro simbolismo bíblico referido a la Catedral como Casa de Dios y Puerta del Cielo.
- 16 La tipología de puerta absidal diseñada por Verger tuvo una gran trascendencia en la isla de Mallorca, donde podemos nombrar ejemplos del seiscientos como las portadas de las parroquias de San Francisco y Santa Isabel de Hungría de Palma, y la parroquia de San Miguel de Felanitx.
- 17 Ver LLABRÉS MARTORELL, Pere Joan, "El patronatge de la Puríssima Concepció sobre el Regne i la diòcesi de Mallorca. Breu nota històrico-litúrgica" en *Comunicació CETEM*

Bibliografía

- AUTORES VARIOS (1997): "Voz Vic i Manrique, Joan" en *Gran Enciclopedia de Mallorca*, Volumen, XVIII, p. 117.
- AUTORES VARIOS (1993): *Catecisme de l'Església Catòlica*, Coeditors catalans del Catecismo, Badalona.
- AGUILÓ, T. (1876): "Noticias curiosas (entrada del obispo Vich Manrique en la ciudad de Mallorca)" en *Almanaque de las Islas Baleares*, 1876.
- ALBI, José (1979): *Joan de Joanes y su círculo artístico*, Valencia.
- ALCÁNTARA MARTÍNEZ, P. (1960): "La Inmaculada Concepción" en *Año Cristiano*, Madrid: Tomo II, p. 564-571.
- ALEJOS MORÁN, Asunción (2005): "Valencia y la Inmaculada Concepción. Expresión religiosa y artística a través de los códices, libros, documentos y grabados" en CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (2005): *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte. Actas del Simposium (I-II)*, Monasterio del Escorial, Madrid, p. 810-844.
- ALEMANY MIR, Juan (1988): *El Obispo Vich y Manrique y la imprenta (1573-1604)*, Biblioteca Luis Alemany, Palma de Mallorca.
- CAMPANER, Álvaro (1881): *Cronicón maioricense*, Palma.
- CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (2005): *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte. Actas del Simposium (I-II)*, Monasterio del Escorial, Madrid.
- CARBONELL, M. (1998): "El mediterráneo cercano: Juan Vich y Manrique (1530-1611) y algunos intercambios artísticos entre Valencia y Mallorca" en *Actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia.
- GAMBÚS SÁIZ, Mercè (1987): "El trabajo artístico en Mallorca durante los siglos XVI y XVII" en *BSAL* 43: 157-172, Palma de Mallorca.
- GAMBÚS SÁIZ, Mercè (1995): "El escultor aragonés Juan de Salas y la introducción del renacimiento en Mallorca" en *IX Congreso de Arte aragonés. Actas de la Universidad de Zaragoza*, Prensa.
- GAMBÚS SÁIZ, Mercè (1998): "Mediadores, promotores y clientes en la formación del renacimiento mallorquín" en *IX Congreso Español de Historia del Arte. Actas de la Universidad de Valencia*, Valencia. Prensa.
- GAMBÚS SÁIZ, Mercè (1998): "La idea de l'art mallorquí. Apunts per a una crítica historiogràfica" en PÉREZ SÁNCHEZ, J. (Coord.) (1994): *Natura en repòs. La natura morta a Mallorca, segles XVII-XVIII*: 117-122, Palma de Mallorca.
- GAMBÚS SÁIZ, Mercè, MASSANET GILI, María (1987): *Itinerarios arquitectónicos de las Islas Baleares*, Palma, Gobierno de las Islas Baleares.
- GAMBÚS SÁIZ, Mercè (1989): "La evocación del humanismo en los repertorios iconográficos de la arquitectura renacentista mallorquina" en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, número 3, p. 305-312.
- GÓMEZ PÉREZ, Enrique (Coord.) (2004): *Iconografía mariana. La Inmaculada*, Monasterio de santa Clara, Palencia.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor (1945): *Carta histórico-artística de la iglesia Catedral de Palma de Mallorca*, Palma.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel (1968): "Escarceos sobre la piedad popular postridentina" en *Analecta Sacra Tarraconensia* XL: Barcelona.
- MUNAR, Gaspar (1954): *Devoción de Mallorca a la Purísima*, Palma de Mallorca.
- PALOU, Joana Maria et alia (1984): *Sobre una taula de Joan de Joanes a Mallorca i la pintura del segle XVI*, Palma de Mallorca.
- PASCUAL, Aina (1995): *La Catedral de Mallorca*, José J. Olañeta editor, Palma de Mallorca.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Lorenzo (1955): "La Asunción de Nuestra Señora, titular de la Catedral de Mallorca" en *Analecta Sacra Tarraconensia*, Tomo XXVIII: 287-302.
- PONS PONS, Guillermo (1968): "La reforma eclesiástica en Mallorca durante el pontificado de Don Juan Vich y Manrique de Lara" en *Antológica Annua*, Roma, 16: 175-325.
- PONS PONS, Guillermo (1971): "La cura de almas y la vida cristiana del pueblo de Mallorca bajo el pontificado de Don Juan Vich y Manrique de Lara (1573-1604)" en *Antológica Annua*, Roma, 18: 175-325.
- PONS PONS, Guillermo (1971): "El colegio de Jesuitas de Mallorca y el obispo Don Juan Vich y Manrique de Lara (1573-1604)" en *Archivum Historicum Societatis Iesu* 40: 437-462.
- SEBASTIÁN, Santiago, ALONSO, A. (1973): *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*, Palma de Mallorca.
- SEBASTIÁN, Santiago (1969): "El programa simbólico de la catedral de Palma" en *Revista Mayurqa*, II, p. 14-18.
- SEBASTIÁN, Santiago, ALONSO, A. (1989): *Contrarreforma y Barroco*, Alianza editorial, Madrid.
- TRENS, M. (1946): *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid.
- XAMENA, P., RIERA, F. (1986), *Història de l'Església a Mallorca*, Palma de Mallorca.

El embrujo de la isla en el arte: de Strómboli (Rossellini, 1949) a Lisca Bianca en la aventura (Antonioni, 1961)

Ana Melendo Cruz
Universidad de Córdoba

En un artículo publicado en LA VANGUARDIA comenta José Carlos Cataño: “*De Ítaca a la base cubana de Guantánamo, los espacios y las imágenes insulares nos sirven para hablar de muchas cosas: del paraíso y de la soledad, del confinamiento y de la exclusión, del urbanismo moderno y del destino humano. La metáfora de la isla, tan empleada en distintas culturas, sigue viva y nos interroga: queremos encerrarnos en nosotros mismos o, como los archipiélagos, buscar la conexión?*”¹.

A lo largo de la historia de la representación, estos espacios insulares y las imágenes que de ellos derivan, han sido utilizados por los artistas para mostrar paraísos perdidos, lugares de confinamiento donde encontrar la libertad ansiada fuera de la civilización, etc. Tal es el caso de Gauguin. El pintor francés creó con su exilio a las islas del Pacífico su propia leyenda: la del artista que se enfrenta con la sociedad de su época y se evade de ella para encontrar —en una naturaleza y entre unas gentes no adulteradas por el progreso— las condiciones de autenticidad y de ingenuidad primitivas en las que aún puede florecer la flor de la poesía. Pero su exploración de la naturaleza y las gentes de lejanos países no es una vuelta al exotismo romántico: no explora el mundo buscando nuevas sensaciones, se explora a sí mismo buscando el origen de sus propias sensaciones.

Hay un “yo” que aflora en la pintura de Gauguin, representado a través de una naturaleza muy concreta, la insular; y las gentes que la habitan, que entraría en relación directa con ese otro “yo”, encarnado en la figura del enunciador, que aparece en algunos de los filmes perte-

necientes a la modernidad cinematográfica. Así, *La aventura* (Antonioni, 1960).

El propósito de esta comunicación es dar cuenta del papel desempeñado por el paisaje insular del filme rosselliniano, *Strómboli*, y la relación del mismo con los personajes, así como mostrar las diferencias y similitudes que, a partir de este elemento, el paisaje, podemos establecer entre éste filme y *La aventura* de Antonioni.

Strómboli: El milagro que surge del infierno

La isla —no debemos olvidarlo— además de ser símbolo de paraísos perdidos donde poder encontrar la libertad, puede ser también un espacio oclusivo, carceral, cuando no infernal, pervertido por la locura, negación de toda felicidad posible. Para Karin, la protagonista de *Strómboli* (Rossellini, 1949), esta isla de Las Eolias significa opresión, un ámbito cerrado donde la maldad se exploya. Ella, una extranjera que para escapar de un campo de refugiados se casa con un pescador de una pequeña isla, Strómboli, vuelve a sentirse prisionera en un espacio, el insular; del que finalmente no podrá escapar:

“Rossellini, dice Ángel Quintana, propone en *Strómboli* el encuentro de unos elementos imaginarios —los personajes y las situaciones— con una naturaleza en continua transformación (...) Karin es rechazada por los habitantes de un mundo situado entre el fuego y el mar. La alteridad genera un proceso de desarmonía e incomunicación. Al final, Karin

*utiliza el orgullo como arma, hecho que acentúa su aislamiento y su encarcelamiento en el entorno*².

Después de que la protagonista decidiera casarse con Antonio, el filme muestra el viaje emprendido por ambos hasta llegar a Strómboli. Comienza así el camino que habrá de recorrer esta extranjera hasta que finalmente se produzca el milagro. Un barco silencioso, a bordo del cual viajan los protagonistas, pone rumbo hacia la isla. La embarcación no tarda en cruzar las aguas mediterráneas, especialmente tranquilas, mientras Antonio muestra a su esposa al único dueño y señor de la isla, el volcán. Aquel que no sólo modifica la orografía de Strómboli, sino que interviene de manera contundente en la vida de sus habitantes, obligando a éstos, cada cierto tiempo, a emigrar o a comenzar de nuevo. Frente a la tranquilidad del mar, las imágenes muestran un volcán en plena ebullición que demuestra su poder a la recién llegada. En medio de ambos desembarca Karin.

Como vemos, el paisaje juega un papel fundamental desde el comienzo de la película. La cámara rosselliniana recorre, junto con los personajes, una tierra árida, seca y casi desierta, encomendada, al igual que sus habitantes, a San Bartolomé, quien, según el párroco de la misma, detuvo la lava que arrojaba el volcán en la gran erupción de 1941, salvando así las casas de los isleños.

Tras las palabras de bienvenida del párroco para con Antonio y Karin, una música extradiegética, que se asemeja al canto de las sirenas relatado por Homero³, hace su aparición. La ambigüedad⁴ late en estos momentos del filme en los que, a pesar de tratarse de una música extradiegética, Karin parece escuchar el cántico de estos personajes mitológicos, portadores de muerte, que encadenan o paralizan a todos aquellos que las oyen cantar. Las voces femeninas solapan lo que, según Antonio, sólo es el llanto de un niño, y Karin es sacada así de su ensimismamiento por las palabras de su esposo.

Pero la energía que bulle dentro de la protagonista, semejante a la del volcán que preside Strómboli, la atormenta desde el momento en que ella comienza a tomar conciencia de la realidad. Una realidad preexistente que, según A. Quintana, *"se filtra en la mirada subjetiva de la actriz, dando lugar a sensaciones puramente ópticas frente a la realidad"*⁵. Una realidad que es mostrada a través de una naturaleza grandiosa y sublime que existe al margen de los personajes que pueblan el filme rosselliniano, pero que, sin embargo, entra en relación directa con ellos.

Y es que, aunque en el filme de Rossellini el paisaje juega un papel fundamental, la naturaleza mostrada por el cineasta italiano no deja en ningún momento de estar

relacionada con la historia que la película cuenta y con los personajes que la pueblan. Por eso, la energía de ella y la del volcán, es mostrada en los últimos minutos del filme cuando Karin, desesperada, intenta escapar de la isla después de que la última erupción de Strómboli pusiera en peligro la vida de la protagonista y la del hijo que ésta espera.

En su huida, el paisaje árido y desértico de la isla va dejando paso al humo, las cenizas y los gases desprendidos por el volcán. Algunos de esos planos en los que se muestra el poder de Strómboli se convierten en subjetivos desde el momento en que pasan por la mirada de la protagonista.



Ella mira impotente y asustada los efectos de la reciente erupción observando cómo el cielo azul se ha convertido en gris plomizo, y cómo la lluvia de fuego que arrastraba torrentes de lava a su paso ha puesto fin a cualquier vestigio de vida en esa tierra de color negro sobre la que camina Karin con rumbo hacia ninguna parte.

Cansada y aterrorizada, Karin cae al suelo en medio de esa fuerza natural, la del volcán, frente a la que se siente incapaz de luchar. Pero de entre el caos surge un cielo plagado de estrella. Entonces, la protagonista se duerme mientras invoca a Dios. Cuando despierta, a la mañana siguiente, el infierno que contemplara la noche anterior aparece, milagrosamente ante sus ojos, como un rayo de luz esperanzadora. *"La enigmática belleza del volcán, dice A. Quintana, se convierte para Karin en revelación de lo sagrado, la realidad adquiere otro sentido"*⁶.



La isla es portadora entonces de unas connotaciones espirituales y esotéricas, al igual que la isla de época medieval de Montsalvat, representada como una montaña que emerge en medio del mar y a la que ningún mortal tiene acceso. Un espacio, en suma, defendido por acantilados, fuego y por “una cintura de plegarias”⁷.

El universo visual de Antonioni en Lisca Bianca

En *La aventura* (Antonioni, 1960), la isla posee una dimensión diferente a la que hemos podido observar en *Strómboli*. En el filme antonioniano, Las Paraneas, y en concreto un arrecife de éstas, Lisca Bianca, se inscriben en la utopía de los protagonistas y del propio cineasta, en sus permanentes búsquedas y esperanzas.

Los protagonistas emprenden un crucero por las Eolias que propicia la desaparición —el filme no deja claro si voluntaria o accidental—, de Anna, una joven presa de una crisis existencial provocada por la rutina de la vida burguesa y por la relación, cada vez más deteriorada, con Sandro, el protagonista masculino del filme. Después de que Anna desaparezca misteriosamente, se inicia por parte de los amigos que la acompañan —Claudia, la otra protagonista del filme, entre ellos—, una búsqueda desesperada que se va diluyendo a favor de la relación amorosa que comienza entre Sandro y Claudia. La isla es testigo entonces del hecho enigmático de la desaparición de Anna y del deseo que comienza entre el novio y la amiga de ésta.

Pero a la vez, funciona como instrumento que permite al cineasta contar su verdad, y en ese contar la verdad reside la fuerza de las imágenes que muestran el universo mineral y acuático que compone el citado arrecife. El propio cineasta comenta al respecto: “Quizás debería precisar que todo esto ocurría en Paranea, en las Eolias, y que todas las mañanas iba con una barca a rodar sobre un arrecife que se llama Lisca Bianca, a unos veinte minutos de Paranea. Cuando la mar estaba calma, se veían halos de vapor que salían del agua y se disolvían en numerosas burbujas sulfúreas. Pero nunca estaba calma. La borrasca, fuerza ocho o nueve, era constante. En aquel breve trayecto para

ir a Lisca Bianca arriesgábamos literalmente la vida. Creo haber odiado el mar (...) Los humores de cada cual se llenaban de frases amorosas a todo volumen. O de insultos. Los míos a éstos de Roma que tardaban en encontrar un nuevo productor. El originario, efectivamente había desaparecido con las primeras dificultades y ya no había nadie a nuestra espalda (...) Pero mi problema era otro: cómo contar la verdad de la película y al mismo tiempo acallar las otras que pululaban por los márgenes, que empujaban con tanta fuerza? Asumir una como medida de las otras?”⁸.

La desaparición de Anna, en *Lisca Bianca* es el pretexto narrativo para que la cámara, independizándose en multitud de ocasiones del resto de los personajes que han emprendido la búsqueda de la protagonista, escudriñe cada rincón de la isla mostrando la orografía de la misma.

El paisaje cobra un protagonismo esencial en la primera parte de *La aventura*. Las imágenes que lo muestran parecen haber sido extraídas de un documental para ser insertadas en el filme, dando cuenta de lo que S. Zunzunegui ha denominado “la dimensión topográfica del trabajo fotográfico. Puras descripciones del espacio encuadrado por el objetivo, levantamiento de acta de un territorio del que de esta manera se toma posesión en términos visuales. Estas imágenes afirman su condición del estado de cosas de modo estrictamente topográfico”⁹. No obstante, este trabajo topográfico, este mostrar la naturaleza en su estado más puro, adquiere en el filme antonioniano una dimensión estética y artística fundamental que tiene que ver con esa verdad que el cineasta persigue.

La cámara antonioniana da cuenta de momentos determinados; reproduce instantes fugaces que caracterizan y a la vez configuran el paisaje de Lisca Bianca, por ejemplo el romper de las olas en las rocas y la consecuente erosión que aquellas provocan en éstas. Recoge esos detalles que, de alguna manera, intervienen directamente en la formación del paisaje de esta pequeña isla de las Eolias. Se trata éste de un paisaje que pasa por la mirada del observador¹⁰, por mucho que en ocasiones esa mirada pueda encarnar en uno de los personajes que transitan el filme. De esta forma, el paisaje en *La aventura* deviene en elemento discursivo que interrelaciona con la realidad y con el sujeto. Uno de esos raros momentos en que la mirada, en esta primera parte del filme, encarna en uno de los personajes, es ese en el cual Corrado, uno de los amigos de Anna que están buscándola, desatiende su búsqueda para observar el fenómeno natural que tiene lugar ante sus ojos, la metamorfosis del agua del mar que, mediante la evaporación, se convierte en una nube, abandonando así su estado líquido para pasar a otro nuevo, el gaseoso.

La cámara recoge su rostro en un plano cercano; seguidamente, tras un corte de montaje, aparece un plano general donde se muestra lo mirado por el personaje, la evaporación del agua, y posteriormente, una panorámica ascendente da cuenta de la formación de la nube y de la transformación del líquido. El siguiente plano, que muestra el rostro de Corrado, convierte los planos anteriores en subjetivos suyos.



Estos planos, que denotan el interés del filme por la formación de algunos fenómenos atmosféricos como las nubes, encuentran su intertexto en aquellas obras pictóricas que a lo largo de la Historia del Arte han contribuido a visualizar importantes descubrimientos relacionados con la Termodinámica, la Dinámica y la Meteorología Física.

A efectos históricos, se puede considerar el relámpago que ilumina la escena de *La tempestad* de Giorgione (1508), como una de las primeras obras en que la protagonista principal es la tormenta. Hasta esa época, el paisaje atmosférico se concebía como algo accesorio y anecdótico que completaba el motivo o tema central de la obra.

Sin embargo será el romanticismo el primer gran movimiento artístico que va a suponer un salto cualitativo importante en la pintura de paisaje atmosférico. Dentro de este movimiento destaca el inglés Constable, a quien puede considerarse maestro del paisaje de temperie casi impresionista por su pincelada, por los reflejos y por los estudios de la luz sobre las nubes y los cielos turbulentos, tempestuosos, nublados y enrarecidos. Según F. Pérez Carreño, “el interés científico, el cambio de atención hacia imágenes más generales de la naturaleza conducen a Constable a considerar la importancia del cielo en la pintura. El mismo Constable ha señalado al respecto “El cielo debe ser y siempre será en mi obra una parte de la compo-

sición. Sería difícil nombrar una clase de paisaje en el que el cielo no sea la clave, la medida de la escala y el principal órgano de sentimiento”¹¹.

A pesar de que Constable está considerado uno de los máximos exponentes del movimiento romántico, si observamos la figura, *Estudio de marina con nubes cerca de Brighton* (Constable, 1824-25) y la comparamos con las imágenes recogidas por Antonioni en *La aventura*, podremos observar como, el pintor y el cineasta muestran en estas obras una mirada alejada de la visión romántica, ligada a la meteorología, a la esfera climática y a la química del paisaje.



Es así como éste cobra relevancia por sí mismo en la pintura de Constable y en el filme antonioniano: en el ejemplo pictórico el paisaje ocupa “la medida de la escala”, y en el cinematográfico su importancia es tal que termina marginando, no sólo a la historia que tiene lugar en el filme, sino a los propios personajes y a las acciones emprendidas por éstos, para detenerse así en un instante, en una superficie que cambia de manera infinita. Se acaba entonces en *La aventura* con la idea de la tormenta como metáfora de un acontecimiento trágico que está por llegar a la vida de los protagonistas, tan frecuentemente utilizado en el cine; recordemos por ejemplo la tormenta que se desencadena en la secuencia nuclear de *Amanecer* de Murnau (1927).

Conclusiones

Podemos entonces concluir diciendo, que ese detenerse en la grandiosidad de la naturaleza en el filme rosselliniano sí está de alguna manera vinculado a la historia. Y a pesar de la importancia visual que adquieren esos fotogramas en los que se muestra la naturaleza en todo su esplendor, la protagonista indiscutible sigue siendo Karin. No hay nada tan importante como los personajes en la película de Rossellini y siguen siendo ellos y su historia los encargados de vehicular la acción. En este aspecto, el cine de Rossellini se puede emparentar al modelo clásico de Hollywood.

En cambio, en el filme antonioniano, los seres humanos son mostrados como visitantes transitorios de una realidad que los sobrepasa y en la cual se sumergen. Los

personajes son un elemento más de la puesta en escena. Su importancia en el filme no excede a la del paisaje o a la de los objetos mismos. Al contrario de lo que sucede en el cine clásico, donde según Bordwell, “*la causalidad psicológica, presentada a través de personajes definidos que actúan para lograr objetivos anunciados, da al filme clásico su progresión característica*”¹², en el universo antonioniano, los individuos que lo habitan no vehiculan la acción del filme, ni son presentados desde el comienzo del mismo con unos rasgos que los definan. No asumen unos papeles causales impulsados por sus deseos, ni actúan para lograr unos objetivos anunciados en el filme previamente, porque precisamente, uno de los problemas que plantean estos personajes es su carencia de objetivos. Incapaces de mostrar sus sentimientos, se muestran tan inertes como la naturaleza misma. Estamos de acuerdo con la siguiente anotación realizada por F. González en la que señala, “*Antonioni es quizás el primero en señalar que el mundo es más grande de lo que parece, y que su motor inmóvil escapa no sólo al objetivo fotográfico, sino a cualquier simplificación narrativa basada en la típica estructura del relato, centrado en un personaje con unas metas y un antagonista*”¹³.

De esta forma, el ser humano y sus gestos, en el cine de Antonioni, quedan reducidos a la categoría de signos por medio de los cuales se expresa una idea, un concepto que es revelado como lo verdaderamente importante.

Notas

- 1 CATANO, J. C. (27 Julio, 2005): “Islas adentro”, *La Vanguardia* (suplemento Culturas), nº 162: 2
- 2 QUINTANA, A. (1997): *El cine italiano. 1942-1961*. Paidós, Barcelona, p. 158
- 3 Las Eolias han sido denominadas también islas Lípári por ser esta isla la más grande entre ellas. Según la mitología clásica en las Lípári moran las sirenas, que con sus cantos, atraen a sus orillas a los navegantes.
- 4 La ambigüedad es un elemento característico de la modernidad cinematográfica muy recurrente en autores pertenecientes a este movimiento, tal es el caso de Michelangelo Antonioni, pero que comienza a estar presente ya en los algunos filmes de Roberto Rossellini.
- 5 En, *El cine italiano. 1942-1961*, op., cit., p.p. 158-159
- 6 *Ibidem*, p. 159
- 7 SEGALÉN, V. (1956): *Les Immémoriaux*, Plon-Terre Humaine, París, p. 32
- 8 ANTONIONI, M. (2002), *Para mí, hacer una película es vivir*, Paidós, Barcelona, p.p. 121-122
- 9 ZUNZUNEGUI, S. (1994): *Paisajes de la forma*, Cátedra, Madrid, p. 146
- 10 La figura del observador es entendida aquí en la forma a la que alude POYATO, P. (2003): “Del hipotexto Literario al Hipertexto fímico: *El sur* (Adelaida García morales y Víctor Erice)”, *Pandora Revue d'Études Hispaniques, Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines Université Paris 8, París*.
- 11 PÉREZ CARREÑO, F. (1993): *John Constable, Hº 16*, Madrid, p. 68.
- 12 BORDWELL, D., STAIGER, J., THOMPSON, K. (1997): *El cine clásico de Hollywood*, Paidós, Barcelona, p. 18
- 13 GONZÁLEZ, F. (2001): “El cine ante la pintura”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*.

Redescubriendo 'lo primitivo': Coleccionismo de arte precolombino en Barcelona

Marlen Mendoza Morteo
Universitat de Barcelona

Junto al concurrido museo Picasso en el barrio gótico de la ciudad de Barcelona cohabita el joven Museo Barbier-Mueller de Arte precolombino. Creado en 1997 a partir de una colección privada y cedida al Ayuntamiento, busca desde las estrategias de lo 'glocal' generar espacios de consumo cultural alternativo sobre el arte precolombino en Cataluña.

Derivado de un estudio de caso sobre el museo el fenómeno a analizar fue la colección Barbier Mueller expuesta fragmentariamente en exposiciones temporales. Desde la particularidad de este ejercicio de investigación, el museo precolombino permite describir algunos elementos en común sobre la situación de los museos en el contexto *glocal* que actualmente vivimos.

La ponencia a desarrollar en este congreso busca: en primer lugar, autenticar el papel del Museo Barbier-Mueller como centro constructor de 'imaginarios sociales' en el contexto de multiculturalidad actual. De cara a los frecuentes movimientos migratorios de población latinoamericana en Barcelona, se ubica al museo en su papel de *actor social* que influye en la construcción de imágenes acerca de otras culturas, y que por lo tanto ha de reconocer y potencializar su carácter político.

Siguiendo el planeamiento de Pierre Bourdieu del museo como 'dispositivo cultural'¹, los objetos expuestos recrean en el observador una realidad que le es ausente. En este caso el arte precolombino, arte sagrado y de rito en muchos casos, suscita al espectador dispuesto: una *imagen*. El objeto inerte, descontextualizado de su lugar original, remite a un pasado lejano que ahora se convierte (en el mejor de los casos) en reliquia arqueológica y

culto estético. Sin embargo, no es el único proceso que acontece. En el enfrentamiento de la visión entre el espectador-observante y el objeto observado se genera un diálogo imperceptible, por no decir inconsciente.

Ese proceso mental de confrontación de la imagen paulatinamente lleva a un cuestionamiento del Yo. La figura no habla del presente, sino del pasado y no sólo del pasado como historia de acontecimientos de nuestros predecesores, sino de un pasado *no occidental*, o para ser más precisos *no occidentalizado*. El arte precolombino no existía como tal, más bien se trata de una construcción social. Derivado principalmente de las primeras vanguardias, el interés por "lo primitivo" no es por lo tanto nuevo.

Coleccionistas privados, generalmente de Europa y artistas del siglo XX voltearon su mirada al arte africano, americano y asiático. Fue sin duda el surrealismo el movimiento más interesado en virar hacia al origen del arte sagrado, justamente con más auge en el período de entreguerras. Recordemos también el interés de Picasso en el arte africano y la variación epistemológica que cuestionaba los dogmas de lo estético y lo bello heredados de la tradición decimonónica.

Pero de ¿dónde surge este interés por "lo primitivo"? A mi modo de ver, frente al desgajamiento social derivado del implacable siglo XX la idea de progreso unilineal se ve fuertemente cuestionada y con ello, los ideales de la razón y el iluminismo se quebrantan como el estado último del positivismo más ortodoxo. "El mito se ha vuelto ilustración y la ilustración se ha vuelto mito" sentenciaba la Escuela Crítica de Frankfurt dada la bélica primera mitad del siglo pasado.

Para el caso de la colección de Barbier-Mueller ahora parcialmente instalada en el museo de arte precolombino de Barcelona, las causas de su origen son más concretas. Para empezar, no se trata de un coleccionista aislado, sino principalmente de dos, Josef Mueller y su yerno Jean Paul Barbier por lo que se trata de una colección familiar cedida al Ajuntament de Barcelona por un tiempo.

Es precisamente en el contexto de los años veinte, cuando Josef Mueller “descubre”, junto con otros artistas y coleccionistas como André Breton,² el arte tribal, y adquiere esculturas y máscaras procedentes de América, Asia, África y Oceanía. Es evidente que, en un principio, la labor coleccionista de Mueller se enfoca al arte de las vanguardias y obras que ya en las primeras décadas del siglo XX contaban con un *reconocimiento* en el mundo del arte. Sin embargo, es la consecución de su colección lo que más nos interesa aquí, pues el giro hacia ‘lo primitivo’ como rescate de un *arte* no occidental es lo que dará forma al actual conjunto de piezas. El llamado ‘interés por lo primitivo’ nace pues en una época de crisis en la que los valores de occidente irán siendo desplazados poco a poco por búsquedas de sentido apremiantes.

Si “el mito es ya Ilustración; [y] la Ilustración recae en mitología”³ la caída de la promesa de la modernidad y todos sus ideales de belleza es inevitable. Adorno y Horkheimer no se equivocan al exponer a la modernidad como mito. Expuesta como desilusión la época moderna no puede más que generar en sus hijos modernos un vuelco de las vanguardias hacia lo primitivo como lo primario, lo anterior, lo originario respondiendo así a un proceso de regresión frente al fracasado iluminismo.

Por ello, «el mito de la modernidad» alude a un largo proceso histórico de implantación de un proyecto único en la vida de los hombres que exige forzosamente *ruptura* y *aislamiento* al mismo tiempo. Ruptura, con todo aquello que suene a metafísica y exponga los límites del racionalismo científico; y aislamiento del individuo de todos los elementos emocionales que irreductiblemente lo constituyen. Parafraseando al sociólogo alemán Max Weber, lo que se vive en la modernidad es el «desencantamiento del mundo» tras la caída de los dioses y un «proceso de racionalización» expandido hacia todas las esferas de la vida social.

Para Patxi Lanceros, este lado oscuro de la modernidad alude a que el nuevo orden social prometido desde el proceso de la Ilustración, resultó ser espantoso y peligroso. Así, en tanto “el orden que emerge de la modernidad es el capitalismo”,⁴ es entendible entonces relacionar el proceso de la industrialización con todas las relaciones sociales que de esta forma de producción se desprenden.

El «mito revolucionario» de la modernidad “conquistó todas las dimensiones de lo posible, todos los territorios de la teoría y la praxis”.⁵

En el campo de las artes ese desencantamiento dará lugar a la ruptura de cánones y la apertura experimental. Es el movimiento surrealista el que se interesará también junto con la antropología no decimonónica en el arte primitivo, el arte primario. Y en este contexto se despierta también el interés de Josef Mueller por los artefactos culturales de las colonias de occidente. Pareciera como si esas culturas precolombinas o africanas hablaran de un pasado muy añejado pero que subsiste ‘suspendido’ tras el silencio que las cubre y que pueden llenar de sentido el acaecido mundo hiperracionalista.

En ese explorar lo desconocido de impresionistas, fauvistas y cubistas el arte africano tuvo una fase de ‘descubrimiento’ y de revaloración frente a las primeras burles que no podían considerarlo propiamente arte en su sentido formal, sino fétiches tribales más en el marco del *folk* que de novedad vanguardista. Sería hasta 1935, que con la exposición “African Negro Art” en el Museum of Modern Art de Nueva York⁶ cuando se expone en grandes objetos de arte, antes considerados barbarie.⁷

El coleccionista funge entonces como un melancólico activo por el pasado y por el presente que le remite al pasado. En el arte precolombino y no occidental, los objetos *arqueológicos* que son *interpretados* como objetos *artísticos* y que corresponden a una realidad diferente. Por lo tanto se trata de un proceso de re-interpretación puesto que el significado último y trágico, es simbólico, no racionalizable aún para la hermenéutica. Incluso considero que el coleccionista de arte precolombino y africano, junta objetos tratando de llenar un vacío ontológico que le exige, en cierta medida, proteger aquello que correspondía a una realidad lejana, ahora ausente. Y dicho sea de paso, no son estas razones subjetivas como lo plantearía Jean Baudrillard en su libro *The system of collecting*, sino búsquedas culturales, es decir desde una cultura a otra.

Justamente es ésta búsqueda cultural la que interesa resaltar. El arte no occidental, en este caso precolombino, ya no es sólo una reliquia a revalorar por una cultura que se psicoanaliza en su nostalgia por un pasado menos bélico, sino que adquiere una función social más activa. Los objetos de culturas ajenas una vez sacados de su estado de uso profano o sagrado (v.g. vasijas y ornamentos) una vez llevados al museo adquieren un valor diferente.

Si partimos del hecho de que coleccionar en su acepción etimológica *colligere*, nos remite a la acción de ‘seleccionar y juntar’ a diferencia de la mera acumulación,⁸ el



El coleccionista Josef Mueller
(Fuente: Museo Barbier Mueller de arte precolombino)

análisis de una colección implica entonces conocer los motivos⁹ de esa acción discriminatoria, así como los criterios mediante los cuales se monta y se exhiben los objetos en un contexto social determinado. La forma de exposición, el momento histórico y el sitio geográfico, así como los propios objetos de arte de la colección exigen un sentido de *interpretación* que permita conocerla en su génesis y desarrollo para develar algunos motivos sociales que están detrás de la colección como 'hecho social' en términos del sociólogo Emile Durkheim.



Cabeza Olmeca No. 8 o Monumento 61 de San Lorenzo,¹⁰
Patio del Museo Barbier-Mueller de Arte Precolombino

En ese afán metodológico de la *sociología del arte* podemos decir que el hecho de que el aún infante museo precolombino de Barcelona exponga objetos del arte latinoamericano en Cataluña no es un fenómeno aislado. Desde la cuestión del método que va de lo global a lo local y viceversa, es pertinente relacionar la colección de acuerdo al interés de la política de cooperación internacional, en la cual los lazos con Iberoamérica están puestos de relieve.

Para el gobierno español actual, la consolidación y potencialización de este 'subcontinente' transatlántico se inscribe también en el marco del cumplimiento de los *Objetivos del Milenio* de la Organización de Naciones Unidas.¹¹ Si bien estas metas de la ONU se centran en acciones que disminuyan la desigualdad mundial (sobre todo en términos de pobreza) y el arte es un tema obviamente no cubierto frente a las necesidades apremiantes, sí podríamos ubicar al museo como constructor de lazos interculturales.

Por ello, aunque pueda parecer que las exposiciones de arte precolombino son un fenómeno meramente local, responden a una dinámica global que de manera directa o indirecta contribuyen a la construcción de los imaginarios sociales. Abordar el fenómeno de esta colección desde sus consecuencias pedagógicas y de política cultural, es una necesidad imperiosa, pues a pesar de ser un museo pequeño en relación al Museo Nacional de Arte de Cataluña o a la Casa de América en Madrid, su existencia marca un punto de inflexión y estrategia cultural para Cataluña y sus relaciones con Latinoamérica.

El caso del museo Barbier Mueller aunque a primera vista pudiera parecer un tema secundario, por su relativamente corta vida,¹² es un museo en el que se cristalizan muchas posiciones políticas sobre la gestión cultural del arte precolombino, particularmente en España. Su estudio permite elaborar conclusiones sobre el mundo del arte que desde Cataluña se interesa en América Latina, o en un nivel más general, en el arte no occidental que lo ubica estratégicamente en una región, que aunque 'periférica' en relación a la Casa de América en Madrid, es un referente básico y prometedor.

La hipótesis del trabajo es que mediante la muestra de exposiciones sobre el arte precolombino y sobre el arte de culturas ajenas, se van construyendo desde una perspectiva general e ideal, lazos culturales que contribuyen -sin conocer aún los efectos reales- a la consolidación de ese "capital cultural nacional" tan bien descrito por el sociólogo Pierre Bourdieu.¹³ ¿Constituye la colección de arte precolombino un agente constructor de imaginarios sociales sobre Iberoamérica?, ¿es la colección un 'arte

decorativo' que inviste los espacios interiores de los museos o es también un elemento activo que puede *transformar* a los visitantes?

La vida del museo precolombino de Barcelona contribuye indudablemente a la construcción de una imagen sobre *Iberoamérica*. Esta noción aunque pueda parecer muy ambiciosa, no se le escapó al coleccionista. De acuerdo a Ana Casa, directora del Museo Barbier Mueller de Barcelona, todo comenzó con una exposición temporal que se hizo en la Fundación La Caixa durante 1992. Bajo el nombre de "El Quart Continent, L'art precolombí" se expusieron piezas precolombinas de la colección Barbier-Mueller y debido al éxito de la colección el Ayuntamiento se planteó la posibilidad de que estas piezas se quedasen en Barcelona. De ahí el origen del museo actual.

Sin embargo, habría que detenemos en el hecho de que la colección haya sido asentada en Barcelona y no en cualquier otra ciudad de Europa, sobre todo siendo su fundador un sueco. De acuerdo a la directora, se trata del resultado de una reflexión y una estrategia por parte del coleccionista. España, la antigua Hispania constituía un universo cultural que le pareció en su momento más propicio para la recepción de este arte. Finalmente, la colección se llama de arte *precolombino*, es decir, del arte existente *antes* de la llegada de Cristóbal Colón a América en 1492, expedición financiada por los reyes católicos de España. Parecería lógico que fuesen cedidos a la ciudad de Madrid, pero decide dejarla en Barcelona pensando en que Madrid ya cuenta con el museo de Casa de América. Es decir, piensa en ubicarlo en una ciudad europea donde *no existan* este tipo de exposiciones. Más allá de donarlo o prestarlo a América Latina de donde tiene su antiguo origen, piensa en una ligera estrategia de redistribución del arte precolombino.

La colección se *institucionaliza* y *expande* hacia la península hispana. Y es el momento de la transición donde se centra una estrategia peculiar desde la perspectiva de Jean Paul y Monique Barbier-Mueller. Si partimos del hecho de que un museo es un *equipamiento cultural*, la recepción y la *interpretación* de los objetos que se exponen en él no es un fenómeno secundario. Precisamente, dentro de los objetivos de la gestión actual del Museo Precolombino de Barcelona se encuentra el interés de situarlo como instrumento educativo y difusor de las culturas latinoamericanas, en una ciudad que cada vez presenta mayor número de migrantes procedentes de este subcontinente.

De acuerdo a los Informes Estadísticos del Ayuntamiento de Barcelona hay "un total de 260.058 extranjeros empadronats a la ciutat, que representen un

15,9% sobre el total de la població empadronada". Esta cifra es el triple de enero de 2001, siendo del total de los extranjeros procedentes del continente americano, principalmente de América del sur.¹⁴ Bajo estos márgenes demográficos es que se ha de pensar también la existencia y potencialización del museo de arte precolombino en Barcelona. De seguir este ritmo de crecimiento poblacional, o incluso de mantenerse, la oferta cultural de la colección Barbier Mueller no se dirige a una población objetivo propiamente catalana, sino a un universo multicultural, es decir, a un entramado de individuos pertenecientes a varias culturas.

Barcelona como ciudad *melting point* en los últimos años ha vivido un cambio en su dinámica urbana. Además del crecimiento económico y el ensanchamiento demográfico, la incorporación de población extranjera ha implicado modificaciones en la formas de vida y convivencia, derivados de la diversidad de cosmovisiones que cohabitan en la urbe. La aparición de barrios culturales o zonas donde la densidad de extranjeros es evidente ha llevado al Ayuntamiento a tomar cartas en el asunto y revitalizar espacios de la ciudad que se perciben como degradados.¹⁵

En este marco, entender a Barcelona como mosaico cultural permite ubicar la labor del museo precolombino como impulsor cultural más allá del mero deleite o curiosidad estética. De hecho, para la presente administración del museo el coadyuvar al conocimiento de otras culturas en un contexto de multiculturalidad es una finalidad central. No se trata de un afán de difusión meramente estético, sino educativo aunque aún para ser honestos con pocos resultados, debido principalmente a la falta de presupuesto. Con ello, la exposición de las obras tiene también una función social que bien puede entrelazar con los objetivos del gobierno español y particularmente de la Agencia de Cooperación Internacional en su relación con Iberoamérica.

Cataluña es la comunidad con más extranjeros en España, más que Madrid. Ahora bien, desde el punto de vista de que un museo y su colección es un *dispositivo cultural*, en este caso sobre el conocimiento de Iberoamérica y de su historia, idealmente tendría que estar sincronizado con los programas de estudio de nivel básico y medio para tener una dinámica pedagógica integral. El acercamiento con la obra supone un cuestionarse de sí, sobre todo con el arte antiguo pues responde a formas de vida *diferentes* y a civilizaciones que aunque desaparecidas o residuales, formaron parte del mundo en el que actualmente vivimos.

Conclusiones

El museo precolombino de Barcelona busca integrarse como una herramienta de conocimiento, es decir, como un museo activo, un museo con vida y movimiento que implique la correlación entre las obras, su exposición y su interpretación por parte de los visitantes. Se trata de entender al museo y a la colección como un pretexto para algo más, es decir, para consolidar muy poco a poco –pero con paso firme– una imagen social de América Latina a partir de su arte precolombino. Así, entre sus proyectos está el poner en línea no sólo las obras, sino las características de cada país y la historia, pues en palabras de la directora del museo hoy en día “los jóvenes aprenden mucho más así que leyendo libros”.¹⁶

Se plantea también que la colección se quede definitivamente en Barcelona, pues a pesar de ser un museo secundario en términos del consumo cultural en la ciudad (principalmente centrado en otros museos como el MNAC¹⁷ o el Museo Picasso), es un espacio imprescindible en la vida cultural. “El museo no es un museo masivo, pero es un museo que gusta, y alguna gente repite. Para el extranjero es muy atractivo, porque sí que hay una cultura de algunos países europeos que nos visitan que conocen más lo que sería el arte americano, pero no es el caso justamente de muchos de los españoles, *malaureament*, como diríamos en catalá”¹⁸.

De lo que se trata como objetivo también de la gestión actual del museo es de crear una demanda creciente por este tipo de arte en la ciudadanía que reside en Barcelona para enraizar la colección en la ciudad y hacer que se quede. Curiosamente, la directora del museo explica en entrevista a modo de anécdota que al salir los visitantes se dan cuenta que *precolombino* no significa ‘antes de Colombia’ como le dijo un niño, sino *antes de la llegada de Cristóbal Colón a América*.

El arte precolombino al exponerse en un museo está descontextualizado, es cierto, pero también es un arte que *evoca*. Recrea como difunto del pasado una realidad antigua que sin embargo subsiste en las raíces culturales de los pueblos latinoamericanos. Su naturaleza es profundamente religiosa, mágica. No es un arte estético que busque la perfección de la forma, sino un arte simbólico, un arte que re-concilie, que re-ligue, es decir, es la cristalización de una búsqueda primaria y muy humana por tocar aquello más trascendente y lejano: lo divino.

Que un museo europeo, como el Barbier Mueller en Barcelona apueste a este tipo de objetos muchas veces arqueológicos y mágicos no es un hecho menor.

Finalmente, la melancolía original de Josef Mueller se ha institucionalizado en una situación singular; pues se trata de una colección de titularidad privada en un museo público. Si bien es cierto que el museo es aún muy joven, es un reto interesante plantear el arte precolombino más allá del deleite estético o arqueológico y ubicarlo como posible detonador de imágenes sociales en colectivo, sobre todo en una época donde el re-conocimiento y respeto del *otro* se hace imprescindible para la convivencia moderna.

Al parecer los países desarrollados todavía tienen cosas que aprender a desarrollar. Seguimos aún esperanzados en «el mito de la modernidad», pero quizá frente al discurso del orden social en el que actualmente vivimos, –cabe decir, basado en una economía de mercado–, el consumo cultural de arte precolombino pueda coadyuvar a un reconocimiento intercultural, a una re-erotización paulatina del tejido social. Entendiendo por re-erotizar la capacidad social de reconocer al otro distinto en su condición de diferencia, pero que comparte con cada uno de nosotros su cualidad de ser humano.

Si es la democracia el discurso que hemos elegido –o se nos ha hecho elegir– la construcción de ciudadanías multiculturales es aún un destino al que no hemos arribado y que sin embargo, nos exige el cumplimiento de nuestras promesas modernas, cristalizadas en los objetivos de Naciones Unidas para el desarrollo. Ahí justamente, entre las fronteras de lo global y lo local es donde se ubica la existencia del museo precolombino y su labor invisible de micropolítica.

Reinterpretando los objetos *arqueológicos* valorados como arte precolombino mediante un acercamiento simbólico podremos proteger aquello que correspondía a una realidad lejana, ahora ausente, con un nuevo sentido de búsquedas culturales y de racionalidades orientadas al entendimiento del otro. Todo ello para transitar del status de multiculturalidad a espacios de *interculturalidad*. “Esta es la idea, paralelamente ir creando”.¹⁹

Notas

- 1 Pierre Bourdieu, "Las condiciones sociales de la práctica cultural" en *El amor al arte*. Barcelona: Paidós, 2003.
- 2 La idea de 'redescubrir el arte primitivo' queda plasmada en André Breton en su libro *Art Magique* (1957) publicado exclusivamente para el *Club François du Livre* donde se hace la siguiente pregunta: "¿Tiene el arte el poder mágico de cambiar la vida?". El arte primitivo y su *redescubrimiento* puede asociarse a este interés de las primeras vanguardias por rescatar y buscar en la historia del arte los 'estilos condenados'. En los años veinte, otros artistas y coleccionistas tuvieron la suerte de descubrir la ingenuidad y la honestidad del proceso creativo de los artistas tribales, los cuales ignoraban "el arte por el arte" y no realizaban sus obras ni para expresarse personalmente ni para gustar a un público de entendidos, sino porque se les revelaban como necesarias en el marco de las creencias mágico-religiosas, en las que domina la preocupación por mantener en equilibrio las fuerzas contradictorias que se enfrentan alrededor del hombre.
- 3 Cf. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. México: Trotta, 1997.
- 4 Cf. Anthony Giddens. *Las consecuencias perversas de la modernidad*, España: Alianza, 1993, p. 23.
- 5 Patxi Lanceros. "Revolución: el mito de la modernidad", en *Mitogramas*, Solares Blanca y Flores Farfán Leticia. UNAM-Centro Regional de investigaciones Multidisciplinarias, Cuernavaca-México, 2003, p. 53.
- 6 El arte no occidental se justifica así como asignación de valor por convenio de especialistas transformado el valor de uso (circulante y de desgaste) de las mercancías a un uso más pasivo: el de ser vistos, expuestos y admirados. (Cf. C. Danto et. al. *Qué es una obra maestra?* Barcelona: Crítica, 2002.)
- 7 Jean Baudrillard "The system of collecting" en John Elsner, Roger Cardinal (eds), *Cultures of Collecting*. Londres: Reaktion, 1994, p. 22.
- 8 Cf. la metodología propuesta por el sociólogo alemán Max Weber acerca del análisis de la 'acción social' donde es tan importante el estudio de las consecuencias como las causas, o motivos de los fenómenos sociales. (Max Weber, *Ensayos sobre metodología sociológica*. Amorrortu editores, Buenos Aires, 1990)
- 9 Reproducido directamente del original que se encuentra en el Museo de Xalapa, Veracruz (México), 1200-900 a.C. Algunos antropólogos del Instituto Nacional de Antropología en México asocian las cabezas olmecas como tumbas de antiguos jefes de tribu, que al morir se les completan sus anteriores mesas sagradas hasta conseguir la forma semejante de su rostro en tamaños por lo demás muy aumentados de la escala humana. No dejaremos de mencionar que en particular las cabezas olmecas han sido también interés de los surrealistas, en particular el mismo André Breton colocaría esta fotografía en su capítulo de arte primitivo en *Art Magique* (1957).
- 10 A este respecto es fundamental el punto de vista de la ministra de relaciones exteriores Leire Pajín, quien en sus propias palabras expresó "España busca hacer pedagogía de la cooperación internacional" (coloquio en el marco de la *Becas Líder de Inmersión en la realidad social española* de la Fundación Carolina, 4 de junio, 2005. Madrid)
- 11 Inaugurado en 1997 por su majestad la Reina Sofía.
- 12 "Lo que se podría denominar el *capital cultural nacional*, que se medirá por el grado de desarrollo del sistema de enseñanza (y por la antigüedad de ese desarrollo) y por la importancia del capital artístico, que se halla también en función de la antigüedad y la vitalidad de las tradiciones artísticas (cuyos indicadores se determinarían por la existencia de escuelas de pintura, de colecciones particulares, etc.). Pierre Bourdieu, *El amor al arte*, p. 70.
- 13 Véase Informe enero 2006, Departament d'Estadística (febrero 2006).
- 14 Tal es el caso del barrio conocido como *El Raval* en la antigua ciudad vella donde se instaló el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y actualmente una nueva sede de la Universitat de Barcelona.
- 15 Ana Casas, directora del Museo Precolombino de Barcelona, en entrevista realizada por la autora el 28 de febrero de 2006 en las instalaciones del museo.
- 16 Museo Nacional de Arte de Cataluña.
- 17 Ibidem.
- 18 Directora del Museo Barbier-Mueller de arte precolombino en entrevista realizada para la investigación (mayo 2006).

Bibliografía

- ADORNO, Theodor, et. al. (1997): *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta, México.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (2006): *Informes Estadísticos, gener 2006*, Departament d' Estadística.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (1985): "Ficha histórica del Carrer Montcada" en *Catàleg del patrimoni arquitectònic i històrico-artístic de la ciutat de Barcelona*. Patrimoni Monumental, Barcelona.
- BAUDRILLARD, Jean (1994): "The system of collecting" en John Elsner; Roger Cardinal (eds), *Cultures of Collecting*. Reaktion, pp. 7-24.
- BOURDIEU, Pierre (2003): "Las condiciones sociales de la práctica cultural" en *El amor al arte*. Paidós, Barcelona.
- BRETON, André (1957): *L'Art Magique*. Phébus y Adam Biro, París.
- BENJAMIN, Walter (2005): *El libro de los pasajes*. Akal, Madrid.
- DURKHEIM, Emile (1964): *Las reglas del método sociológico*. Pléyade, Buenos Aires.
- FURIÓ, Vicenç (2000 a): *Sociología del arte*. Cátedra, Madrid.
- FURIÓ, Vicenç (2000 b): *Arte, fortuna crítica y recepción*. Kalias, 4º, 23-24.
- GARCÍA Juan Antonio (2005): "El museo Barbier-Mueller de arte precolombino" en *Revista de Arqueología*, Madrid, XVI, N. 174, (octubre).
- GIDDENS Anthony (1993): *Las consecuencias perversas de la modernidad*. Alianza, España.
- LANCEROS, Patxi (2003): "Revolución: el mito de la modernidad", en *Mitogramas*, Solares Blanca y Flores Farfán Leticia. UNAM-Centro Regional de investigaciones Multidisciplinarias, México.
- MUSEU BARBIER MUELLER d' art precolombí – Ajuntament de Barcelona (2005): *Ocells i felins, Arts comparades*. Barcelona: Catálogo de exposición.
- PAJÍN, Leire. (2005) *Concertación para una ciudadanía iberoamericana activa*. Madrid: Fundación Carolina, publicación electrónica, (noviembre), 6 pp.

La iconografía de la Natividad: los contactos artísticos entre Oriente y Occidente en época románica

Alicia Miguélez Caverio
Universidad de León

El concepto de mestizaje cultural no tiene el mismo valor en todas las épocas de la historia. Sin embargo, en el período medieval los intercambios de fórmulas estéticas e iconográficas entre Oriente y Occidente se produjeron de manera constante y con gran fluidez. En este trabajo nos proponemos analizar esos contactos artísticos y el intercambio de modelos entre ambas zonas geográficas a partir del análisis del tema iconográfico de la Natividad.

Junto con la Anunciación o la Epifanía, el momento del nacimiento de Cristo es uno de los pasajes del ciclo de la Infancia que más repercusión tuvo en el cristianismo, tanto en Oriente como en Occidente. Buena prueba de ello es el surgimiento, a partir de la segunda mitad del siglo II y en diversos puntos de la cuenca mediterránea, de una serie de textos cuya finalidad era la de proporcionar toda suerte de detalles sobre este pasaje, narrado por los *Evangelios Canónicos* de forma más sucinta. Estos textos son los que se conocen como *Apócrifos de la Natividad*¹. Debido al gran número de detalles anecdóticos que aportaban al texto canónico, estas obras tuvieron una gran repercusión e influencia en la representación iconográfica de este pasaje. Se convirtieron en fuente de primera mano para los artistas a lo largo de toda la Edad Media, favoreciendo la diversidad, con la introducción de distintos motivos y elementos, dentro de la propia unidad del tema.

La aparición de este pasaje en la iconografía cristiana se produjo ya en época temprana, a partir de las primeras producciones de época paleocristiana². Llegado el momento de tener que plasmar, gráficamente, un nuevo tema iconográfico, los artistas tomaron aquellos elementos

y motivos que estaban presentes en obras que les rodeaban y que se adecuaban al pasaje o escena que debían representar³. Así, algunas primeras composiciones del pasaje de la Anunciación, en las que la Virgen aparece recostada en su cama, podrían ser comparadas con representaciones de las matronas romanas. Un textil egipcio, realizado entre los siglos V-VI y conservado en el Victoria & Albert Museum de Londres ofrece un buen ejemplo de ello⁴. Asimismo, es clara la relación y dependencia iconográfica de las primeras escenas de la Epifanía respecto a la representación, de origen oriental, de los pueblos vencidos que llevan ofrendas al emperador victorioso. Esta iconografía pasó de Oriente al arte griego y, posteriormente, a la iconografía triunfal del Imperio Romano, de donde los artistas cristianos la tomaron para representar la ofrenda de regalos de los Reyes Magos a Cristo⁵.

Por lo que se refiere al propio pasaje de la Natividad, en los primeros siglos del cristianismo fueron apareciendo diferentes fórmulas para plasmar la escena del nacimiento de Cristo. Una de las primeras, de origen helenístico, ofrecía una composición formada, generalmente, por el pesebre con el niño bajo un techo rústico; el buey y el asno a ambos lados y la Virgen, sentada muy cerca y ajena a todo signo de dolor⁶. A partir del siglo VI, sin embargo, surgió otro tipo de composición mucho más expresiva. Conocida como la fórmula sirio-palestina, este nuevo tipo de escena presentaba a la Virgen acostada en un lecho en forma de riñón, conocido como *kline*⁷; un altar sobre el que se colocaba al Niño, sustituyendo al pesebre y la figura de san José, sentado y llevándose la mano a la mejilla⁸.

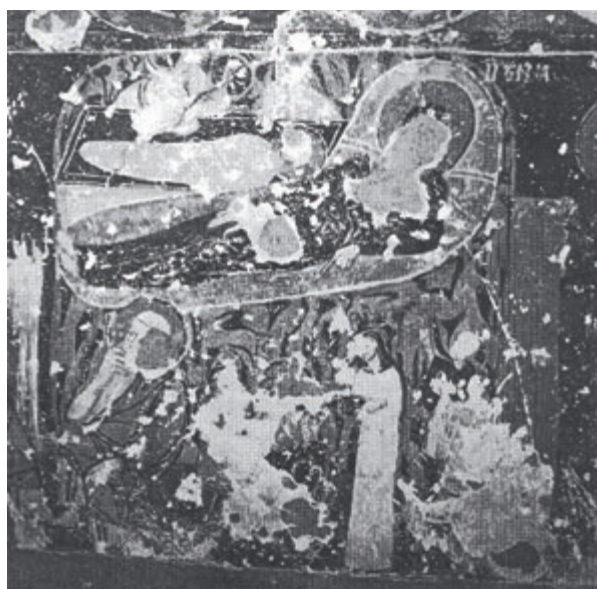
Esta fórmula tuvo una pronta repercusión, difundiéndose por todo el Mediterráneo Oriental, desde donde viajó a Occidente. Estos elementos aparecen ya en obras como el trono del arzobispo Maximiano en Rávena, en las conocidas ampollas de Monza y Bobbio⁹, traídas a Europa por los cruzados desde Tierra Santa, así como en la cubierta de una arqueta relicario, procedente de Palestina y hoy conservada en el Museo Sacro del Vaticano¹⁰.

En esta fórmula compositiva, la figura de la Virgen fue adquiriendo una importancia cada vez mayor¹¹. Muy pronto el *kline*, en el que se la representaba acostada, comenzó a tener mayor tamaño que el resto de los elementos y era colocado frecuentemente en el centro de la composición, de manera que los demás personajes quedaban a su alrededor: el altar con el Niño en la parte superior de la escena, mientras que la figura de san José quedaba en la parte inferior.

El arte bizantino asumió y cristalizó esta manera de representar el nacimiento de Cristo. Tanto en la época pre- como post-iconoclasta, esta fórmula fue la más común. Sin embargo, se fueron añadiendo detalles y personajes alrededor de la Virgen. Entre ellos se encuentra el motivo del baño del Niño. Este momento, aparentemente de carácter anecdótico, no aparece recogido en ninguno de los Evangelios Apócrifos y, mucho menos, en los Canónicos. A pesar de ello, en la iconografía aparece ligada a Salomé, la partera que acudió en ayuda de María tras el parto y cuya duda acerca de su maternidad virginal aparece narrada en los capítulos XVIII-XX del *Protoevangelio de Santiago*¹². V. Juhel ya ha puesto de manifiesto que la ausencia de referencias textuales a este momento en la vida de Cristo y su presencia, aparentemente contradictoria, en representaciones iconográficas podría justificarse debido a que la plasmación gráfica habría sido tomada del arte antiguo, en el que el baño de un niño simbolizaba el nacimiento y el comienzo de la vida¹³. A partir de época pre-iconoclasta, el baño de Cristo se convirtió en elemento esencial en la iconografía de la Natividad bizantina, siendo muy pocos ejemplos, y marginales, en los que estuvo ausente¹⁴. La composición de la Natividad quedó entonces formada por unos elementos básicos: la figura de la Virgen, el Niño en el pesebre-altar, la figura de san José y el baño del niño. Estos motivos fundamentales los encontramos plasmados, por ejemplo, en la parte posterior de la tapa de la lipsanoteca Fieschi, realizada en el siglo IX¹⁵. Esta composición se fue enriqueciendo progresivamente con otros motivos, como la estrella¹⁶, la presencia de los pastores o la adoración de los magos en algunas ocasiones. De esta manera, en una misma escena se aglutinaban diversos momentos

cronológicos. Por último, es especialmente reseñable que los artistas bizantinos utilizaron frecuentemente varios de los elementos presentes en esta composición iconográfica para ilustrar el nacimiento de otros personajes importantes, por ejemplo la Virgen¹⁷. En este tema, santa Ana ocupa el lugar de la figura femenina recostada mientras que la figura del bebé al que bañan las dos mujeres sería su hija recién nacida, María. Un caso bien significativo de esta transmisión de modelos dentro de un mismo contexto iconográfico lo encontramos en un *Menologio* fechado en 1063, hoy conservado en Moscú¹⁸. Dispuestas en tres registros superpuestos, podemos observar las escenas del nacimiento de la Virgen, el nacimiento de Cristo y los Tres Magos. Las dos primeras presentan elementos comunes, aunque también diferencias. Ambas figuras femeninas se encuentran recostadas, aunque la Virgen en el habitual *kline*, mientras que santa Ana en un lecho, al modo de las matronas romanas¹⁹. Asimismo, la composición del nacimiento de María se halla enmarcada entre elementos arquitectónicos mientras que la Natividad de Cristo estaría representada en la cueva. El baño del recién nacido es común a ambas.

Se conservan innumerables ejemplos de este tipo de Natividad en el arte bizantino. Los conjuntos murales de las iglesias pre- y post- iconoclastas de Capadocia ofrecen algunos ejemplos de esta escena en soporte pictórico, como es el caso de la iglesia de Açıkel Aga Kilisesi.



Capadocia, iglesia de Açıkel Aga Kilisesi, pinturas de la bóveda²⁰

En Chipre, es la iglesia de Panagia tou Arakou (Lagoudera) la que presenta en sus muros otra Natividad que sigue el mismo esquema compositivo. En soporte minia- do podemos citar la representación en una obra que

contiene dieciséis homilías litúrgicas de Gregorio Nacianceno, conservadas en la Biblioteca del Monasterio de Santa Catalina, en el Monte Sinaí²¹. También fue muy frecuente la presencia de la Natividad en obras de marfil. El conocido como Tríptico de la Natividad, actualmente conservado en el Museo del Louvre, ofrece un buen ejemplo de ello²².

Por otro lado, en el mundo bizantino, el pasaje de la Natividad formaba parte del *Dodekaorton*, el conjunto de doce fiestas que conmemoraban los grandes momentos de la vida de Cristo y que no seguían el calendario litúrgico, sino un orden “biográfico”. Junto con la Anunciación, la Visitación y la Presentación del Niño en el Templo, la Natividad conformaba el ciclo dedicado a la Infancia de Cristo del *Dodekaorton*²³. Este esquema litúrgico fue trasladado a las representaciones artísticas, de manera que, en muchas ocasiones, la composición del nacimiento de Cristo que estamos analizando aparece formando parte de un programa iconográfico más amplio, dedicado a la vida de Cristo. Es el caso, por ejemplo, de un díptico de marfil realizado entre finales del siglo X y principios del XI y conservado en el Museo Hermitage o de otra obra ebúrneas, hoy en el British Museum y realizado a mediados del siglo X²⁴. Por esta razón, es comprensible que, en la misma escena de la Natividad, los artistas buscaran aglutinar el mayor número posible de detalles y momentos relacionados con lo acontecido antes y después del propio nacimiento. De ahí la representación frecuente de los pastores, la adoración de los magos o las parteras en relación con el baño del Niño.



San Petersburgo, Museo Hermitage, díptico de marfil con doce escenas de la vida de Cristo

Esta fórmula iconográfica se expandió muy pronto por todo el mundo bizantino, desde donde fue exportada a otros núcleos artísticos, tanto del Occidente europeo como en su entorno más próximo del Mediterráneo oriental, principalmente en las representaciones artísticas desarrolladas por las tres grandes iglesias cristianas de Oriente: Siria, Armenia y el Egipto copto, aunque también en otras regiones como Georgia o Cilicia.

En Armenia, el rápido avance de la fe cristiana favoreció la aceptación del Cristianismo como religión oficial entre finales del siglo III y principios del siglo IV²⁵. Junto a intercambios comerciales o de otro tipo las fórmulas artísticas e iconográficas bizantinas fueron exportadas a esta región oriental, conviviendo con las propias tradiciones y fórmulas locales y la influencia de motivos procedentes de otros ámbitos, como Mesopotamia o Irán²⁶. En el denominado *Evangelio de Mugna*²⁷, realizado a mediados del siglo XI, encontramos la representación miniada de una Natividad que presenta los elementos de la fórmula iconográfica que estamos analizando, así como un conjunto de ángeles en la parte superior de la composición.



Evangelio de Mugna, Matenadaran, Nr. 7736²⁸

En Armenia, esta fórmula se mantuvo presente durante largo tiempo, llegando a encontrar ejemplos hasta el siglo XVII²⁹. Procedente del ámbito sirio, un manuscrito de finales del siglo XII, hoy conservado en la British Library londinense³⁰, nos muestra un ejemplo de cómo la influencia bizantina se deja también sentir en las representaciones sirias de la Natividad. Su posición geográfica pudo ser, además, un puente de unión entre Bizancio y otras regiones de Oriente más alejadas, donde la influencia artística llegaba con más dificultad. Por lo que se refiere al Egipto copto, encontramos una representación de la Natividad, con los elementos que hemos comentado, en una placa de madera, realizada entre los siglos IX-X y procedente de la iglesia de los santos Sergio y Baco (Abou-Sarga, El Cairo)³¹. En este caso, el motivo del baño ha sido eliminado de la composición. Vemos, por tanto, que la Natividad bizantina tuvo una difusión muy grande en estas provincias orientales.

La irradiación de esta fórmula iconográfica, como decíamos, alcanzó también a Occidente. La gran ola de bizantinismo que sacudió Europa entre finales del siglo XII y principios del XIII, cuyos frutos fueron plasmados en lo que se conoce como arte o estética 1200, fue el punto

álvido de la influencia bizantina en estos territorios, aunque no fue el único³². Como ocurría en el ámbito oriental, junto a los contactos e intercambios de carácter comercial, político o económico, las interrelaciones artísticas y culturales fueron fluidas entre ambas zonas geográficas durante toda la Edad Media³³.

El arte románico occidental, igual que el arte oriental, fundió los modelos bizantinos con su propia tradición y referencias locales, transformándolos y adaptándolos a sus representaciones y tomando los elementos que le interesaban en cada momento. Sin embargo, conservamos un gran número de obras en las que esta fórmula bizantina de la Natividad fue plasmada íntegramente, sin variaciones ni omisión de elementos importantes.

Por otro lado, resulta de gran interés conocer las vías mediante las cuales este tipo de composición llegó a Occidente. En este sentido, las obras pequeñas y fácilmente transportables, pudieron ser uno de los transmisores de la fórmula de la Natividad desde Oriente al arte románico occidental. El díptico de marfil que hemos citado anteriormente, que se custodia actualmente en el Hermitage y en el que se plasmaron las doce escenas del *Dodekaorton* es un ejemplo de cómo las formas bizantinas llegaron a la zona del norte de Europa. Las relaciones comerciales establecidas a través del Mar Muerto entre el Imperio y Rusia motivaron que ésta fuera el intermediario que facilitó el traslado de las formas artísticas bizantinas a la zona de Escandinavia y el norte de Europa³⁴. Por otro lado, una placa de marfil italo-bizantina de finales del siglo XII, hoy en el Victoria & Albert Museum de Londres, nos proporciona otro ejemplo de la difusión de esta fórmula, esta vez por el sur de Europa³⁵. En la cuenca mediterránea, el papel jugado por la península itálica y, sobre todo, por Sicilia en el siglo XII, fue de gran importancia, sirviendo de nexo de unión y de puente entre ambas culturas, la oriental y la occidental³⁶.

Otra de las vías de difusión que facilitaron el traspaso de estos motivos de la Natividad bizantina al arte románico son los libros de modelos, utilizados ya desde época tardoantigua³⁷. Estos libros, plantillas e incluso hojas sueltas, pudieron proporcionar a los artistas de Occidente información gráfica de primera mano sobre las fórmulas utilizadas en Oriente para la representación del nacimiento de Cristo. Quizá el ejemplo que más nos puede interesar es el conocido libro de modelos del monje benedictino francés Ademar de Chabannes³⁸, muerto probablemente en Tierra Santa en el año 1034. Los folios 2v-3r de este libro contienen los bocetos de una figura de san José, sentado y llevándose una mano a la mejilla, el Niño en el altar-pesebre y la figura de la Virgen recostada, vuel-

ta hacia el espectador y también llevándose una mano a la mejilla, así como otras figuras femeninas. La influencia de modelos bizantinos en este caso pudo producirse a través de placas de marfil carolingias³⁹.

En tercer lugar, y por lo que se refiere a las vías de difusión y el intercambio de fórmulas artísticas entre Oriente y Occidente, no podemos olvidar el papel jugado por los viajeros, gracias a los cuales pudieron establecerse esos contactos. Cruzados, clérigos o comerciantes facilitaron el traslado y la influencia de los modelos bizantinos en el arte románico⁴⁰. Con ellos viajaron ese tipo de objetos pequeños gracias a los cuales las novedades iconográficas surgidas en Oriente pudieron llegar rápidamente a Occidente.

Uno de los muchos ejemplos del primer arte románico en el que podemos observar la plasmación de esta fórmula bizantina de la Natividad se encuentra en la *Biblia de Ripoll*, realizada en el *scriptorium* del monasterio de Santa María de Ripoll durante el primer cuarto del siglo XI⁴¹. La composición miniada en esta obra nos muestra el esquema analizado a lo largo del trabajo: en el centro la Virgen recostada en el *kline* y próxima al pesebre del niño. Éste, situado en la parte superior de la escena, es rodeado por el buey y la mula y varias figuras angélicas. En el ángulo inferior izquierdo se representó a san José, sentado, de perfil y llevándose una mano a la mejilla. A su lado, las dos parteras realizan el baño del Niño. Es indudable, por tanto, la influencia de fórmulas orientales en esta escena⁴². La riqueza iconográfica de esta biblia, así como la de las otras dos realizadas en el mismo monasterio aparece ligada a la figura del abad Oliba. Monje desde el año 1002, este descendiente de uno de los grandes linajes catalanes fue abad de los monasterios de Ripoll y de Cuixà y, posteriormente, también obispo de Vic. Culto y con una gran personalidad, Oliba impulsó la actividad del *scriptorium* de Ripoll durante la primera mitad del siglo XI, formando a copistas y miniaturistas, especializándose en la realización de grandes biblias y ordenando la compra de libros en otras zonas de Europa, lo que contribuyó sin duda al enriquecimiento y aprovisionamiento de modelos y elementos iconográficos por parte de los miniaturistas⁴³.

A finales del siglo XII, como decíamos anteriormente, una gran ola de bizantinismo recorrió toda Europa. En ese momento y debido a la conquista de la isla siciliana por los normandos, los conjuntos musivarios de Palermo, Monreale y Cefalú se convirtieron en fuente de exportación de fórmulas, modelos y motivos bizantinos hacia el mundo anglosajón, a partir del cual se extendieron a otras zonas europeas⁴⁴. La escena de la Natividad del

conjunto pictórico procedente de la sala capitular del Monasterio de Sigüenza (Huesca) nos muestra un excelente ejemplo de la irradiación de la fórmula de la Natividad bizantina en Occidente en estos años finales del siglo XII⁴⁵.

A partir del análisis que hemos realizado sobre la representación iconográfica de la Natividad, podemos concluir que los contactos artísticos entre Oriente y Occidente fueron fluidos durante la época románica. La fórmula utilizada por los artistas bizantinos para plasmar gráficamente el nacimiento de Cristo se extendió tanto en las distintas provincias orientales como en los territorios de la Europa occidental.

Notas

- 1 Entre estos Apócrifos están el *Protoevangelio de Santiago*, el *Evangelio del Pseudo Mateo*, el *Libro de la Natividad de María* y los extractos del *Liber Infantia Salvatoris* (London, British Museum, cód. Arundel 404). Junto a la finalidad "narrativa" que hemos apuntado, A. de Santos señala que estos textos pudieron tener también una finalidad teológica, la de defender el honor y virginidad de María en el momento del nacimiento de su Hijo. Véase: DE SANTOS OTERO, A. (1999): *Los Evangelios Apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, pp. 118-119.
- 2 G. Schiller señala la presencia de escenas relacionadas con la infancia de Cristo en obras paleocristianas desde el siglo IV, aunque apunta la posibilidad de que algunos pasajes, como la Epifanía, podrían haber surgido en momentos más tempranos. Este autor indica también que, en un principio estas escenas aparecían insertas dentro de programas iconográficos más amplios, junto con otros motivos y pasajes tanto vetero como neotestamentarios y que, posteriormente, fueron agrupándose para formar un ciclo expresamente dedicado a la Infancia de Cristo. Por lo que se refiere a la escena de la Natividad, este autor indica que los primeros ejemplos aparecen en sarcófagos de Roma y la Galia. Cfr.: SCHILLER, G. (1979): *Iconography of Christian Art*, I, London: 26 y 59.
- 3 M. Castiñeiras señala que "por lo general, el artista no <inventa> imágenes, sino que recurre al patrimonio artístico de su cultura". Véase: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. (1998): *Introducción al método iconográfico*, Barcelona: 41. Véase también la reflexión que hemos realizado sobre estos aspectos y, tomando como base la representación gráfica del pasaje neotestamentario de la matanza de los inocentes, en MIGUÉLEZ CAVERO, A.: *Actitudes gestuales en el románico peninsular hispano: el sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares* (en prensa).
- 4 Cfr.: WILLIAMSON, P. (2002): *The Medieval Treasury: The art of the Middle Ages in the Victoria and Albert Museum*, London: 49.
- 5 El mosaico con la representación de la Epifanía en la iglesia romana de Santa Maria Maggiore, del siglo IV, es uno de los ejemplos paleocristianos más evidentes. Sobre estos aspectos véase: BANGO TORVISO, I. G. (1978): "Sobre el origen de la prosquinesis en la epifanía a los magos", *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología. Arte y literatura* 7: 25-39; BECKWITH, J. (1997): *Arte paleocristiano y bizantino*, Madrid: 42-43 y SCHILLER, G.: *Op. cit.* I: 100.
- 6 Para J. Yarza esta representación griega es de carácter triunfalista. Cfr.: YARZA LUACES, J. (1972): "La Virgen en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII", *Traza y Baza* I: 19-32, especialmente pp. 21-22.
- 7 Véase: Mc KENZIE, D. (1982): "Provincial byzantine painting in Attica: H. Kyriaki, Keratea", *Cahiers Archéologiques* 30: 144.
- 8 Sobre el gesto realizado por san José, también adoptado frecuentemente por la Virgen, véase: MIGUÉLEZ CAVERO, A.: *Op. cit.*
- 9 Sobre estas ampollas cfr.: LECLERQ, H. (1934): "Ampoules", en CABROL, F. y LECLERQ, H., *Dictionnaire D'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, I-II, Paris: 1735-1745; ID., "Monza", *Ibidem*, I I-II: 2749-2784, especialmente 2759-2761.
- 10 Cfr.: CORNINI, G. (1999): "Roma. Musei e collezioni vaticane", en *Enciclopedia dell'arte medievale* X, Roma: 151.
- 11 La importancia de la figura de la Virgen es especialmente relevante en el mundo copto. Gran cantidad de monasterios e iglesias fueron dedicadas a ella. Acorde con esta veneración, la representación grá-

- fica de la figura de la madre de Cristo aparece en muchas obras del Egipto copto, así como en gran variedad de soportes: pintura, miniatura, textiles, madera etc. Sobre esto véase: RUTSCHOWSCAYA, M. H. (2000): "The Mother of god in coptic textiles", en *Mother of God. Representations of the Virgin in byzantine art*, Athens: 219.
- 12 DE SANTOS OTERO, A. (1999): *Op. cit.*: 159-164.
- 13 Este autor señala los ejemplos concretos del nacimiento de Dionisio en una pintura mural de las termas de Tito en Roma y el nacimiento de Alejandro Magno en el mosaico de la villa Souedie, cerca de Balbek. Nos parece muy interesante el estudio de este autor, que rastrea la presencia de escenas del baño de Cristo tanto en el Occidente europeo como en Oriente. Cfr.: JUHEL, V. (1991): "Le bain de l'Enfant-Jésus. Des origines à la fin du douzième siècle" *Cahiers Archéologiques* 39: 111-132.
- A Los ejemplos del arte antiguo citados por V. Juhel, nos gustaría aportar el caso del nacimiento de Teseo, presente en uno de los mosaicos de la Casa de Teseo, en Nea Paphos (Chipre). Realizadas entre los siglos III y V d. C., las diferentes villas romanas de esta localidad chipriota ofrecen ejemplos de gran interés para establecer las relaciones formales entre la iconografía pagana y cristiana de esta época. Así, el mosaico del *triclinium* de la Casa de Aion, en el que se representa el nacimiento y presentación del Niño Dionisio nos muestra una clara relación con la iconografía de la Epifanía cristiana. Las interrelaciones, intercambios y mutuas influencias entre el mundo pagano y el cristiano parecen claras en este caso. Sobre estos mosaicos véase: DASZEWSKI, W. A., MICHAELIDES, D. y KYPROU, T. (1988): *Guide to the Paphos Mosaics*, Bank of Cyprus Cultural Foundation, Nicosia.
- 14 Cfr.: JUHEL, V. (1991): *Op. cit.*: 117.
- 15 Nueva York, Metropolitan Museum of Art.
- 16 El motivo de la estrella pudo ser también un elemento tomado del arte antiguo. El nacimiento de una estrella por el nacimiento de un dirigente era una idea familiar en la antigüedad. Así, en el arte romano aparece a veces una estrella sobre la cabeza del emperador, indicando su divinidad. Sobre esto véase: SCHILLER, G.: *Op. cit.*: 96.
- 17 Así, de la misma manera que los artistas habían copiado y heredado diferentes motivos de la cultura y arte paganos, esos mismos elementos pasaron de un contexto a otro dentro de la propia iconografía cristiana.
- 18 Museo de Historia, Grec. 9, fol. 159v. Cfr.: DZUROVA, A. (2001): *Miniatura Bizantina*, Milán: lám. 74.
- 19 Este mismo rasgo distintivo lo encontramos en la representación del nacimiento de la Virgen en la iglesia de la Dormición de Daphni.
- 20 Sobre el conjunto pictórico mural de esta iglesia, realizado entre finales del siglo VII y principios del siglo VIII véase: THIERRY, N. (1968): "Un décor pré-iconoclaste de Cappadoce: Açıkel Aga Kilisesi (Église de l'Aga a la main ouverte)", *Cahiers Archéologiques* XVIII : 33-69. Sobre las iglesias de Capadocia véase también THIERRY, N. y M. (1963): *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris e ID. (1965): "Ayvali Kilise ou pigeonnier de Gülli Dere église inédite de Cappadoce", *Cahiers Archéologiques* XV : 97-154.
- 21 Cod. 339, fol. 91r. Véase: WEITZMANN, K. y GALAVARIS, G. (1990): *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts. Volume One: From the Ninth to the Twelfth Century*, Princeton: 140-153 y lám. CXLIX, fig. 479.
- 22 Cfr.: CONNOR, C. (1997): "Triptych with the Nativity", en *The Glory of Byzantium: Art and culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, The Metropolitan Museum of Art, New York: 152-153.
- 23 Cuatro escenas procedentes del ciclo de la vida pública de Cristo, así como otras cuatro del ciclo de la pasión cerraban este conjunto de las doce grandes fiestas del año litúrgico bizantino. Sobre todo ello véase: KITZINGER, E. (1988): "Reflections on the feast cycle in Byzantine Art", *Cahiers Archéologiques* 36: 51-73.
- 24 Cfr.: LITTLE, Ch. (1997): "Panels from an icon with the twelve great feasts", en *The Glory of Byzantium: Art and culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, The Metropolitan Museum of Art, New York: 148-150.
- 25 Sobre estos aspectos véase: NERSESSIAN, V. (1987): *Armenian Illuminated Gospel-Books*, London: 3.
- 26 Sobre la influencia general que la miniatura bizantina ejerció en el arte armenio y los momentos históricos en los que esta influencia se dejó sentir con más fuerza véase DZUROVA, A. (2001): *Op. cit.*: 169-174.
- 27 Matenadaran, Nr. 7736. Cfr.: DURNOWO, L. A. (1960): *Armenische Miniaturen*, Köln: 56.
- 28 Además de este coro de ángeles, las escenas del nacimiento de Cristo del ámbito armenio que seguían la fórmula iconográfica bizantina, se caracterizaron por la presencia frecuente de los Reyes Magos, coronados y portando las ofrendas.
- 29 En el fol. 5 de unos Evangelios conservados en la Walters Art Gallery (Ms. w. 546) encontramos una Natividad cuya composición remite todavía a la fórmula bizantina. Véase: DER NERSESSIAN, S. (1973): *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, Baltimore: lám. G.
- Por otro lado, junto a este tipo de composición, el arte de este enclave geográfico conoció y desarrolló otras fórmulas, como podemos comprobar en un incensario de bronce, realizado entre los siglos XII y XIII en Ani, actualmente conservado en el Museo de Historia de Armenia. En este caso, la escena de la Natividad se reduce al niño en el pesebre situado entre la Virgen y san José. Aunque el incensario podría ser relacionado con otros incensarios bizantinos y coptos de los siglos VI-VII, lo cierto es que la escena del nacimiento de Cristo presenta un esquema compositivo mucho más sintético que la fórmula que estamos analizando. Cfr.: *Arménie entre Orient et Occident. Trois mille ans de civilisation* (1996): Paris: 98-99.
- 30 Harley 1724, fol. 173v. Cfr.: DZUROVA, A. (2001): *Op. cit.*, p. 148.
- 31 Cfr.: ZIBAWI, M. (2003): *Images de l'Égypte chrétienne. Iconologie copte*, Paris: 112-113.
- 32 El arte 1200 aparece definido en la obra de GRODECKI, L. (1986): *Le Moyen Age retrouvé. De l'an Mil à l'an 1200*, Paris: 385-398 (es una reimpresión de ID. (1980): *Encyclopaedia Universalis, Supplément II*). A ello hay que sumar el catálogo de la gran exposición dedicada al "arte 1200": HOFFMANN, K. (1970): *The year 1200: a centennial exhibition at the Metropolitan Museum of Art, february 12 through may 10*, New York.
- 33 Las relaciones artísticas entre el arte bizantino y Occidente ya fueron analizadas, de manera exhaustiva, en la obra de DEMUS, O. (1970): *Byzantine Art and the West*, New York.
- 34 Cfr.: JUHEL, V. (1991): *Op. cit.*: 117.
- 35 Cfr.: WILLIAMSON, P. (2002): *Op. cit.*: 165.
- 36 Sobre el arte bizantino en Italia véase: CAVALLO, G. et al. (1982): *I Bizantini in Italia*, Milano.
- 37 Una especie de libro de modelos circulaba ya a lo largo y ancho del mundo romano proporcionando imágenes a los artistas, que podían ser utilizadas en una gran variedad de contextos. Sobre este

- aspecto véase: WOODFORD, S. (2003): *Images of myths in classical antiquity*, Cambridge: 85.
- 38 Leiden, Bibliothéque der Rijksuniversität, Voss, lat. 8°, 15.
- 39 Cfr.: GABORIT-CHOPIN, D. (1991): "Ademaro di Chabannes", en *Enciclopedia dell'arte medievale* I, Roma: 149-151 y KESSLER, H. L. (1998): "Modello", en *Enciclopedia dell'arte medievale* VIII, Roma: 491-495. Es interesante, asimismo, el capítulo dedicado a la "literatura de taller" de época medieval en la obra de BARASCH, M. (1999): *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid.
- La utilización de libros de modelos la encontramos también en el ámbito oriental. Véase, por ejemplo, el caso de bocetos armenios realizados a partir de pinturas bizantinas en DER NERSESSIAN, S. (1968): "Copies de peintures byzantines dans un carnet arménien de <modèles>", *Cahiers Archéologiques* XVIII: 111-120.
- 40 En este sentido, F. Galván ya ha puesto de relieve cómo durante los siglos del medioevo "las personas, y con ellas las ideas y las obras, circulaban con más frecuencia de lo que muchas veces suponemos". Cfr.: GALVÁN FREILE, F. (2001): "Origen y difusión del modelo iconográfico de la Virgen Eleusa en la Península Ibérica", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra: 137.
- 41 En este *scriptorium* se realizaron tres grandes Biblias, de carácter enciclopédico, durante el primer cuarto del siglo XI. A partir de un análisis paleográfico se ha podido llegar a la conclusión de que la primera de ellas, de 1010-1015, es la conocida como la *Biblia de Roda* (París, Bibliothéque Nationale, lat. 6). En segundo lugar, entre 1013 y 1017 se realizó la denominada *Biblia de Fluvìà*, de la que actualmente sólo se conservan 5 folios. Por último se escribió la *Biblia de Ripoll*, entre 1015 y 1020 (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. lat. 5729). Sobre estas obras véase: MUNDÓ, A. (2002): *Las Biblias de Ripoll*, Città del Vaticano.
- 42 M. A. Ibarburu ha detectado también la presencia de influencia oriental en varias letras iniciales de esta biblia. Cfr.: IBARBURU ASURMENDI, M. A. (1999): *De capitibus litterarum et aliis figuris: recull d'estudis sobre miniatura medieval*, Barcelona: 21.
- En cambio, J. Gudiol había propuesto hace ya tiempo que tanto la *Biblia de Ripoll* como la de *Biblia de Roda* derivaban de un ciclo primitivo existente en España y similar a otros europeos como el Génesis de Viena, el rollo de Josué, los Evangelarios de Rossano o de Sínope y la Biblia de Quedlinburg. Cfr.: GUDIOL I CUNILL, J. (1955): *La pintura medieval catalana. Vol. III. Els Primitius. Tercera parte. Els llibres il·luminats*, Barcelona : 97-98.
- 43 MUNDÓ, A. (2002): *Op. cit.*: 367.
- 44 En el programa pictórico de la capilla palatina de Palermo diez de las escenas representadas pertenecen al Dodekaorton bizantino.
- 45 Cfr.: SICART, A. (1991): *Las pinturas de Sijena*. Madrid.

Miquel Alcanyis, pintor itinerante de la Corona de Aragón

Matilde Miquel Juan
Universitat de València

Posiblemente la figura clave para comprender los contactos de la pintura del gótico internacional en los territorios de la antigua Corona de Aragón sea el pintor Miquel Alcanyis. Los historiadores han estudiado su figura parcialmente a partir de la documentación de sus respectivos archivos territoriales y han marcado unas fronteras que en la Edad Media no existieron. En el reino de Valencia y en el de Mallorca es donde Alcanyis adquiere un mayor protagonismo; por los encargos que recibe, por los clientes que tuvo y, hoy en día, por las obras conservadas que se le atribuyen. Pero además la figura de Alcanyis toma relevancia a raíz de los últimos hallazgos documentales que permiten establecer un mayor vínculo, sino aprendizaje, entre Alcanyis y el pintor florentino Gherardo di Jacopo, llamado Starnina. A partir de este contacto se descubre la personalidad artística de Alcanyis y la labor que desarrolló en Barcelona, Valencia y Palma de Mallorca.

El presente estudio sobre la figura de Miquel Alcanyis nace del documento recientemente descubierto que permite aventurar la relación existente entre Starnina y Alcanyis, y la nueva dimensión que alcanza el pintor, como discípulo del florentino durante su estancia en Valencia. El 30 de octubre de 1421 Bartolomé Terol, clérigo de Jérica, encarga a Alcanyis un retablo de san Miguel para la iglesia de Jérica¹, a imitación del retablo del mismo tema realizado en 1401 para la cartuja de Portaceli, que ahora se sabe de Starnina². La diferencia cronológica de 20 años entre un retablo y otro, junto con el destino del mismo, la cartuja de Portaceli, geográficamente ubicada a más de 50 kilómetros de Jérica, y de difícil acceso, permite pensar en el conocimiento de Alcanyis de la citada tabla de Starnina. Esta idea queda corroborada por el estilo de Alcanyis íntimamente relacionado con el del italiano, el

cual ha llegado a confundir a los historiadores, y por otros aspectos que se indicaran a lo largo de este artículo, los cuales permitirán conocer mejor la actividad desarrollada por Alcanyis y la importancia que tuvo en el desarrollo del gótico internacional.

La primera noticia que se tiene de Miquel Alcanyis data de 1408 por la que se sabe que debe cierta "soldada", lo que permite entenderlo como sueldo o salario, al pintor Pere Nicolau por la cantidad de 15 florines de oro que éste le había prestado previamente. Esto parece indicar un trabajo o labores de Alcanyis en el obrador de Nicolau, sin que se sepa si se refiere a varios días de trabajo o a la confección de determinada obra concreta. Posiblemente esta información sea la que permita confirmar el conocimiento de Alcanyis de la obra realizada por Marçal de Sas en el taller de Nicolau³. Tras un vacío documental de 7 años, en 1415 aparece en Barcelona por unos asuntos ajenos a la actividad artística⁴; en 1420 en Mallorca; y en 1421 en Valencia, documentando su primer retablo conocido en tierras valencianas: el de san Miguel por encargo de Bartolomé Terol para la iglesia de Jérica, que ya se he comentado, para el cual contó con la ayuda "intelectual" del canónigo Andreu Garcia, quizás con la del cliente y el cartujo Francisco de Aranda⁵. En 1424 confecciona un retablo de la Piedad para una capilla familiar por encargo de Pascuala, esposa de Antoni Coll⁶, del que hay que indicar que la iconografía de la tabla principal del retablo coincide con el de la santa Cruz, conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia; en 1426 contrata el retablo de santa Catalina, junto con Bartolomé Pomar, para la población de Castelló de la Ribera⁷; en 1430 acuerda el retablo para la población de Torres-Torres⁸; y en 1431 se encarga de la renovación de las pinturas de la Puerta de los Apóstoles, junto con Bartolomé Pomar,

Domingo Tomás y Juan lo Castellà, y de las pinturas del altar mayor de la catedral, para la que continua trabajando en 1432, puesto que se sabe recibió cierto pago de unos "*papers de mostres*" de ángeles⁹. Durante su estancia en el reino de Valencia también realizó algunos encargos para la monarquía como el dibujo y pintura de un juego de naipes para la reina María en 1428¹⁰. A partir de 1433 se le documenta en la isla de Palma de Mallorca contratando numerosos retablos: el conjunto de Sóller en 1433, el de san Sebastián para la parroquia de Alaró, el retablo de la Virgen para la parroquia de Alcudia y, finalmente, el retablo para la cofradía de san Antonio de Padua de Lluçmajor en 1445¹¹.

En la trayectoria artística de Miquel Alcanyis se aprecia la contratación de obras muy significativas como la de san Miguel para la iglesia de Jérica, o Torres-Torres, y la atribución del magnífico retablo de la santa Cruz, y otras obras mallorquinas¹², como la excepcional tabla de la entrega del cingulo a santo Tomás¹³, que muestran a un pintor que compone escenas de una especial y compleja iconografía, basada en un análisis de las Escrituras y que, sin duda, tuvo la ayuda de teólogos o mentores que participaron en la elaboración intelectual de la obra, lo que contrasta con la ejecución de otros retablos de menor significación y cuantía económica. Esta dicotomía ha sido ya resaltada por otros historiadores al intentar descifrar su obra mallorquina y, en fechas más avanzadas, deslindarla del denominado Miquel Alcanyis II. Posiblemente, la causa de tales incongruencias se deban a la posición de Alcanyis en constante proceso de adaptación a nuevas situaciones y ciudades y en busca de esta estabilidad profesional se ve abocado a aceptar encargos de muy diversas procedencias y características. En segundo lugar, al periodo de aprendizaje con Starnina y la fuerte influencia que el florentino pudo imprimir en el maestro; por el estilo artístico y técnicas aprendidas, además de por una sólida formación que le permitiría abordar retablos de una compleja iconografía y, luego, por la trayectoria trazada por el florentino, basada en la movilidad en busca de conocimientos y nuevos clientes.

El estilo de Miquel Alcanyis se mueve dentro de las notas más expresivas del arte flamenco y las composiciones más narrativas de la pintura italiana. La conexión con la pintura de Marçal de Sas se puede apreciar en ciertos detalles y elementos como las ondulantes telas de los personajes, más cercanas al estilo del gótico internacional que al imperante en la pintura italiana del momento, el dramatismo que despiertan las figuras con la cabeza cubierta, las convulsiones de ciertos individuos como los ladrones de la crucifixión, o la expresión de desespera-



Retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia. Miquel Alcanyis

ción de las Marías, los cuales conectan con ciertas representaciones del retablo del Centenar de la Ploma, relacionado con la actividad de Marçal de Sas en Valencia¹⁴. Pero la importancia de Alcanyis se debe a su papel como deudor y continuador del estilo italiano de Starnina en tierras valencianas. Caracteres más generales como los fondos rocosos de montañas partidas, el sentido narrativo de sus escenas, la perfecta simbiosis entre la arquitectura y las personas, la gradación cromática de túnicas y mantos, además de un soberbio uso del color, o aspectos más concretos como la elección de un descarnado cuerpo de Cristo crucificado, el desmayo de la figura de la Virgen o la disposición en la que aparecen los personajes divinos bajando del cielo, de medio cuerpo y rodeados por unas delgadas y estilizadas nubes junto con un grupo de ángeles (Retablo de los Siete Sacramentos de Starnina, la tabla de la entrega del Cingulo a santo Tomás de Alcudia o el san Antonio eremita de la iglesia de san Nicolás, ambos de Palma de Mallorca y atribuidos a Miquel Alcanyis) son elementos que muestran el vínculo entre los dos maestros¹⁵.

Avanzando en la situación de estos pintores en el reino de Valencia, se ha de observar que el vínculo de Alcanyis con Starnina no debe comprenderse únicamente como el de dos artistas que debieron enfrentarse a la competencia de los maestros de la ciudad, sino también como artífices de una gran calidad estilística e intelectual,

capaces de confeccionar retablos como el de los Siete Sacramentos o de la Santa Cruz, lo que pudo suponer un acercamiento de las dos figuras en algún momento de su trayectoria o, incluso, lo que se propone en este artículo: un periodo de aprendizaje u oficialato de Alcanyis en el obrador de Starnina durante el tiempo que estuvo en la ciudad. Todo esto permitiría comprender la evolución de Alcanyis como un artista, primero, itinerante y, después, de gran calidad, cuyas obras acusan una complejidad iconográfica y altura intelectual y también las razones por las que Alcanyis conocía tan bien el retablo de san Miguel de Portaceli realizado 20 años antes por Starnina. Así, las relaciones estilísticas entre los retablos de la santa Cruz, atribuido a Miquel Alcanyis, y el de los Siete Sacramentos, como también los dos de san Miguel, puede hacer pensar en la alternativa que supuso en la época el binomio de Starnina-Alcanyis frente al de Pere Nicolau- Marçal de Sas, que finalmente se impuso en la urbe. Tras un periodo de trabajo en la ciudad que resultó menos positivo de lo esperado, tanto Starnina como Miquel Alcanyis abandonaron Valencia.



Retablo de los Siete Sacramentos o de fray Bonifacio Ferrer. Museo de Bellas Artes, Valencia

Dentro del conjunto de obras de los artistas Starnina y Miquel Alcanyis se ha de hacer mención a la especial iconografía que proporcionan el retablo de los Siete Sacramentos y el de la santa Cruz (ambos en el Museo de Bellas Artes de Valencia) ¹⁶. Éstos se alejan de los retablos

hagiográficos más abundantes y fáciles de acometer y se caracterizan por una interesante iconografía y profundidad doctrinal. Se trata de dos conjuntos pictóricos que contaron con la ayuda de intelectuales de una gran talla teológica. En el caso del retablo de los Siete Sacramentos posiblemente fuera el mismo cliente el autor, fray Bonifacio Ferrer; mientras que del retablo de la santa Cruz, destinado al convento de predicadores de Valencia, no se tiene ninguna noticia, aunque bien pudiera haber colaborado alguno de los frailes predicadores, tal como fray Antonio Canals¹⁷. La participación del cliente en la confección de la obra debió de ser muy importante en ambos casos, pero únicamente se puede constatar la importante aportación de Bonifacio Ferrer en la composición de todo el retablo y la idea de salvación y la representación del donante y su familia en las tablas extremas de la predela. Puesto que se sabe que en 1384 el infante Martín solicitó a Bonifacio Ferrer el envío de una tela con la representación de la crucifixión y la ordenación de los siete sacramentos, la cual muy bien se ajusta a esta peculiar iconografía, y pudo ser reutilizada por Bonifacio en el retablo que encargaría para su capilla en la cartuja de Portaceli. El documento dice así: “*L’infant en Martí. A micer Bonifaci. Per ça vos fem a saber que’ns tramentats lo drap que micer Bernat de Pont feye fer aquí ab lo Crucifix e ordinació dels Sagraments e vos trametenos solament la figura. Perque us pregam affectuosament, que’ns trametat per en Dalmau de Cervelló e per mossén Pere Sanxes de Calatayud, tota la obra principal té lo pintor, on són los Sagraments de la Lix Vella e Novella, e los dits dels Profetes, e no haia falla per res, com molt vos o grayrem. Dada en la vila de Terraça a XI de setember del any de Nostro Senyor mil CCCLXXXIII. Infantis Martini. Dirigitur Bonifacio Ferrarii, legum doctori*”¹⁸.



Detalles del retablo de los Siete Sacramentos de Starnina, y fragmento de la tabla de la entrega del Cíngulo de santo Tomás del museo parroquial de Alcudia, atribuido a Miquel Alcanyis

Frente a estos retablos “intelectuales” realizados principalmente por Starnina y Miquel Alcanyis destacan una serie de retablos muy valorados y bien pagados por la sociedad valenciana que representan a un santo patrón o figura religiosa muy apreciada, los cuales fueron realizados por pintores como Pere Nicolau, Marçal de Sas y durante la segunda generación de pintores por Antoni Peris,

Gonçal Peris o Jaume Mateu, entre otros, lo que remarca aún más la diferente opción de dichos maestros y la clara dicotomía de intereses, clientes y calidad que se aprecia entre ambos. Frente a la iconografía del retablo de los Siete Sacramentos, o el del Credo de los Apóstoles de la capilla toledana¹⁹, si se confirma a Starnina o alguno de sus miembros de taller como su autor, los principales retablos de Pere Nicolau se refieren a la vida de san Lorenzo, san Juan Bautista, santa Clara y santa Isabel, san Bernabé o san Pedro mártir y la narración de sus vidas o, sobre todo, los cuatro retablos dedicados a una temática mariana de los Gozos de la Virgen²⁰.

Además del estilo formal y la iconografía, las técnicas pictóricas empleadas o conocidas por Starnina pueden ser un vínculo de unión más entre ambos maestros. Los trabajos emprendidos por Starnina en la iglesia de la santa Croce, bajo la supervisión de Agnolo Gaddi, y algunos de los encargos realizados en Valencia como son las dos pinturas de Cristo en capillas funerarias, posiblemente sobre el muro, como igualmente el aprendizaje en tierras italianas que implicaba el conocimiento de la técnica al fresco convierten a Starnina en el primer maestro que desarrolló dichas prácticas en el reino de Valencia²¹. Por ello, no debe ser casual que uno de los grandes encargos que tuvo Miquel Alcanyis a su llegada a la Valencia sea la dirección de las pinturas murales del ábside de la catedral de Valencia en 1431²². Quizás se pueda comprender la importancia de estas pinturas si se piensa en los posteriores intentos fallidos del cabildo catedralicio por decorar con pintura al fresco el ábside del altar mayor; primero con la contratación de Nicolás Florentino (1470), después con los valencianos Joan Reixach y Antoni Canyisar (1471), para finalmente ser realizados por los pintores italianos Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano (1472-1482)²³.

Otra de las particulares que definen a Miquel Alcanyis, y lo conectan igualmente con la figura de Starnina, es que ambos son pintores que viajaron por diferentes territorios en busca no solo de clientes y ricos encargos, sino de una experiencia artística que les podía proporcionar el éxito en su profesión y cierta satisfacción personal. Se trata de una peculiaridad ciertamente inaprensible, pero la realidad es que no se puede documentar en el reino de Valencia a otro maestro de las características de Alcanyis que recorriera los diferentes territorios de la Corona de Aragón con esta frecuencia y que mantuviera cierto estatus artístico debido principalmente a su calidad, y más teniendo en cuenta la oposición de los colegas de oficio de cada ciudad.



Tabla de la entrega del Cíngulo de la Virgen a santo Tomás. Museo parroquial de Alcudia. Palma de Mallorca. Miquel Alcanyis



San Antonio eremita, iglesia parroquial de san Nicolás. Palma de Mallorca. Miquel Alcanyis

Uno de los contratos antes comentados realizado por Miquel Alcanyis puede ser considerado como una muestra más de su peculiar profesionalidad. Se sabe que el 4 de mayo de 1426 contrata el retablo de santa Catalina para la iglesia de Villanueva de Castellón por 30 libras,

pero el 26 de junio de ese mismo año lo subcontrata a Felipe Porta y Joan de la Casa, discípulos de Jaume Mateu, por una cantidad menor; 18 libras, con el consentimiento del cliente, que se haya presente en el dicho acuerdo. Se desconoce si es el bajo precio de la obra o la negativa de Alcanyis de realizar un retablo en estas condiciones las causas por las que realiza esta estrategia de mercado escasamente documentada en estas fechas en el reino de Valencia, pero la peculiaridad del documento no es el menor precio por el que lo subcontrata sino que lo hace con los discípulos de otro reputado maestro de la ciudad²⁴.



Tabla de san Miguel con el dragón, del Metropolitan Museum de Nueva York. Miquel Alcanyis

Un último aspecto que se debe tratar dentro de la personalidad y estilo de Alcanyis es si sus italianismos se explican únicamente a partir del contacto con Starnina, o bien si hacen plausible un viaje a Italia, quizás coincidiendo con el regreso de Starnina en 1402. Si se tiene en cuenta que entre 1398-1401 pudo estar a las órdenes de Starnina como aprendiz en la realización del retablo de san Miguel para la cartuja de Portaceli, lo que le permitiría también conocer el retablo de fray Bonifacio Ferrer de la misma cartuja, y en 1407 aparece cobrando una soldada de Pere Nicolau, para desaparecer hasta 1415 en que se documenta en Barcelona, nada impediría un viaje bajo las órdenes del florentino en 1402-1403, o años más tarde. Detalles de ciertas iconografías como la de santo Tomás recibiendo el Cíngulo de la Virgen, devoción muy importante en la Toscana y concretamente en Prato, donde se venera la santa Cíngula desde el siglo XII, repre-

sentada en una tabla mallorquina y que se vincula en muchos detalles a Starnina, harían comprensible este viaje, aunque no son suficientes para establecer un desplazamiento de Alcanyis a Italia. A falta de más datos que confirmen o hablen de este traslado únicamente es posible plantearlo en el terreno de la hipótesis. El maestro podría haber nacido alrededor de 1385-1390, entrar a una temprana edad como aprendiz a las órdenes de Starnina y terminar su formación en otros territorios donde podría haber desarrollado su actividad artística hasta su establecimiento en Valencia y Mallorca. Hay que tener en cuenta el poder ejercido por Pere Nicolau y posteriormente por sus sucesores; Gonçal Peris, Jaume Mateu y Antoni Peris, y las dificultades que tendría Alcanyis para asentarse en la ciudad, lo que le empujaría a moverse por otros territorios.

Conclusiones

La posible formación de Miquel Alcanyis a las órdenes del florentino Gherardo di Jacopo, llamado Starnina, durante su estancia en Valencia, sin descartar un posible viaje a Italia, con la intención de aprender las novedades pictóricas y los italianismos que se comprueban en sus pinturas, junto con la actividad desarrollada y documentada en los antiguos territorios de la Corona de Aragón, además de la expansión de las formas aprendidas en cada uno de ellos y el trabajo contratado con los más importantes clientes del momento (monarquía, Iglesia y burguesía), lo presentan como uno de los pintores más polifacéticos del panorama pictórico medieval. Pero, asimismo, las prácticas profesionales descubren a un artista con un amplio taller, el cual fue capaz de acometer en 1431 la decoración del altar mayor de la catedral de Valencia, posiblemente con la técnica al fresco aprendida con Starnina, y al tanto de otras estrategias de producción como la subcontrata de obras, empleada en el contrato del retablo de Castelló de la Ribera en 1426, con los discípulos de otro destacado maestro de la ciudad del Turia. Por último, su personalidad artística se caracteriza por una sólida formación "intelectual" basada en el conocimiento de complejas iconografías, además de por el contacto con cultivados clérigos, como es el caso de Andreu García o los canónigos de la catedral de Valencia.

Notas

- 1 SANCHIS SIVERA, J. (1914): *Pintores medievales en Valencia*, L'Avenç, Barcelona: 55-56; SANCHIS SIVERA, J. (1912): "Pintores medievales en Valencia", *Estudis Universitaris Catalans* VI: 314.
- 2 MIQUEL JUAN, M. (2006a), *Talleres y mercado de pintura en Valencia (1370-1430)*, Tesis doctoral inédita, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valencia, Valencia: 477- 488. Archivo de Protocolos del Colegio del Patriarca (APCP), Sign. 26997. Notario Domènec de Molinos (1401). 3 de marzo de 1401.
- 3 CERVERÓ GOMIS, L. (1963): "Pintores valentinos, su cronología y documentación", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*: 68-69. Sobre la relación entre Marçal de Sas y Pere Nicolau: MIQUEL JUAN, M. (2006a): 482-488.
- 4 MADURELL MARIMÓN, J. M. (1949): "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. I. Texto apéndice documental. Índices", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* VII: 83. En 1415 Miquel Alcanyis es requerido judicialmente para el pago de 20 sueldos, que reclama Antonio Peris de les Canyes por una venta (Archivo de la Corona de Aragón -en adelante ACA-: Mestre Racional, reg. 1421, f. 20 vº: 19 de febrero de 1415). Días más tarde Miguel del Canis, pintor, ciudadano de Barcelona, confierá poderes a Bertomeu Cardona (Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona, Jaime de Trilla, leg.3, man, año 1415: 26 de febrero de 1447).
- 5 Andreu García es uno de los clérigos más importantes del reino. La primera referencia con el mundo de la pintura es el asesoramiento "intelectual" este retablo, pero se sabe que años más tarde colaboró de la misma forma con el pintor Joan Reixach en otros retablos. (FERRÉ I PUERTO, J. (1999): "Trajectòria vital de Joan Reixac, pintor valencià del quatre-cents: la seva relació amb Andreu Garcia", *L'artista- artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Actes del Congrés de Lleida (15-16 enero de 1998), Universitat de Lleida, Lleida: 419-426).
- 6 SANCHIS SIVERA, J. (1912): 314-315.
- 7 SANCHIS SIVERA, J. (1912): 315.
- 8 SANCHIS SIVERA, J. (1912): 84.
- 9 SANCHIS SIVERA, J. (1909): *La catedral de Valencia*, Imprenta Francisco Vives Mora, Valencia: 144-145; ALIAGA, J. (1996): *Els Peris y la pintura valenciana medieval*, Alfons el Magnànim, Valencia: 202-204. Se trata de una documentación muy interesante que Joan Aliaga publicó íntegramente donde parece que Miquel Alcanyis dirigió las obras pictóricas de la capilla mayor cobrando una soldada diaria de 6 sueldos, lo mismo que Felipe Porta, Berenguer Mateu, Gonçal Sarrià, Joan Esteve y Francisco Mayso.
- 10 MADURELL MARIMÓN, J. M. (1949): 83. En diciembre de 1428 Gabriel Saguer, camarero de la reina María, cobra una suma de 265 sueldos reales de Valencia, anticipada a Miquel Alcanyis y a los hijos del pintor Bertomeu Peris, del importe del dibujo, pintado y acabado de un juego de naipes y el valor de dos manos de papel, según albarán fechado el 25 de septiembre de 1427. (ACA, Mestre Racional, reg. 542, f. 2. Publicado por primera vez por: SOLDEVILA, F. (1928): "Sobiranes de Catalunya. La reyna Maria. Muller del Magnànim", *Real Academia de las Buelas Letras de Barcelona* 10: 306).
- 11 Miguel Alcanyis en Mallorca: MADURELL MARIMÓN, J. M. (1949): 41, 83; MADURELL MARIMÓN, J. M. (1950): "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. I. Texto apéndice documental. Índices", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* VIII: 305; CERVERÓ GOMIS, L. (1965): "Pintores valentinos, su cronología y documentación", *Archivo de Arte Valenciano* (en adelante AAV): 22; LLOMPART, G. (1980): *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, vol. 4, Luis Ripoll, Palma de Mallorca: 141-157. Una revisión del tema, con bibliografía abundante, en: RUIZ I QUESADA, F. (1998): "Repercussions i incidències del periplo pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes", *Mallorca Gòtica*, MNAC- Govern Balear, Barcelona: 34- 38; SABATER RABASSA, T. (2002): *La Pintura mallorquina al segle XV*, Edicions UIB, Palma: 113-124.
- 12 Nos referimos a conjuntos como el retablo de la Virgen de la Merced (Sala Capitular del monasterio de la Concepción de Palma), el relicario de la columna (Tesoro del Museo de la Catedral de Palma), con la representación de la Verónica de Cristo y la Virgen, o el san Antonio eremita (Iglesia parroquial de san Nicolás, Palma). SABATER RABASSA, T. (2002): 210-218 (páginas de las ilustraciones). Quizás se trate de la misma diferencia de calidad en obras como el de la santa Cruz y el de la Virgen y san Marcos, de la colección Serra de Alzaga (ilustración de ambas piezas en: GÓMEZ FRECHINA, J. (2004): *El retablo de san Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad*. Museo de Bellas Artes de Valencia, BBVA-Generalitat Valenciana, Madrid: 58-59), y cuya respuesta únicamente se encuentra en la participación de los discípulos.
- 13 LLOMPART, G., (1978): *La Pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, vol. 3, Palma de Mallorca: 99-100; SABATER RABASSA, T. (2002): 113-124 (ilustración, p. 210). El retablo se encuentra en la iglesia parroquial de Alcudia. La autora además indica el vínculo entre la iconografía de la entrega del cingulo a santo Tomás con una devoción especialmente importante en la zona de la Toscana, irradiada desde Prato, donde se veneraba la *Sacra Cintola* desde el siglo XII; composición e iconografía que pudo ser conocida por Alcanyis a través de la figura de Starnina. Además de esta relación con Italia, hay que recalcar que la mazonería de la tabla coincide con la empleada en el retablo de los Siete Sacramentos de Starnina. La conexión entre Starnina y Alcanyis no es únicamente estilística y formal, como hasta ahora se ha apuntado, sino que también es posible encontrar otros puntos de contacto entre ambos personajes que indican una colaboración o trabajo en común. (Sobre la otra tabla conservada perteneciente a la predela contratada por Miquel Alcanyis: VICENS, T. (1998): "Miquel Alcanyis. Dormició de la Mare de Déu", *Mallorca Gòtica*, MNAC-Govern Balear, Barcelona: 178- 180.
- 14 GÓMEZ FRECHINA, J. (2004): 32-64.
- 15 Similitudes que ha hecho confundir las personalidades de ambos maestros, hasta llegar al punto de confundirlos (BOSKOVITS, M. (1975): "Il maestro del Bambino Vispo: Gherardo Starnina o Miguel Alcáñiz?", *Paragone* 307: 3-15). Sobre las relaciones de ambos maestros: GONZÁLEZ-PALACIOS, A. (1998): "Trattato di Lucca", en: FILIERI, M.T., *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Sillabe, Lucca: 22-25.
- 16 En el caso el retablo de fray Bonifacio Ferrer el mejor análisis hasta el momento: STREHLKE, C. B., (2002): "Gherardo Starnina. Retablo de Bonifacio Ferrer", *Pintura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Museo de Bellas Artes, Valencia: 22-33, supuso una gran aportación: GARCÍA BORRÁS, X., (1988): "En torno al retablo de fray Bonifacio Ferrer", AAV: 27-31. Y el estudio monográfico más interesante del retablo de la santa Cruz, a pesar del grave problema de atribuir el retablo a Pere Nicolau, es: JOSÉ I PITARCH, A.

- (1998): *Retaule de la Santa Cruz*, Museo de Bellas Artes de Valencia, Obra recuperada del Trimestre, núm. 3.
- 17 Se sabe que fray Antoni Canals participó como mentor iconográfico en el retablo de san Lorenzo solicitado por Pere Soler para la capilla de la misma advocación en el convento de predicadores de Valencia en 1395 (SANCHIS SIVERA, J. (1912): 223). Recordar que en 1416 Antoni Peris confeccionó un retablo de la santa Cruz y la Trinidad para una de las capillas de la iglesia de Gandia, posiblemente influido por el tema de la santa Cruz.
 - 18 MADURELL I MARIMÓN, J. M. (1949): 219; MIQUEL JUAN, M. (2003): "Martín I y la aparición del gótico internacional en el reino de Valencia", *Anuario de Estudios Medievales* 33/2: 792-793. (ACA, reg. 2073, f. 26). Según Madurell a este documento sigue una carta dirigida a fray Vicent Ferrer instando el envío del texto de la "*ordinació dels Sacraments*". En una fecha tan temprana como 1384 ya se aprecia la relación de Martín con el doctor en leyes Bonifacio Ferrer al que solicita esta tela, el interés de Martín por poseer la tela y conocer más obras del pintor, del cual desconocemos su nombre, como también al autor de la composición, quizás el mismo Bonifacio Ferrer; como siempre se había pensado, o su hermano, el dominico san Vicente Ferrer.
 - 19 La bibliografía sobre la capilla de san Blas: SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, A. (1985): *Fundaciones del arzobispo Tenorio. La capilla de san Blas en la catedral de Toledo*, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Diputación de Toledo, Toledo; SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, A. (1988): *Vida y empresas del arzobispo don Pedro Tenorio*, Temas Toledanos, Diputación Provincial de Toledo, Toledo; PIQUERO LÓPEZ, M^a. B. (1984): *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (el Trecento)*, vol. I, Toledo, capítulo I. Y más recientemente: MIQUEL JUAN, M. (2006b): "Stamina e altri pittori toscani nella Valenza medievale", *Intorno a Gentile da Fabriano e a Lorenzo Monaco: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Fireze, (en prensa).
 - 20 MOLINA I FIGUERAS, J. (1998): "La hagiografía del poder. Acerca del sentido político de las imágenes de santos producidas en Nápoles y Barcelona a mediados del Cuatrocientos", *XI CEHA*, Consellería de Cultura, Valencia, 1998, pp. 87-92. Aunque se trata de un periodo ligeramente posterior las conclusiones y la propia finalidad de estos retablos a principios del siglo XV era la misma: "...capacidad para aproximarse a lo sagrado, empleando la retórica visual para manifestar públicamente su privilegiada situación con los personajes celestes...no sólo promover una serie de cultos cívicos sino también como muestra del deseo de autonomía e independencia de ciertos colectivos urbanos. Lejos de poseer únicamente un significado religioso, la imagen del santo pasaba a subsumir y expresar de esta forma un crisol de anhelos y ambiciones".
 - 21 Además es posible confirmar el uso de la técnica al fresco en algunos espacios de las pinturas de la capilla de san Blas, las cuales están relacionadas con Stamina, el pisano Nicolao d'Antonio y el sienés Simone di Francesco. (Sobre el empleo de la técnica al fresco: CASTAÑÓN, J.; GIOVANNONI, S. SÁNCHEZ-BARRIGA, A. (2005): "Restauración de la Capilla de san Blas. Toledo", *Restauración y Rehabilitación* 97 (Abril): 46-55. Y sobre la autoría de las pinturas y una revisión del tema con la bibliografía anterior: MIQUEL JUAN, M. (2006b): en prensa.
 - 22 La documentación sobre dicha obra es escasa debido al cierre del archivo catedralicio desde hace bastantes años, pero se espera que su inmediata apertura permita un estudio en mayor profundidad.
 - 23 Las primeras referencias fueron dadas por: CHAVÁS, R. (1891): "Las pinturas del altar mayor de la catedral de Valencia", *El Archivo V*: 376-402; CHAVÁS, R. (1895): *Antigüedades de Valencia de J. Teixidor*, 2 vols., Valencia, SANCHIS SIVERA, J. (1909): 148-153, principalmente. Actualmente y tras el hallazgo de los frescos renacentistas la documentación se ha visto aumentada en: AA.VV. (2006): *Los ángeles músicos de la catedral de Valencia. Estudios previos*, Generalitat Valenciana, Valencia. En el último capítulo igualmente se recoge la documentación publicada sobre los sucesivos intentos del cabildo por contratar a unos pintores para la decoración del altar mayor.
 - 24 La dificultad que entraña el conocimiento de la pintura valenciana medieval no reside únicamente en el estudio de la personalidad artística de los pintores y en la autoría de los retablos conservados, sino también en conocer los mecanismos del mercado, los cuales marcan las condiciones de trabajo y la demanda de arte. Por ejemplo, Jaume Mateu es un pintor que contrata sobre todo pintura decorativa (banderas, escudos, cofres, entremeses) y únicamente tiene documentados 8 retablos (y otros muchos atribuidos)

Diversidad arquitectónica y tradición literaria en los apuntes sobre arquitectura inca y musulmana de Francesco Milizia. Primera aproximación

Juan María Montijano García
Universidad de Málaga

Poco o nada aparece sobre las tradiciones arquitectónicas de culturas no europeas en las biografías de artistas y arquitectos de los siglos XVI y XVII. Con notables precedentes en algunos arquitectos barrocos, como Guarino o Caramuel, este olvido comienza a superarse en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando coinciden en Roma una serie de eruditos, arquitectos y políticos que intentan trasladar al campo de la bellas artes los posicionamientos eruditos y multiculturalistas de los enciclopedistas franceses combinándolos con un intento de depurar formas, usos y significados artísticos desde el conocimiento de la evolución de la historia del arte desde la Antigüedad. Winckelmann y Mengs, padres del neoclasicismo pero también precursores de cierto exotismo que ya anuncia el romanticismo decimonónico, por un lado, y por otro el regusto enciclopedista francés en las teorías, a veces contradictorias, de eruditos eclécticos como Azara, de Pauw o Buffon, están detrás de las opiniones de Milizia sobre las “otras” arquitecturas, sobre todo según se exponen en sus escritos sobre arquitectos ilustres.

Francesco Milizia, (1725-1798), con un gusto formado en la Roma de Winckelmann, de Mengs, del cardenal Albani y de los viajeros franceses e ingleses del Grand Tour, reivindica un rigor iluminista para sus escritos, rigor que, ciertamente se fundamenta en una gran erudición pero también en opiniones sin contrastar; en muchos casos con datos que aún provienen de leyendas, narraciones fantásticas y tradiciones orales. Las noticias sobre las arquitecturas no europeas, las “otras” arquitecturas, aparecen sobre todo en dos de sus principales escritos, las *Vite dei più celebri architetti*, de 1768¹, y *Dizionario delle*

belle arti del disegno, de 1787². Las *Vite* se convierten a partir de su segunda edición en *Memorie degli architetti antichi e moderni* (de 1785 es su cuarta edición, la más difundida)³. Para nuestro estudio utilizaremos principalmente esta edición, en la que Milizia incluye a varios arquitectos musulmanes, americanos y chinos, y en la que la influencia de José Nicolás de Azara, de sus posicionamientos teóricos pero también su biblioteca y sus encargos y relaciones con la España erudita son más visibles⁴, al mismo tiempo que el pensamiento ecléctico de Milizia le permite incluir arquitecturas no europeas ni occidentales, asimilando en cierta forma el espíritu abierto de la Ilustración, pero al mismo tiempo mostrándose como el más cerrado de los racistas, llegando a afirmar abiertamente la evidente inferioridad de las razas no europeas.

En este intento por valorar positivamente “otras” arquitecturas, a veces introduce actitudes pre-románticas y postmanieristas, entre la extravagancia y el exotismo, pero en otros casos, sobre todo con la ciudad de Cuzco, equipara sus soluciones a la de la misma Roma, y a sus artífices a Rómulo o al propio Marco Aurelio. En otros casos, sobre todo con los artistas orientales, recupera el antiguo arquetipo historiográfico del rey-arquitecto, presente en todos los inicios de grandes civilizaciones, y que en Milizia a veces se convierten en santos y eremitas-arquitectos.

Las referencias a la arquitectura musulmana aparecen en sus *Memorie* bajo el epígrafe de un arquitecto, Sennamar, y en el desarrollo de arquitectos españoles cristianos. Si comparamos la primera edición, la de Roma de 1768, con la cuarta veneciana, la de Bassano de 1785,

dedicada a Azara y para la que contó con todo el material que éste a través de Eugenio Llaguno⁵ consiguió de los archivos españoles, comprobamos que el mítico Sennamar, desarrollado a través de la poesía épica musulmana y los relatos y cuentos tradicionales, aparece exactamente igual en las dos ediciones, mientras que la arquitectura hispanomusulmana ni siquiera es mencionada en la primera edición y, sin embargo, tiene un gran desarrollo literario en la edición de 1785⁶.

Pero veamos qué dice Milizia en los dos casos. Sobre Sennamar, afirma: "Fiorí questo Architetto Arabo nel secolo V. Egli edificò due Palazzi, o Castelli, uno detto Sedir, l'altro Khaorvanack, che gli Arabi han posto tra le meraviglie del Mondo, e con ragione, se le singolarità, che se ne raccontano, non son favole. Una sola pietra, non si sa come, legava la struttura di ciascuno di questi edifiz; consichè tolta via quella pietra addio Castello, andava in fascio. A sì fatta meraviglia se ne aggiungeva un'altra. Il colore delle pietre delle mura variava più volte al giorno. Il Re Noman Alaouar, decimo de' Re Arabi, ricompensò con ricchi doni sì raro Architetto; ma venutogli poi escupolo, ch'egli non facesse edifiz consimili per altri; o che non iscoprisse quell' importante pietra, ch'era la chiave segreta di tutta la mole; ovvero, che l'Architetto si avesse milantato, ch'egli avrebbe fatte cose più stupende, se fosse stato sicuro di riportarne sì grandi ricompense, il Monarca per tali motivi gli fece un altro regalo difarlo precipitar in un fosso⁷".

Estas noticias sobre los prodigios del legendario castillo de Khawarnaq tienen su procedencia en la tradición literaria islámica que se concretará en los relatos fantásticos de las *Mil y una noches* o en los poemas del gran lírico Nizami⁸, que dedica algunos de sus versos precisamente al príncipe lámda Numan Imru'í⁹ y a Bahram Gur. Todos estos personajes, al igual que las características mágicas y sorprendentes de los edificios aparecen también en una realidad construida oriental, el Taj Mahal, que como bien afirman Jarazbhoy¹⁰ y John Hoag¹¹, se inspiran en la famosa obra del arquitecto Sennamar en Khawarnaq, y al igual que aquel, como afirma Milizia, "el Taj Mahal es azul a la madrugada, blanco a mediodía y de los colores del cielo a la puesta del sol¹²".

Otras referencias a la arquitectura musulmana son las dedicadas, como decíamos antes, a las obras de esta civilización en España. Estas noticias aparecen en la 3ª edición, en los añadidos dedicados a los arquitectos españoles, y siempre bajo el epígrafe de éstos. Así, por ejemplo, en el capítulo dedicado a Hernán Ruiz II, denominado por Milizia Fernidando Ruiz, y a propósito de la Giralda dice: "Credono alcuni che questo singolare edificio avesse prin-

cipio nel secolo XI, essendo Re di Siviglia Bernebet Almucamas; e fosse statu ideato dall'Architetto Geber nativo di Siviglia, cui si attribuisce l'invenzione dell'Algebra, e il disegno di due altre torri consimili, una a Marrocco, l'altra a Rabata. Questa Torre in principio fu alta 250 piedi, e larga 50, senza punto diminuire nell'elevazione: i muri grossi 8 piedi, di pietra quadrata fino al libello del suolo, il restante di matón, tutto liscio fino a 87 piedi di altezza: indi Mopti lavori ugualmente per tutte quattro le faccie. La porta sì piccola da entrarvi appena una persona. Nel centro si contine un'altra torre fortissima più alta dell'esteriore, e grossa 23 piedi. L'intervallo fra le due torri 'e di 23 piedi, e serve per la salita a volta, s'i agiata, che v'i possono andare due a cavallo. La torre del centro non diminuisce punto nella sua altezza: ma l'esteriore a misura che s'inalza slarga i suoi muri dalla parte di dentro; onde la salita si restringe da non ammetter più che una sola persona. Le finestre si vanno inalzando conforme s'inalza la salita; ma a chi sta di fuori compariscono a livello, e chi salisce può affacciarvisi. Ciascuna finestra ha tre colonne, e tutta la Torre ne ha 140 di vari marmi. Avea per cornicione quattro grandi globi di bronzo dorato, uno su l'altro, sì risplendenti, che quando vi dava il Sole, spiccavano fin 8 leghe lontano. Quando i Mori di Siviglia trattarono d'arrendersi a San Fernando, che gli assediava da sedico mesi, posero per condizione il diroccamento di questa Torre; ma Don Alfonso primogenito del Re rispose che per un sol mattone che rompessero, ei non lascierebbe in vita un solo Moro in Siviglia. Nel tremuoto tanto rovinoso del 1395, caddero in globi, e restò cosí fino al 1568, quando il Capitolo ordinó a Ruiz d'inalzarla centro altri piedi¹³". Antes, Milizia ya había mencionado la mezquita de Córdoba, a propósito de la fundación de Bagdad en el siglo VIII sobre, según nuestro autor, las ruinas de Babilonia, y comparando esta obra con la llevada a cabo por Abderramán en la Córdoba omeya¹⁴.

Las fuentes utilizadas por Milizia para la arquitectura musulmana española son, sin lugar a dudas, las facilitadas por Azara y obtenidas por Eugenio Llaguno. En la edición de Cean-Bermúdez de las *Noticias de los arquitectos*, podemos observar no sólo la similitud de las noticias sino incluso la traslación textual, casi idéntica, sobre todo en el caso de la Giralda de Sevilla, lo que indica que nuestro autor, Milizia, no sólo era ecléctico en su ideología sino que sus opiniones se difundían en sus textos a veces a través de otras plumas, sin mencionarlas apenas¹⁵.

La importancia concedida a la arquitectura musulmana española no sólo se aprecia en esta obra de Milizia, sino que la destaca y subraya sobre todo en su *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, en su segundo edición de 1797,

cuyos añadidos son sus postreras aportaciones a la historiografía arquitectónica un año antes de su muerte y que pueden considerarse el resumen y culminación de su pensamiento teórico. Aquí, y bajo la voz *Araba, architettura*, dice: "È d'un sistema diferente e tutto opposto a quello degli antichi Greci e Romani. Par cher il solo capriccio ne determinasse le forme, le proporzioni, gli ornati. Il suo carattere era l'ardire, la leggerezza, la singolarità. I muri traforati a gioirno rassomigliavano a merletti, a filigrana. Le colonne a tanti fasci di pertiche annunziavano ola maggior debolezza, e davano tutta la solidità. Si cercava più il maraviglioso che il bello, più a sorprendere che a piacere. Tante contradizioni esigevano molta intelligenza nell'arte di costruire. Non si poteva portare più in là l'arditezza e la scienza nel taglio delle pietre. Questa razza d'Architettura è tutta Araba, e fu dagli Arabi diffusa per tutto il loro impero. Impero vasto al pari del Romano, e formato rapidissimamente nell'Asia, nell'Africa, nell'Euripa da Costantinopoli per tutta la Spagna e fin nel cenro della Francia. Da per tutto gli Arabi promossero le Arti e le Scienze più che gli Egizi, i Greci e i Romani. Quanti monumenti d'importanza non furon eretti da' Miramolini, o da' Califfi di Bagdad o di Marocco! Ne' palazzi, nelle fontane, nelle moschee di Siviglia, di Toledo, di Oviedo, e specialmente di Granada, di Cordova si può ammirare la singolarità dell'Architettura Araba, che vien detta anche Moresca o Saracena. E' anche chiamata Gotica Moderna perchè Carlo Magno l'adottò in molti de' principali edifici di Aquisgrana, e combiò que gusto gotico usitato fin allora, che era sì pesante quanto questo è leggiere e svelto. Su tal gusto furono edificate le cattedrali di Parigi, di Reims, di Chartres, di Strasburgo, d'Anversa, ec. In Italia sì fatta Architettura non allignò mai in tutrtta la sua purità: il Duomo di Milano, di Pisa, di Siena, d'Orvieto, S. Marco in Venezia, ec. Non sono interamente del gusto Arabo. In Roma po meno che altrove: ruine di Roma antica servirono a rifabbricare barbaramente Roma moderna¹⁶".

Debemos subrayar aquí la defensa de esta arquitectura mixta española, no pura, que aún no podemos llamar mudéjar porque ni el término ni el concepto existen, pero cuyas premisas, más formales que ideológicas o culturales, estarían ya presentes en un personaje ilustrado y aragonés como Azara. El paso de la arquitectura musulmana al prerrománico carolingio y otónida, ese estilo llamado por Milizia "arabo-tedesco", es otro tema, asunto que escapa al espíritu de esta comunicación y a los límites espaciales de este foro, y que dejamos para próximos desarrollos.

El caso de la arquitectura prehispánica americana es mucho más complejo en el texto de Milizia. Para su aná-

lisis tomamos, en principio, las referencias que aparecen en sus *Vite* de 1768. Dice, y bajo el epígrafe de Hualpa Rimachi Ynca: "Architetto e Ingegnere Americano, il quale costruì a Cusco Capitale del Perù e di Chili la Fortezza, che è maravigliosa al pari delle altre fabbriche di que' Regni. Per aver una conveniente idea di queste maraviglie dell'America, si tolleri una disgressione, che sarà grata a chi ha cuor umano. Manco Capac circa la metà del secolo XIII divenne il Romolo di quell'Impero, che si stendeva per 1300 leghe di lunghezza: con questo divario, che Romolo colle armi in mano e seguito da una banda di malfattori si diceva figlio di Marte, e Manco inerme e senza parteggiare si diceva figlio del Sole, mandato da lui a trarre gli uomini dalla vita, che menavano simile alle fiere. Mostrando loro quelle arti più consacenti all'uomo, seppe occuparli, farli più mansueti e piacevoli, e seppe moltiplicar i loro bisogni per renderli soggetti. Con tal prudenza governò la cosa, che tirò a se buona parte di Barbari, de'quali fattosi Capo, fondò la città di Cusco, la qual in vrevissimo tempo arrivò ad esser la Roma di quel vasto Dominio. La Pubblica Felicità fu l'oggetto del suo sistema. L'esercizio di tutte le Arti utili, una Religione, furon i mezzi da procacciarla. L'ozio era riguardato come un furto sul comune: fin i zoppi ed ciechi eran impiegati o in discacciare dai seminati gli uccelli, o in altri uffici adattati al loro stato. Quanto eran promosse le Arti, altrettanto eran proibite le Scienze, che non sono che ozio. Tralle arti l'Agricoltura aveva il primo luogo, ed il Re ogni anno solcava un campo con un Aratro d'oro, che como sacro si custodiva nel Tempio. La disciplina militare era esatissima, el il genio di conquista era diretto unicamente a beneficare. Il più mirabile era l'educazione, castigandosi leggermente i giovinetti colpevoli, ma eran puniti colla maggior severità i loro padri, perchè non avevan saputo a buon ora regalar bene le inclinazioni de'loro figliuoli. E così si seppe, e si praticò al Perù un'importantissima verità inculcata dal sublime ingegno di Bacone di Verulamio, che tante leggi per riformar gli uomini sarebbero inutili, se da buon ora si avesse avuta la debita cura di forma y costumi de' Fanciulli. Gl'Incas, o sieno i Re del Perù sucessori e Nipoti di Manco Capac cooperaron tutti a compire questo gran piano sì favorevole all'umanità, per amor della quale si soffrirà questa disfressione. Cusco era situata in un'amena pianura a piè d'un monte, la sua digura era quadrata tra due fiumi, nel mezzo una grande e bella piazza, dalla quale si partivano quattro magnifiche strade, ancora sussistenti, che rappresentavano le quattro parti della Monachia del Perù. Quivi era il Tempio del Sole, di cui ancora si veggon gli avanzi con estrema maraviglia, poichè le mura son formate di pietre di quindici in 16 piedi di dia-

metro, e benchè grezze ed irregolari si combaciano si esattamente che non lasciano fra loro alcun vuoto. Le mura ed il tetto entro e fuor, eran tutte coperte d'oro massiccio. A settentrione della Città sulla schiena d'un monte era la Famosa Fortezza, di cui ebbe la principal direzione l'Architetto Huallpa, il quale sotto di sè ebbe tre altri Architetti ed Ingegneri Ynca Maricanchi, Acahuana Ynca, e Calla Cunchuy. Questa Fortezza consisteva in tre fortezze una entro l'altra, ed in quella di mezzo era il Palazzo degli Incas. Le mura del Palazzo eran incrostate d'oro, sul quale eran effigiati al naturale animali ed alberi. Vi eran giardini, le di cui erbe e piante, ed alberti gran eran tutte d'oro. Ma il pregio non è quivi nell'oro, è nella pietra. In questa fortezza si veggono ancora pietre, ciascuna delle quali delle quali ha più di 40 piedi di lunghezza, trasportate da lungi più di 400 leghe per disastrosissime strade. Tra l'altre se ne vede una così bestiale ed enorme, che sorpassa ogni immaginativa, e vien chiamata la pietra stracca, o fatigante, per la gran fatica che ha dovuto costare nel trasporto. Fu l'Architetto Calla Cunchuy che la fece trasportare da 20 mila Indiani, ma non giunse al luogo determinato. I lavori interiori del forte, che eran artificiosissimi con scale segrete ed impenetrabili, e tutto senza Archi, che i Peruani non sapevan fare, son ora tutti distrutti, ma la maggior parte delle mura esteriori pare che non abbiano a distrugersi che colla fine de' secoli.

Si osservan ancora le ruine di molti di quelli edifici chiamati da Peruani Tambos; le di cui mura sono spesso di granito, e le pietre che son tagliate, sembrano strifinate l'une contro l'altre, tanto le commissure son perfette. Si osservan ancora in uno di questi Tambo alcuni Musi, che servon d'ornamento, de' quali le narici son traforate, e sostengono degli anelli mobili, benchè fatti dell stessa pietra. Tutti questi edifici era situati lungo la magnifica strada che conduceva nella Cordeliera da Cusco a Quito per il tratto di 500 leghe. Un'altra strada di lunghezza consimile e del pari ornata e comoda conduceva oltrove. I Ponti, i canali, le strade spaziose ed agiate per tutto l'Impero, le Fortezze, tutto era d'un lavoro immenso. Ma il più mirabile è, che tutte queste cose stupende si son fatte da Peruani, i quali non avevan nè ferro, nè acciaio, nè calce, nè malta, e sì digiuni eran della Meccanica, che non conoscevano nè compasso, nè regola, nè squadra, non che alcuna machina, nè avevan buoi, nè cavalli. E seguiranno ancora ad inarcar le ciglia a quanto han fatto gli Egizi, i Caldei, i Cinesi, i Greci, i Romani? Maravigliamoci piuttosto, come in Impero così saviamente stabilito, e governato per circa tre secoli da 12 Incas, che furon 12. Marchi Aureli venisse in un momento conquista e distrutto nel 1534 da pochi Europei, non già della Turchia o della

Laponia, ma della Spagna, guidati da Francesco Pizarro Capitano di S.M. Catolica. La conquista veloce che una piccola mano di Spagnuoli fece d'un Impero così vasto e munito di tanti e così buoni ordini, no si deve soltanto attribuire agli spari delle nostre armi da fuoco, che parvero a quegli Indiani altrettanti fulmini, nè alla nostra cavalleria, che sembrò loro una turba di Centauri. La principal cagione fu, che Athualpa, il XIII Re, il Caligola del Perù, si era reso odiosissimo, e il popolo era tutto per la prima volta diviso in fazioni. Un solo cattivo Principe rovesciò quanto per quasi tre secoli avevan saputo fondare di migliore la virtù e la sapienza del Nuovo Mondo. Ora quella Nazione è in peggior stato di que che era prima degli Incas: è stupida e schiava¹⁷."

Milizia nos describe en estos párrafos un país de bonanza, gobernado por hombres sabios y juiciosos, dominados por artes y ciencias que desarrollan en colectividad y enemigos de los ociosos, cuyos fundamentos se encuentran en la justicia, la razón y, fundamentalmente, la educación. Una América que se acerca a las ciudades utópicas del Renacimiento, de Tomás Moro o de Campanella, y cuyo referente en Milizia –ya que él mismo lo menciona– es Francis Bacon, y su *Nueva Atlántida*. Antes de continuar, retengamos este asunto, la visión positiva, idílica y feliz de la América prehispánica, o al menos, la de los incas.

En la descripción del Cuzco prehispánico aparecen otros datos y, sobre todo, otros personajes, algunos calificados de arquitectos e ingenieros, cuyas fuentes son bien distintas. Estos datos y noticias e, incluso, algunas descripciones, proceden del escritor hispano-peruano Inca Garcilaso de la Vega¹⁸, cuyas obras debió manejar con soltura Milizia, sobre todo sus *Comentarios Reales*¹⁹. El arquitecto mayor y sus tres ayudantes aparecen tal cual en Garcilaso²⁰, al igual que la leyenda de la *pedra cansada*²¹, las habilidades de los incas para la labra de piedra y la cantería, o la ausencia total de bóvedas en su arquitectura. En el caso de algunos términos, como el de "tambos", aparecen en Garcilaso, aunque éste afirma haberlos tomado de otros cronistas²². El descrito por Milizia y, según sus palabras, ubicado cerca de Cuzco, podría corresponder al llamado Tambo Machai²³.

En la fundación de Cuzco, Milizia incluye ritos fundacionales que nada tienen que ver con el continente americano sino que proceden de la cultura mediterránea, como el señalar los límites por medio de un arado sagrado²⁴, además de otros símbolos que también se pueden rastrear hasta las grandes civilizaciones antiguas, de Egipto a la Grecia arcaica o a los pueblos etruscos²⁵. Otro recurso utilizado por nuestro autor en este punto es el arquetipo del rey-fundador-arquitecto, presente en todas las

grandes culturas antiguas y que aquí representa el mítico Manco Capac, hijo del Sol y fundador no sólo de la ciudad sino de la propia dinastía inca²⁶.

Vayamos ahora a la edición de las *Memorie* de 1785 y veamos qué añadidos ha incluido nuestro Milizia en la arquitectura inca. En la primera parte, añade Milizia una cita textual de Fontanelle, que dice: "Dice elegantemente M.^r de Fontenelle che gli Americani eran felici d'ignorare che vi fossero Scienze nel Mondo come gli Spartani si preservarono dal contagio scientifico de' loro vicini. Per le Arti avea l'America trovati de' mecí di passarsene più ammirabili forse delle Arti stesse Europee. E' facile fare delle storie quando si sa scrivere: Noi, dice Montezuma, non sapevamo scrivere, e facevamo delle storie. Si possono fare de' Ponti quando si sa fabbricare nell'acqua: ma la difficortà è di non sapervi fabbricare, e di sapere farvi de' Ponti. Gli Spagnuoli trovarono nell'America enigma indecifrabili, pietre prodigiose, inhalaste a grande altezza senza macchine. Quale era dunque il vantaggio dell'Europa su l'America? Ma ornun vede che Fontenelle qui ha voglia di scerzare"²⁷

Esta cita de Bernard le Bovier de Fontenelle no hace sino reafirmar la presencia constante del pensamiento enciclopedista en Milizia, mucho más obvia a partir de la década de 1770. Pero Fontenelle, además de por su obra sobre la pluralidad de los mundos, de la que está tomada la cita arriba mencionada²⁸, fue recurso frecuente de Milizia por su posicionamiento en el partido de los "modernos" en la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*²⁹.

Concluye Milizia su artículo sobre la arquitectura inca en sus *Memorie* de 1786 con un añadido que, mejor que ningún otro discurso, subraya el carácter ecléctico y contradictorio del pensamiento de nuestro autor. Dice: "Gran forza ha la Legislazione! Ella rende valoroso che è vile, forte chi è debole; è come la Chimica, che trasmuta il ferro in acciaio. E più gran forza ha l'errore: sembra questo l'elemento dell'uomo. Tutto questo articolo di Architettura Americana non è forse che un ammasso di favole. Chi vede le *Recherches Philosophiques sur les Américains* vede gli Americani i pù stupidi degli uomini, e sì stupidi da nos saper numerare al di là di venti : alcuni non passano il tre. Ma la maggiore stupidità è degli Europei, che si affannano tanto per andare a seppellirsi in quel butto Emisfero. Si sono al solito esagerate le cose loro. Le strade del Perù, tanto decantate, non erano larghe che 15 piedi, ed erano leggiere, perchè non servivano che per gente a piedi. I ponti non erano che di salci intralciati a guisa di rete, e coperti di rami d'alberi e di terra: erano ponti pieghevoli, e ondeggianti. Tutto si faceta a

forza di braccia: er per inalzare le smisurate masse altro metodo non si usava che alzar la terra contro l'edifizio a misura, che si andava in su, e dopo si toglieva la terra, e si poliva³⁰".

Extraña un poco la mención en Milizia de Cornelius de Pauw y sus polémicas *Recherches philosophiques sur les Americains*³¹, origen de todas las tesis posteriores sobre la degeneración de los pueblos americanos, de su decadencia física y mental, de su incapacidad para contar -como dice Milizia, no sabían más de veinte-, y que junto a otros filósofos como Buffon, son el fundamento del racismo y de las políticas coloniales europeas en Asia, África y América de los siglos XIX y XX. Milizia se arrepiente de todo lo positivo y maravilloso expuesto con anterioridad sobre la arquitectura americana, denominando su propio discurso como un "suma sin sentido de fábulas", y las maravillas descritas por él mismo como absolutamente exageradas.

De esta forma, Milizia se incluye consciente y decididamente en la genealogía de la disputa del Nuevo Mundo, sumándose al bando de los antiamericanos y siguiendo, en primer lugar, a Cornelius de Pauw, como padre de la idea de degeneración aplicada a América. De Pauw afirma que todo lo que se ve en América es monstruoso o degenerado, y lo aplica a todos los seres inferiores, tanto animales, lagartos, insectos, reptiles, serpientes, como a los propios hombres. El pensamiento de De Pauw pasa después a Buffon —el Nuevo Mundo es un continente inmaduro, joven, demasiado húmedo y donde los hombres permanecían niños durante toda su vida-, al abad Raynal o William Robertson, que siguieron esta línea de determinismo climático para justificar la inferioridad de las razas americanas y al mismo tiempo, de su esclavitud —para ellos el indio, e incluso el criollo, americano era la forma más primitiva y simple de la especie humana, era infantil, tramposo, insensible, perezoso, vicioso y muy similar a los idiotas, además incapaz de desarrollar una civilización, por lo que negaban la realidad de las culturas prehispánicas, desde las mayas o aztecas a las incas³²—.

En la misma línea de contradicción ecléctica de planteamientos contrapuestos se nos muestra Milizia cuando habla del tercer puntal de su visión exótica de las arquitecturas no europeas, la arquitectura china. No le dedica ningún apartado concreto, sino que su descripción aparece bajo diferentes epígrafes, sobre todo los dedicados a Vitruvio, Apolodoro de Damasco y Detriano, es decir, los grandes artífices de la arquitectura romana. Sus ideas y noticias están extraídas de fuentes muy diversas, desde la *Enciclopedia* a los escritos de De Pauw dedicados al arte chino. Este tema, al superar el ámbito hispano de este foro, será tratado en profundidad en un nuevo estudio.

Notas

- 1 MILIZIA, F. (1768): *Le Vite de' più celebri Architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'Architettura*, Stamperia di Paolo Giunchi Komarek a spese di Venanzio Monaldini, Roma. A partir de la segunda edición de 1781 (Stamperia Real, Parma), pasa a titularse *Memorie degli Architetti Antichi e Moderni*, sufragada por el erudito y político español José Nicolás de Azara. La edición más completa y la que utilizamos para el desarrollo general de este estudio es la de Bassano, editada por Remondini, de 1785, en la que la influencia del pensador español es más evidente.
- 2 MILIZIA, F. (1787): *Dizionario delle Belle Arti del Disegno stratto in gran parte dalla enciclopedia metodica di Francesco Milizia*, Remondini, Bassano. La edición más completa es la segunda en vida de Milizia, de 1797, un año anterior a su muerte, realizada también en Bassano por el mismo Remondini. Esta obra es, sin lugar a dudas, en la que es más patente la influencia de la *Enciclopedia* francesa (1752-1771) y sus autores Diderot y D'Alambert.
- 3 Véase nota 1.
- 4 Los principales estudios sobre Milizia y sus vínculos con Azara y la España ilustrada del momento son los debidos, en Italia, a Beatrice Cacciotti, y en España, a Esther García Portugués. Véanse CACCIOTTI, B. (1993): "La collezione di José Nicolás de Azara. Studi preliminari", *Bollettino d'Arte* 78 : 1-54; GARCÍA PORTUGUÉS, E. (2006): "José Nicolás de Azara y la arquitectura", *XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Actas, Málaga, Tomo III vol. II : 143-157; GARCÍA PORTUGUÉS, E. (2000): "José Nicolás de Azara y su primera etapa romana (1766-1790)", *XIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Actas, Granada : 1083-1091.
- 5 Las cartas en las que Azara solicita a Llaguno un adelanto de sus investigaciones sobre la arquitectura española para que Milizia lo pudiera utilizar, ya fueron publicadas por Xavier de Salas en la mediación del siglo pasado. Véase SALAS, X. de (1946): "Cuatro cartas de Azara a Llaguno y una respuesta de este", *Revista de Ideas Estéticas* 13 : 106-109.
- 6 El motivo de la inclusión de esta arquitectura, y la paternidad de sus noticias y estudios, nos los da el propio Milizia. Ya en la dedicatoria a José Nicolás de Azara, nos dice también que "Ella — se refiere a Azara-, si è anche desnata promuovere la ristama delle Vite degli Architetti, e a questo riflesso mi ha somministrato molte notizie architettiche di Spagna, che io ho inserite con altre aggiunte e con modificazioni, ricavate in gran parte dalla sua scelta Libreria..." y al finalizar las biografías de los arquitectos hispanos, afirma "Tutte queste ed altre Memorie Architettiche di Spagna che si esporranno a suo luogo, si debbono al Cavalier Don Niccola Azara Ministro di S.M. Cattolica in Roma. Se vi sono errori, son dell'estensore" (Milizia (1785), *Memorie ... cit.*, I : 260).
- 7 Milizia (1785), *Memorie ... cit.*, I : 73-74.
- 8 Nizami, o Abu Muhammad Ilyas Yusuf, fue uno de los poetas musulmanes más reconocidos de la Edad Media. De origen persa vivió en el siglo XII y debe su fama a una colección de poemas épicos, conocida como *Cinco*, en la que se incluyen las aventuras amorosas de refinados y caballerescos personajes del mundo semifantástico de Persia, Siria y Mesopotamia, incluido el propio Alejandro Magno. También sus manuscritos de los *Cinco* son célebres por sus ricas miniaturas.
- 9 Pese a pertenecer al imaginario de la cultura literaria islámica tradicional, y al igual que ocurre con la occidental, este personaje tiene su correspondencia en la realidad histórica oriental. Al Un'man Imru'l fue el último rey lamí de Persia en el siglo VI. Educado en el cristianismo, se convirtió al nestorianismo y obtuvo gran fama por su mecenazgo artístico, convirtiéndose en un personaje legendario de la literatura árabe primitiva. Al parecer murió en el año 602.
- 10 JARAZBHOY, R.A. (1961): "The Taj Mahal in the context of east and best. A comparative method", *Journal of the Warburg and Courland Institute* XXIV : 59-88.
- 11 HOAG, J. (1975): *Arquitectura islámica*, Aguilar, Madrid (traducción española).
- 12 *Ibid.* : 380.
- 13 Milizia, *Memorie ... cit.* I : 242-243.
- 14 *Ibid.*: 84-85.
- 15 LLAGUNO Y AMIROLA, E. (1829): *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, ed. de Juan Agustín Cean-Bermúdez, Imprenta Real, Madrid, ed. facsímil, Turner, Madrid, 1977, II : 26 y 184. "Uno de los edificios más notables que hicieron los árabes en España fue la torre de Sevilla, que se dice haber construido por los años de 1000, reinando en aquella ciudad Benabet Almucamus, un arquitecto llamado Geber; a quien atribuyen otras dos torres semejantes, una en Marruecos y otra en Rabata... Cuando los moros trataron de entregar la ciudad a San Fernando, que la tuvo cercada y diez y seis meses, pusieron por condición se les dejase derribar esta torre. El infante Don Alonso, primogénito del Rey les respondió que sólo un ladrillo que derribasen no dejaría solo un moro a vida en Sevilla... En el terremoto del año 1395, que arruinó muchos edificio, cayó al suelo el extraño remate de los globos, tronchándose la espiga de hierro con que estaban fijos; y así se mantuvo hasta el año de 1568, que Fernán Ruiz tuvo espíritu para ofrecerse contra el dictamen de los que temían la total ruina de la torre... Esta insigne y fortísima torre hasta el lugar de las campanas fue fabricada en tiempo que los moros poseían a Sevilla por Hever natural de ella, excelente arquitecto y matemático, inventor del arte de la aritmética llamado álgebra... [estos últimos datos proceden de la *Descripción* de la catedral, de Francisco Pacheco]"
- 16 MILIZIA, F. (1797): *Dizionario delle Belle Arti del Disegno estratto in gran parte dalla enciclopedia metodica da Francesco Milizia...*, Remondini di Venezia, Bassano : I : 44-45.
- 17 Milizia (1768), *Le Vite ... cit.*: 153-156
- 18 Gómez Suárez de Figueroa, que años más tarde se haría famoso bajo el nombre de Inca Garcilaso de la Vega, nació en Cuzco en 1539, hijo ilegítimo de un capitán español, Sebastián Garcilaso de la Vega, de la nobleza extremeña, y de una princesa inca, Isabel Chimpú Oclo, sobrina de Huayna Capac. Recibió en Cuzco una esmerada educación al lado de los hijos de Pizarro, y con los años llegó a convertirse en uno de los más ilustres humanistas españoles del Renacimiento. Murió en Córdoba en 1616, y entre sus escritos sobresalen sus crónicas históricas, una de ellas obra fundamental para el conocimiento de la cultura y la civilización incas, sus *Comentarios Reales*, publicados en dos partes, la primera en 1609 y la segunda de 1617, ya póstuma. También son conocidas sus traducciones, como las de los *Diálogos de Amor* León Hebreo.
- 19 INCA GARCILASO DE LA VEGA (1609): *Comentarios Reales que tratan del origen de los Yncas...*, en la oficina de Pedro Crasbeeck, Lisboa; ed. de Carlos de Aranibar (1991), México, Fondo de Cultura Económica, 2 vols.
- 20 Inca Garcilaso (1991), *Comentarios ... cit.*, vol. II : 486 : "Entendieron cuatro maestros mayores en la fábrica de aquella fortaleza. El pri-

- mero y principal, a quien atribuyen la traza de la obra, fue Huallpa Rimachi Inca. Y para decir que era el principal le añadieron el nombre Apu (que es capitán o señor) y así le llaman Apu Huallpa Rimachi. Al que le sucedió le llaman Inca Marincanchi. El tercero fue Acahuana Inca; a este atribuyen mucha parte de los grandes edificios de Tiahuanacu. El cuarto y último de los maestros se llamó Calla Cunchuy..."
- 21 *Ibid.* : 487: "En tiempos de Calla Cunchuy trajeron la piedra cansada a la cual puso el maestro su nombre para que en ella se conservase su memoria, cuya grandeza también, como de las demás sus iguales, es increíble. Dicen los indios que del mucho trabajo que pasó por el camino hasta llegar allí se cansó y lloró sangre y que no pudo llegar al edificio..."
- 22 *Ibid.* : 481. Garcilaso afirma haberlo tomado del padre Acosta. Parece una fusión del *tampu* andino y de los pósitos españoles, designando en origen "aposentos de gente de guerra" ubicados cada 40 leguas para vigilar los caminos y las fronteras. En la actualidad designa una venta o posada.
- 23 ALCINA, J. (1990): *El arte precolombino*, Akal, Madrid : 546.
- 24 Véase en este sentido, y sobre todo para Roma, el ensayo de Rykwert, aún no superado (RYKWERT, J. (1985): *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo*, Hermann Blume, Madrid). Más recientemente, son también reseñables algunos escritos de Pedro Azara, como el recopilatorio Castillo en el aire. AZARA, P. (2005): *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona.
- 25 Recordemos en este sentido que las publicaciones de Piranesi, en las que reivindica un papel fundamental a la cultura etrusca en la conformación no sólo del arte romano sino también griego, coinciden en el espacio y en el tiempo. Véase PIRANESI, G.B. (1765): *Parere su l'architettura*, incluido en *Scritti di Storia e Teoria dell'Arte*, Sugarco Edizioni, Milán, 1994 : 245-264.
- 26 Tal y como dijimos antes, son muchos los casos recogidos por Milizia de estos príncipes-fundadores-arquitectos, algunos reales y otros procedentes de antiguas tradiciones. También incluye a santos, obispos y priores de conventos entre estos príncipes fundadores-arquitectos.
- 27 Milizia (1785), *Memorie ... cit.* I: 109.
- 28 FONTENELLE, B.B. de (1686): *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Pierre Mortier, París.
- 29 FONTENELLE, B.B. de (1688): *Disgression sur les anciens et les modernes*, Pierre Mortier, París.
- 30 Milizia (1785), *Memorie ...cit.* I: 111-112.
- 31 Cornelius de Pauw, 1739-1799, filósofo, geógrafo y diplomático holandés al servicio de Federico el Grande de Prusia, fue considerado en vida el máximo especialista mundial sobre América, aunque jamás visitó este continente. También fue el responsable de la divulgación en Europa de la historia antigua de China, desterrando para siempre de la historiografía la idea de que China había sido originalmente una colonia de Egipto. Admirado por Diderot y D'Alambert, participó en la *Encyclopédie*. Entre sus principales obras destacan *Recherches philosophiques sur les Américains, ou Mémoires intéressants pour servir à l'Histoire de l'Espèce Humaine. Avec une dissertation sur l'Amérique & les Américains*, Thoms Johnson, Londres, 1771 (existe una edición moderna, con estudio de Michel Duchet, publicada por Les Cahiers de Grandhiva, París, Place, 1990), y *Recherches philosophiques sur les Égyptiens et les Chinois*, Thoms Johnson, Franc Grasset y Samuel Cailler, Londres, Ginebra y Lausana, 1774.
- 32 Aunque en principio la *Enciclopedia* francesa se hace eco de la tesis de la degeneración consustancial de América y sus habitantes, serán los enciclopedistas los primeros en ponerla en crisis, a los que inmediatamente se sumarán eruditos norteamericanos como Franklin y Jefferson, además de italianos como Lorenzo Boturini Bernaducci o intelectuales de la Revolución Francesa, auténticos padres de la visión romántica de América que ha llegado hasta nuestros días.

De lo pagano a lo cristiano en el arte románico hispano: a propósito de la iconografía de las aves afrontadas a la crátera de la vida

José Alberto Moráis Morán
Universidad de León

En una estela funeraria, hoy conservada en el Metropolitan Museum de New York (fig. 1), fue esculpida, en torno al año 450 a. de C., la imagen de una niña de corta edad acariciando el plumaje de una paloma, mientras acercaba sus labios al pico de otra, que en idéntica actitud protectora, aprieta contra su pecho¹. La escultura, aunque alejada del contexto hispano, refleja de manera clara una de las ideas imperantes durante los siglos de la Antigüedad: la muerte física de una persona, suponía el fin tan sólo de su vida material y el punto de partida de ésta en el más allá. Un lugar inmaterial donde las imperfecciones del cuerpo humano, esto es, la cárcel del alma para las filosofías platonistas, desaparecían. Era en este momento justo de la muerte cuando el cuerpo se separaba del alma, la cual huía y “volaba” hacia un lugar lejano en busca de la felicidad eterna. Esta idea, muy frecuente dentro de los pensamientos filosóficos de la Antigüedad, tiene su mejor representante en Platón y su *Fedro o de la Belleza*, donde el autor compara el alma con un ave, llegando en ocasiones a atribuirle cualidades físicas de ese animal. A este respecto nos dice:

Toda alma está al cuidado de lo que es inanimado y recorre todo el cielo, revistiendo unas veces una forma y otras otra. Y así, cuando es perfecta y alada vuela por las alturas y administra todo el mundo: en cambio, la que ha perdido las alas es arrastrada hasta que se apodera de algo sólido (...). La fuerza del ala consiste naturalmente en llevar hacia arriba lo pesado, elevándose por donde habita la raza de los dioses².

Estas ideas y otras desarrolladas en textos de semejante índole, potenciaron la creencia de que al morir el cuerpo, el alma del difunto escapaba de este mundo a través del impulso que le proporcionaban las alas.

Como siempre dentro de los lenguajes artísticos de la Antigüedad y también más tarde durante los siglos medievales, la dificultad a la que se enfrentaban los artistas a la hora de representar conceptos abstractos, entre los que incluimos la representación del alma, era resuelta a través de la asimilación simbólica de dicho concepto a una imagen cotidiana y usual dentro de los lenguajes iconográficos³. Según este proceso, desde la Antigüedad más remota, observamos que la representación del alma humana se lograría a través de la imagen de un ave, generalmente una paloma, que como en la estela de Paros, parece echar a volar como símbolo de la liberación material del alma.

En el ámbito de la Hispania antigua el tema tampoco fue desconocido. Lo encontramos en obras prerromanas del arte íbero, como en la llamada Dama de Baza, la cual sostiene cuidadosamente en su mano izquierda un ave pintada de color azul, tal vez en alusión directa al alma de la difunta que está a punto de escapar de la cárcel material personificada por el propio cuerpo humano, que tanto metafórica como físicamente le aprieta⁴.

Ya dentro del ámbito hispanorromano, encontramos un ejemplo de la representación de las aves aludiendo al alma humana dentro de una obra de índole funeraria. Se trata del llamado sarcófago de la Puerta del Hades de Córdoba⁵ (fig. 2), en el que observamos nuevamente dos aves, en este caso pavos reales, que fueron colocados

dentro del frontón de remate de la puerta. Aparecen afrontados a un recipiente central, siguiendo un esquema de gran tradición funeraria antigua⁶. Con este mismo sentido, reaparecen las dos aves afrontadas a una crátera de las pinturas de la Casa del Brazalete, en la Casa de la Venus de la Concha o en la Villa A también llamada de Popea, todas ellas en la ciudad de Pompeya⁷.

En este sentido, el motivo pasaría al arte funerario con total derecho y así lo volvemos a encontrar representado nuevamente en el ya señalado sarcófago de la Puerta del Hades de Córdoba, donde una paloma, con evidente significado funerario, acompaña a la esposa⁸. Su fortuna dentro de los espacios funerarios hispanos quedó perfectamente atestiguada por el estudio sobre la pintura mural de época romana llevado a cabo por L. Abad Casal⁹. Encontramos el motivo de las aves en el Mausoleo de Maria Severa (Vegueta, Sevilla) primeramente en pintura y posteriormente en mosaico¹⁰. Sin embargo, el caso más significativo dentro de la pintura hispanorromana, lo representa la llamada necrópolis de Carmona, “donde la tradición de la paloma como símbolo funerario estaba profundamente arraigada”¹¹. Aquí aparecen pintadas en el techo sujetando una guirnalda vegetal y en ocasiones se muestran afrontadas siguiendo modelos funerarios pompeyanos, tal y como vemos en la Tumba de Sevilla¹². Los ejemplos dentro de las producciones artísticas civiles también fueron significativos, baste nombrar el famoso mosaico de la Villa de La Olmeda en Pedrosa de la Vega (Burgos).

El porqué de la repetitiva alusión a las aves dentro de obras artísticas con fines funerarios, se debe no sólo a los ideales platonistas, tal y como hemos señalado, sino que además su éxito se explica a través de algunos textos que contribuyeron de una forma u otra a su difusión. Este es el caso de Plinio, quién al escribir su *Historia Natural*, ya llamaba la atención sobre este arquetipo iconográfico, que según él, había sido creado en la ciudad de Pérgamo por el artista Sosos, hecho que llevará desde la más remota Antigüedad a denominar a la imagen de las dos aves afrontadas a una crátera como “palomas de Sosos”¹³. El hecho de que ya Plinio intente explicar el origen de esta iconografía, así como el nombre de su creador, refleja el conocimiento y difusión que ya por estos momentos había alcanzado la imagen de las aves flanqueando un vaso central.

La iconografía de las aves se prestaba entonces susceptible de una rápida identificación con el proceso liberador del alma defendido por las doctrinas platónicas. El hecho de poseer alas y poder ascender al cielo con ellas, acabó por identificarse con el fenómeno del tránsito del

alma del mundo material al celestial. Un epígrafe funerario de época helenística explica de manera clara el porqué de la asimilación del alma del difunto con un ave:

*La noche que atrae el sueño posee la luz de mi vida: liberó mi cuerpo de las dolorosas enfermedades con un dulce sueño y me regaló el olvido (...). Mi alma escapó de mi pecho hacia el éter, como la brisa, agitando sus alas en la carrera por el denso aire*¹⁴.

De esta manera, si en la plástica griega y romana un ave vino a ser identificada en ocasiones como la representación del alma del difunto, tampoco faltarán los casos en los que se interpretará como una alusión directa no sólo al alma del muerto, sino como una alusión al propio paraíso en el que descansaría eternamente ese alma. En este sentido, el paraíso pagano representado en algunos monumentos funerarios romanos, aparece simplificado en la iconografía de las dos aves que juegan y se refrescan en el borde de un vaso. Ésta feliz imagen recordaba a los familiares y amigos que visitaban las tumbas romanas, la dicha paradisíaca de la que gozaban sus familiares ya muertos¹⁵. Además por otra parte la imagen de los pájaros ante una crátera, vaso o fuente, tampoco había sido desconocida en los repertorios iconográficos de la vida cotidiana durante el mundo antiguo, donde el motivo se representó frecuentemente en la decoración de los *hortus* o jardines, parte fundamental en la casa romana¹⁶. Estos jardines privados reproducían a su vez los llamados *viridarii*, es decir pequeños espacios no edificadas de la ciudad romana, generalmente de las partes más antiguas de los recintos urbanísticos, que se utilizaban como lugar agradable de descanso y ocio y en los que se recogían las aguas pluviales para almacenarlas en cisternas subterráneas. En estos *viridarii* se cultivaban todo tipo de plantas medicinales y decorativas (rosas, jengibre, enebro) y en ellos la fuente era un elemento muy habitual¹⁷. Lo limitado de este trabajo nos impide poder comparar la iconografía surgida de estos lugares con la utilizada durante los siglos medievales para la representación del *Hortus conclusus* que en infinidad de representaciones rodeará a la figura de la Virgen; pues la imagen paradisíaca que rodea a María en este tipo de escenas, no está exenta del uso de los grandes tópicos iconográficos del *paradisus* antiguo, el cual se representaba siempre a través de vergeles fértiles, fuentes y gran cantidad de animales; entre los cuales las palomas y otros tipos de aves gozaban de especial predilección.

Las alusiones a estos lugares paradisíacos, dentro de la iconografía funeraria de época romana, fueron relativa-

mente frecuentes. Sirva a modo de ejemplo la urna funeraria llamada de P.Volumnius¹⁸, donde de nuevo hallamos la representación de dos aves bebiendo de una fuente y rodeadas de diversos elementos vegetales. En el caso hispano, como siempre, la iconografía fue conocida de igual manera. Encontramos idénticas aves en un vaso cinerario hallado en la necrópolis de Puerta de Tierra de Cádiz, hoy desaparecido, pero del cual conocemos su iconografía a través de varios dibujos¹⁹. Las aves, como viene siendo habitual, se colocan aquí sobre grandes vasos en un intento por beber las aguas del paraíso.

El elemento iconográfico, como en ocasiones suele ocurrir, vendría reforzado por los textos. Entre los años 350 y 400, parece ser que Pectorio, uno de los primeros escritores cristianos, escribía las siguientes palabras:

*¡Oh raza divina del Ichthys (refiriéndose al Pez)!
Conserva tu alma pura entre los mortales, tú que
recibiste la fuente inmortal de las aguas divinas²⁰.*

De la misma forma Clemente de Alejandría escribía:

*La sangre del Señor es doble: una, carnal, por la cual
fuimos redimidos de la corrupción; la otra, espiritual,
con la que fuimos ungidos. Y beber la sangre de Jesús
es hacerse partícipe de la incorruptibilidad del Señor.
El Espíritu es la fuerza del Verbo, como la sangre lo
es de la carne.*

*Por analogía, el vino se mezcla con agua, y el Espíritu,
conduce a la inmortalidad. Y la mezcla de ambos, de
la bebida y del Verbo, se llama Eucaristía, don lauda-
ble y excelente, que santifica en cuerpo y alma a los
que lo reciben con fe²¹.*

Estos textos, reflejan verdaderamente la razón por la que el acto de beber del vaso o crátera, que durante el mundo antiguo tantas veces habían hecho las palomas, pasó directamente al cristianismo. Textos como estos, explican también la necesidad que tuvo el primer arte cristiano de llevar a cabo una reinterpretación de toda la iconografía dionisiaca, donde el vaso o cáliz de vino había simbolizado durante siglos la fiesta e iniciación a los misterios báquicos. Si bien la asimilación de la imagen de un ave al alma humana es fácilmente demostrable, el problema reside en poder explicar el traspaso y reinterpretación de la imagen del cáliz o crátera, símbolo báquico por excelencia, para pasar a ser el símbolo de la eucaristía cristiana²².

Los esfuerzos por cristianizar este símbolo pagano del vino quedan patentes a través de diversos concilios. Ya

desde el año 132 de nuestra era, un decreto del Papa San Sixto I, que ocupaba la silla episcopal en tiempos del emperador Adriano, defendía la manera de consagrar los vasos sagrados para los ritos litúrgicos cristianos en un intento por cristianizar este símbolo báquico²³. En el caso hispano también encontramos esta misma tendencia, ya que en el Concilio de Braga, del año 675, se disponía que si un sacerdote o diácono era sorprendido utilizando de manera indebida algunos de los vasos del servicio de la iglesia, se considerase como degradado de su ordenación, por haber cometido un sacrilegio²⁴.

En este sentido, el vaso era reinterpretado en la Edad Media para pasar de ser el vaso de la fiesta báquica, contenedor del vino de la lujuria y la embriaguez, a ser el cáliz de la salvación, contenedor de la sangre derramada por Cristo. Sin embargo, aunque esto supondría la resignificación del tema de las aves afrontadas a la crátera, aún en pleno siglo IV d. de C. encontramos ejemplos donde la tradición pagana y la cristiana, parecen entremezclarse.

Al menos esto parece ser lo que ocurre en la llamada copa de Ptolomeo (fig. 3), datada en torno al siglo I a. C, pero reemplazada posteriormente en la Edad Media. Se trata de una copa alejandrina tallada en un bloque de ágata y totalmente decorada con tema dionisiaco. El hecho de tratarse de una pieza pagana, para nada supuso un impedimento que evitase su sacralización y reutilización en la abadía francesa de Saint Denis²⁵, algo que demuestra además perfectamente la problemática de la cristianización de estas piezas que durante los primeros siglos del cristianismo permanecían aún muy ligadas a las formas de hacer, iconografía e ideales paganos.

Un fenómeno idéntico encontramos en el llamado fuste de Beja²⁶ (fig. 4), donde se representaron un par de palomas sobre una crátera que además picotean una serpiente. La escena se enmarca dentro de un ambiente vegetal muy frondoso lleno de vástagos, pámpanos y uvas, entre las que se colocaron además algunas aves que picotean el fruto de la viña. Tal y como apunta S. Vidal, el fuste de Beja "no posee ningún indicio iconográfico per se cristiano", por lo que forma parte de un nutrido conjunto de piezas cuya iconografía se debate entre los lenguajes clásicos paganos y lo cristiano. En este caso, la crátera del vino báquico, que desde la antigüedad se acompañaba de las uvas del Dios del vino, no ha perdido todos sus elementos paganos. Entre la decoración vegetal de la pieza, observamos la inserción de diversas máscaras humanas de perfil con largas barbas pudiéndose relacionar "así el conjunto de la pieza con la tradición iconográfica dionisiaca"²⁷. En este sentido, aunque la representación de las aves picoteando las uvas y atacando a la serpiente no se

alejan de la tradición iconográfica dionisiaca, pueden ser también perfectamente entendibles dentro de un repertorio iconográfico alusivo al paraíso cristiano, del que disfrutaban las almas de los difuntos tras la muerte.

Un siglo después del fuste de Beja se ha venido datando el famoso sarcófago de *Ithacio* de la catedral de Oviedo²⁸, donde de nuevo encontramos la iconografía de las aves afrontadas dentro de una pieza de raigambre funeraria. Entre hojas y pámpanos de vid, se esculpió de nuevo la iconografía de las aves afrontando una crátera de perfil gallonado, a la que además acercan su pico en ademán de beber. Nada nuevo podemos aportar a una pieza que ha recibido gran atención por parte de los especialistas. Sin embargo debemos detenernos en un elemento singular; a la vez que extraño dentro de la iconografía cristiana. Se trata de la imagen de una crátera gallonada de la que surgen, del lugar destinado a las asas, la representación de dos alas (fig. 5). Sin duda se trata de una imagen compleja y poco habitual dentro de las composiciones artísticas cristianas. Sin embargo, este pequeño motivo decorativo, no hace otra cosa que resaltar e incidir en el mensaje general del programa iconográfico de la pieza: la idea de salvación del alma del difunto que se encontraría encerrado dentro de la cista del sarcófago.

Ya el propio San Pablo, en su epístola a los Romanos (IX, 12) consideraba que el vaso era el símbolo del cuerpo. Le seguirían en esta idea otros autores cristianos, como el propio Lactancio (Div. Instit., II, 12), quien afirmará: *Corpus est quasi vasculum, quo tanquam domicilio temporali spiritus caelestis utatur*, es decir, "el cuerpo es como un vaso que el alma celestial usa como pasajera morada"²⁹. Estas palabras pueden resultar interesantes para el estudio de este elemento iconográfico presente en el sarcófago de la catedral de Oviedo.

Este texto hace entender en parte la elección del motivo iconográfico de la pieza ovetense, pues es posible, que a lo que quiso aludir el artista al representar una crátera alada, es al propio alma, encerrada dentro del cuerpo y que emprende su "huida" mediante las alas. Las mismas que le harán llegar al lugar paradisíaco del que gozarán los fieles cristianos tras la muerte. Además el motivo de la crátera alada, verificaría, desde el punto de vista iconológico, la atribución que se ha venido haciendo del sarcófago a los restos mortuorios del niño *Ithacius*³⁰. Así, tal y como apunta Martygny, el motivo del *cantharus* alado, debe considerarse "como un presagio de elección y de santificación", lo que explicaría entonces que el motivo aparezca "adornando la tumba de un niño, lo que sucede con bastante frecuencia"³¹.

El motivo reaparecerá de manera clara, en gran cantidad de edificios y piezas artísticas de la tardo antigüedad, tanto europea como hispana. Lo ejemplos se suceden a lo largo del tiempo. Aparecen en ocasiones ocupando lugares preeminentes de la arquitectura funeraria, tales como las pinturas al fresco de varias catacumbas romanas. Las reencontramos en el Mausoleo de Santa Constanza de Roma, ambiente puramente funerario, donde a través de la técnica del mosaico se representó un *cantharus* sobre el que se posan dos palomas en ademán de beber³².

En el caso hispano, tampoco faltan los ejemplos. De la llamada villa de Milreu (Faro) y proveniente posiblemente de un ninfeo o conjunto termal, destaca la placa con dos palomas bebiendo de la crátera, con un marcado tono clasicista³³. Nuevamente en la Hispania del primer cristianismo, hallamos una imagen similar en la lauda sepulcral de Baleria en Manacor (Mallorca)³⁴.

Del siglo VI parece ser el relieve para incrustar hallado en Osuna (Sevilla)³⁵, donde dos aves aparecen afrontadas a un esquemático edículo rematado en frontón, que a su vez protege el anagrama de Cristo y a la propia crátera. Del siglo VII, parecen ser las dos aves afrontadas al *cantharus* que aparecen en el cimacio del Palacio de Corbos (Mérida), obra de época moderna pero edificado sobre el llamado templo de Diana de la misma ciudad. La pieza en cuestión, tapiada hasta hace algunos años, presenta de nuevo la imagen de dos palomas bebiendo de la Fuente de la Vida³⁶.

Durante la Alta Edad Media, la tradición antigua de representar el alma de los difuntos a través de la figura de un ave no se perdió. Hallamos dicha iconografía dentro de las artes del libro, en el llamado fragmento del *Beato* de Cirueña. La ilustración, datada en el siglo X, se inspira en el pasaje del Apocalipsis en el que se dice: *Cuando abrió el quinto sello, vi debajo del altar de Dios las almas de los degollados a causa de la palabra de Dios (Apoc. 9-II)*³⁷. El texto, llevó al miniaturista a representar el alma de los degollados a través de la imagen de las aves, que en esta ocasión dejan de flanquear el cáliz o crátera para afrontarse a la mesa de altar³⁸.

Sin embargo el tema no perdió nunca sus connotaciones funerarias, ya que durante los siglos de la Alta y Plena Edad Media vuelve a reaparecer; a pesar de que poco a poco parece perder su significado y forma primigenia. Durante el siglo IX, parece ser que la imagen de las aves afrontadas a la crátera se encontraba en plena vigencia. Al menos esa parece ser una de las causas que llevaron a su utilización dentro de un espacio cementerial regio: el Panteón Real de la iglesia ovetense de Santa María de

Oviedo³⁹. Según se ha venido aceptando tradicionalmente por la historiografía, nos encontramos ante un claro ejemplo de *spolium*⁴⁰, es decir, la pieza pudo haber servido de enterramiento de otra persona en época posterior a su elaboración⁴¹. Ello nos lleva a pensar, que en pleno siglo IX, cuando posiblemente la pieza fue trasladada al espacio funerario occidental de la iglesia del rey Casto, la iconografía de las aves aún mantenía su sentido funerario antiguo.

El trayecto siguiente del “viaje” que llevó a cabo esta iconografía, lo observamos en uno de los capiteles del Panteón de San Isidoro de León⁴². Allí, dentro del recinto funerario mejor conservado de la Plena Edad Media hispana, se esculpió un capitel con dos aves afrontadas a la crátera de la vida (fig. 6). Su significado, al incluirlo dentro de un espacio funerario, parece claro. Alude de nuevo a las almas de los monarcas enterrados en ese cementerio, a su inmortalidad y la posibilidad de la resurrección a través de la promesa de una vida futura. Las referencias al *refrigerium* funerario y la eucaristía, así como el bautismo también parecen claras⁴³. Las dos palomas del cementerio leonés aluden al alma del fiel cristiano, tal y como había ocurrido en el arte romano clásico y tal y como ocurriría en el arte cristiano de la Edad Media; un alma que tras la muerte puede lograr la resurrección prometida tras el bautismo. Este hecho, explicaría porqué, por ejemplo, durante el bautismo del rey franco Clovis en la basílica de Reims se colgó una paloma de oro del techo del edificio evocando una imagen fiel de la llegada del espíritu santo al bautismo de Cristo o como de manera idéntica, se hizo pender sobre la tumba de Saint-Denis de París una paloma de oro que colgaba de la cúpula de la basílica dedicada a este santo⁴⁴. Sobre el altar de Cluny nuevamente se hizo pender una paloma de bronce dorado, que tal y como recoge A. C. Quintavale, servía para conservar la sagrada forma⁴⁵.

Poco después de que fuese esculpido el capitel del Panteón leonés, el motivo reaparece en la fachada de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela (fig. 6). Dos aves beben de un cáliz profusamente decorado. A pesar de que el contexto ya no es funerario, parece ser que las causas que llevaron a su inclusión dentro del programa iconográfico santiagoés están posiblemente vinculadas a una tendencia recuperadora de iconografía paleocristiana romana, de fuerte sustrato funerario. Este fenómeno, conocido como “renacimiento paleocristiano” se caracterizó por la recuperación de temas habituales dentro del primer arte cristiano y se ha presentado como una tendencia artística promovida por la Reforma Gregoriana⁴⁶. A través de ello se pretendía recuperar el

mensaje primigenio de la iglesia cristiana, así como los valores iniciales de la cristiandad. En Santiago de Compostela el tema de las aves como representantes del alma humana y la eucaristía mantiene totalmente su significado, sin embargo, en un arte que se genera y difunde a través de modelos artísticos como fue el románico, era de esperar una pérdida del sentido original del tema⁴⁷. No en vano la fachada de Platerías ya no poseía ningún valor funerario, al igual que otros tantos edificios del románico hispano donde el tema fue esculpido, más por su entidad como modelo arquetípico de antigüedad ancestral que por su simbolismo intrínseco.



Estela funeraria.

New York, Metropolitan Museum



Sarcófago de la Puerta del Hades.

Córdoba, Alcázar de los Reyes Cristianos



Copa de Ptolomeo.

Paris, abadía de Saint-Denis



Fuste de Beja.

Beja, Museu Regional, Igreja de San Amaro



Crátera alada del sarcófago de Ithacius.

Oviedo, catedral



Aves afrontadas a la crátera.

León, Panteón Real, Real Colegiata de San Isidoro. Santiago de Compostela, catedral

Notas

- 1 La escultura griega de la que hablamos, posiblemente proviene de Paros. Véase sobre la pieza, BOARDMAN, J. (1993): "The Classical Period", *The Oxford History of Classical Art*, (J. Boardman ed.), Oxford: 83-150, en particular: 100.
- 2 PLATÓN, *Fedro, o de la Belleza* (Introducción de Carlos García Gual; traducción y notas de Fernando García Romero), Madrid, 1989, especialmente: 77-88.
- 3 Idéntico mecanismo utilizaron los artistas antiguos y medievales para captar diversos fenómenos meteorológicos y astronómicos tales como los vientos, las estaciones del año, los astros o las constelaciones. El fenómeno se repite con la representación del tiempo en todas sus variantes (horas, días, años y siglos) así como la materialización de las regiones, provincias o continentes a través de las consabidas personificaciones.
- 4 ABAD CASAL, L. (1982): *La pintura romana en España*, 2 vols., Cádiz, vol. I, en particular: 363.
- 5 El magnífico sarcófago fue hallado en la necrópolis del Brillante en el año 1958 y hoy se expone en el Alcázar de los Reyes Cristianos de la ciudad de Córdoba. Forma parte del amplio grupo de sarcófagos que poseen el tema de la Puerta del Hades, muy frecuentes en los talleres occidentales y de forma especial en los de la ciudad de Roma. Se ha venido considerando de época tardoseveriana, aunque parece ser que los retratos en él esculpidos, son de factura posterior. Sobre la pieza en cuestión, véase: BERTRÁN FORTES, J. (1994): *Los sarcófagos romanos de la bética con decoración de tema pagano*, Málaga, en especial: 93-111.
- 6 El origen del tema que estudiamos, tal y como es sabido, se presenta inconcreto. Lo encontramos dentro de producciones griegas de época clásica y más tarde perfectamente absorbido por la plástica helenística. En Roma reaparece con idéntica función y de ahí pasa al cristianismo. Nosotros, sin embargo, nos centraremos únicamente en el estudio del traspaso y asimilación de esta imagen por parte del arte cristiano, independientemente del lugar o cronología en el que se produjera su génesis como tema usual dentro del repertorio iconográfico de la Historia del Arte.
- 7 Véase el reciente *Pompeya. Historia, Vida y Arte de la ciudad sepultada* (M. Ranieri Panetta, ed.) Barcelona, 2004.
- 8 El significado funerario de la escena queda reforzado no sólo por la aparición del ave sobre la crátera, en clara presentación de la vida futura en el paraíso, sino también por el gesto de orante que muestra a la difunta con la mano derecha abierta; BERTRÁN FORTES, J. (1994), *Op. cit.*, especialmente: 103-104.
- 9 ABAD CASAL, L. (1982), *Op. cit.*, vol. I, particularmente: 362-371, quién dedica el apartado VII de su obra, al estudio de la iconografía de las aves en la pintura de los edificios romanos hispanos.
- 10 En el mausoleo de la difunta, de planta cruciforme, aparecieron dos tumbas con sendos mosaicos sepulcrales en los que primero en pintura y sobre ésta y en una cronología posterior, se aplicó un mosaico representando de nuevo la iconografía de las aves, tal vez palomas, rodeadas de motivos vegetales. Véase *Ibidem*, vol. I: 241 y vol. II, fig. 405.
- 11 *Ibidem*, particularmente: 363.
- 12 *Ibidem*, especialmente: 363-364.
- 13 Evidentemente se trata de un dato dudoso, pues como bien es sabido encontramos dicha imagen en multitud de culturas anteriores. Sobre el tema véase: RICHTER, G. M. (1990): *El arte griego*,

- Barcelona, en especial: 280-291, quién se refiere a esta imagen de las dos aves con el calificativo de "estilo de Sosia de Pérgamo".
- 14 MORALES SARO, M. C., BERMEJO LORENZO, C. y FERNÁNDEZ GARCÍA, A. M. (1997): *Textos para la Iconografía Clásica I*, Oviedo, en particular: 151. El texto fue labrado sobre una basa en la ciudad de Esmirna en torno al siglo I-II d. C. Llegados a este punto, debemos recordar la figura infantil representada en la estela de Paros, quién apretaba contra su pecho una paloma. Sin duda texto e imagen se encuentran inmersos dentro de la misma tradición artística.
 - 15 MARTIGNY, J. A. (1894): voz "Vasos pintados y esculpidos en las tumbas cristianas", *Diccionario de Antigüedades cristianas*, Madrid: 824-826, especialmente: 824.
 - 16 Sobre este tema véase DE CAROLIS, E. (2004): "La Casa Pompeyana", *Pompeya...*: 242-257, en particular: 245.
 - 17 CIARALLO, A. (2004): "La flora y la fauna", *Pompeya...*: 302-313, en especial: 310. Sobre la ornamentación de las villas de *otium* de la aristocracia tardorrepública, véase ADAMO MUSCETTOLA, S. (2004): "El mobiliario doméstico", *Pompeya...*: 258-285.
 - 18 Hoy en el Museo Arqueológico de Perugia.
 - 19 La pieza, como en muchas ocasiones, ha desaparecido fruto del fenómeno de la expolición de los bienes y el patrimonio. Sin duda se trataba de una de las urnas más ricas del Gades. Fue hallada en el año 1755, pasando en el siglo XVIII a formar parte de la colección de antigüedades de D. Guillermo de Tyrry, Marqués de la Cañada. Gracias a los dibujos de Tyrry y la difusión que de ellos hizo el anticuario francés Conde de Caylus, se conoce hoy la obra con todo detalle. La última noticia conocida de esta pieza data del siglo XIX y se debe a Alexandre de Laborde, último propietario de la pieza. Era de mármol, recubierta con iconografía vegetal de hoja de acanto, aves y prótomos cefálicos zoomórficos. Sobre ella véase, RODRÍGUEZ OLIVA, P. (1991-1992): "Una urna excepcional de la necrópolis romana de Gades", *Mainake*, XIII-XIV: 23-59.
 - 20 El texto corresponde al epitafio de Pectorio, hallado en siete fragmentos en un cementerio cristiano de Autun. Véase: *Patrología I. Hasta el Concilio de Nicea*, (Edición española preparada por I. Oñativia), Madrid, 1978, especialmente: 176.
 - 21 *Ibidem*: 345.
 - 22 Durante la Antigüedad, el cáliz o crátera simbolizó el vino de Baco, de ahí su frecuente representación dentro de escenas de fiesta y bacanales. Así hallamos dicha iconografía acompañando a bacantes, sátiros y diversos músicos, rodeados generalmente de máscaras teatrales, muy frecuentes dentro de los cortejos báquicos.
 - 23 MARTIGNY, J. A. (1894): voz "Vasos sagrados": 826-830, particularmente: 826.
 - 24 *Concilios Visigóticos e Hispanorromanos* (Edición a cargo de J. Vives), Barcelona-Madrid, 1963, especialmente: 370-379. Este hecho demuestra que aún durante los primeros siglos del cristianismo, fue práctica habitual el hecho de utilizar los vasos litúrgicos fuera del acto religioso. El propio Gregorio de Nacianzo, acusado de entregar a los paganos los vasos de la divina liturgia, se defendía con estas palabras: *Habré yo entregado los vasos sagrados en las manos de los impíos? Es decir, a un Nabuzardan, jefe de los cocineros, o a un Baltasar, que prostituyó en sus orgías las santas copas y que recoge el digno castigo de la locura*. El texto aparece recogido en: MARTIGNY, J. A. (1894): voz "vasos sagrados": de Orat. XXV ad Arianos.
 - 25 La copa se encuentra en el Gabinete de Medallas de la abadía francesa. Sobre ella; FRANZONI, C. (2003): "Presente del passato: la forme classiche nel Medioevo", *Arti e storia nel Medioevo. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti* (a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi), vol. II, Torino: 329-359, en concreto: 348.
 - 26 La pieza, datada en el siglo IV, fue hallada en el Valle de Agueirio a las afueras de Beja. Hoy se custodia en el Museu Regional de Beja de la iglesia de Santo Amaro. Véase sobre la pieza en cuestión, VIDAL, S. (2005): "Fuste de Beja", *La escultura hispana de la Antigüedad tardía*, Murcia, ficha catalográfica nº B23: 78-82.
 - 27 *Ibidem*: 79.
 - 28 La bibliografía de la pieza es abundante, recogemos algunos trabajos en los que se puede encontrar la lista de estudios que se han dedicado a ella. Véase, por ejemplo, ULBERT, T. y NOACK-HALEY, N. (1993): "Lid for the sarcophagus of Ithacius", *The Art of Medieval Spain 500-1200*, New York, ficha catalográfica nº 1: 45; SUÁREZ SARO, A. (1993): "Tapa del Sarcófago de Ithacio", *Orígenes, arte y cultura en Asturias siglos VII-XV*, Oviedo, ficha catalográfica nº 59: 87-88; VIDAL, S. (2005): "Tapa de sarcófago de Ithacius", *Op. cit.*, ficha catalográfica B25: 87-91.
 - 29 El texto lo recoge MARTIGNY, J. A. (1894): voz "Vasos sagrados": 826-830.
 - 30 La teoría de que la pieza albergó los restos de un niño ha sido aceptada generalmente, sobre todo a través de la interpretación que se ha hecho de la inscripción de la tapa del sarcófago en la que se dice: *INCLVSIT TENERVM PRAETIOSO MARMORE CORPVVS AETERNAM IN SEDEM NOMINIS ITHACII*. El uso del adjetivo *tenerum*, joven, ha dado pie a que numerosos especialistas hallan barajado la posibilidad de que la pieza pudiera haber servido como tumba de un niño. Ya el propio Carvallo al interpretar la inscripción, escribía: *esta sepultura es de un infante o chiquito y moçuelo de pocos años*; DE CARVALLO, L. A. (1988): *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*, Oviedo, (facsimil de la edición de 1695), en especial: 255. Véase al respecto también VIDAL, S. (2005): "Tapa de sarcófago...", particularmente: 88; ULBERT, T. y NOACK-HALEY, S. (1993): *Op. cit.*: 45.
 - 31 MARTIGNY, J. A. (1894): voz "Vasos pintados...", en particular: 825.
 - 32 Los mosaicos de la bóveda anular del Mausoleo de Santa Constanza de Roma son sobradamente conocidos. Es muy significativo el contexto iconográfico en el que se encuentra dicha imagen, pues rodeando la escena de las dos aves aparecen otra serie de motivos, todos ellos frecuentes en el arte funerario. Así hallamos gran cantidad de vegetales, que de manera clara aluden al paraíso al que pretende acceder el difunto. El agua de purificación y salvación se encuentra representada a través de las jofainas y cráteras que se distribuyen entre el entramado vegetal. A parte de las palomas, también acompañan la escena pavos reales, conocido símbolo de inmortalidad. Debemos destacar aquí la inclusión dentro del mosaico, de algunas ramas de pino de las que penden piñas, de nuevo símbolo de la inmortalidad y que como veremos, reaparecerán de nuevo en la Alta Edad Media acompañando a la iconografía de las dos aves junto a la crátera. Sobre este mosaico vid.: GRABAR, A. (1966): *Le premier art chrétien (200-395)*, Paris: 160-192; BRANDENBURG, H. (2004): *Le prime chiese di Roma IV-VII secolo: l'inizio dell'architettura ecclesiastica occidentale*, Milano, en especial: 73-78.
 - 33 La pieza se halla en Milreu (Estói, Faro). Actualmente se custodia en el Museu Nacional de Arqueología de Lisboa y se ha venido datando en torno al siglo IV. Véase VIDAL, S. (2005): "Placa con palomas de Milreu (Faro) en Lisboa", *Op. cit.*, ficha catalográfica B23: 84-85.

- 34 La pieza, muy conocida dentro del ámbito hispano, perteneció en origen a la basílica de Son Peretó. Se ha venido datando en el siglo VI.
- 35 SCHLUNK, H. y HAUSCHILD, TH. (1987): *Hispania Antiqua*, Mainz am Rhein, ficha catalográfica n° 72.
- 36 VIDAL, S. (2005): "Cimacio con aves y crátera del Templo de Mérida (Badajoz)", *Op. cit.*, ficha catalográfica n° C55: 219-220.
- 37 La imagen a la que nos referimos se encuentra en la abadía de Silos (sig. AMS. Fraga. Visig. 4), sin embargo procede de Nájera. En ella destaca la crudeza con la que se han representado los cuerpos decapitados bajo las lámparas votivas o los que flanquean a la figura de Cristo, en contraposición con las avejillas, que acuden al altar. Sobre dicha ilustración, véase: BANGO GARCÍA, C. (2006): "Folio del llamado Beato de Cirueña", *Sancho el Mayor y sus herejeros. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, vol. I, Pamplona, ficha catalográfica I39: 427-428.
- 38 Resulta interesante recordar en este momento el grupo de mesas de altar francesas, datadas todas ellas entre los siglos V y VII y en la que aparece representada una procesión de palomas en la cara delantera de todos estos muebles litúrgicos. Este es el caso de la tabla de altar de Saint-Victor de Marseille, del siglo V, que representa las almas de los difuntos en la cara frontal del altar. Podemos incluir en este grupo también, la mesa de Vaugines (Vaucluse) o la de Auriol (Bouches-du-Rhône), todas ellas de época paleocristiana. Sobre las piezas en cuestión véase: BARRUOL, G. y CODOU, Y. (2002): "Le mobilier liturgique", *D'un monde à l'autre. Naissance d'une Chrétienté en Provence IVe-VIe siècle*, Arles: 167-175. El conjunto de piezas resulta interesante por el paralelismo que encuentra con el texto del *Apocalipsis*.
- 39 Desde A. de Morales, se viene considerando que la pieza se encontraba en el Panteón de Santa María la Real de Oviedo. Véase DE MORALES, A. (1977): *Viaje a los reinos de León, y Galicia, y Principado de Asturias*, Oviedo, (facsimil de la edición de 1765): 89-90; DE CARVALLO, L. A. (1988): *Op. cit.*, en especial: 255.
- 40 ULBERT, T. y NOACK-HALEY, S. (1993): *Op. cit.*: 45. Se trataría no solo de un *spolium in se*, es decir el reemplazo material de una pieza antigua dentro de un contexto físico de época diferente, sino también de una expoliación *in re*. En este tipo de *spolia* se produce un reemplazo admirativo del estilo y tema de otra obra precedente, que se reinterpreta en los lenguajes de un arte diferente al que pertenece la pieza inspiradora en cuestión, no se trata tan solo de un reemplazo físico sino intelectual: SETTIS, S. (1986): "Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico", *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Turín: 372-486, especialmente: 401.
- 41 *Creo yo cierto que esta sepultura es la de la Reyna Doña Gimena, muger de este Rey (Alfonso III), que muriendo antes que el Rey su marido, él le hizo hacer tan rica sepultura, y el artífice, como se usaba entonces, puso su nombre (Ithacio) en tan rica obra.* Estas son las palabras que nos dice sobre la pieza DE MORALES, A. (1977): *Op. cit.*: 89-90.
- 42 La bibliografía sobre el Panteón Real es abundante. Véase: DÍAZ-JÍMENEZ Y MOLLEDA, J. E. (1917): "San Isidoro de León", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXV: 81-98; ROOB, D. (1945): "The capitals of the Panteón de los Reyes de San Isidoro de León", *The Art Bulletin*, XXVIII, 3: 165-174. Dentro de la colección Zodiaque, dedicada al arte románico, vid. VIÑAYO, A. (1972): *León roman*, Yonne; SALVINI, R. (1976): "Il problema cronológico del pórtico de San Isidoro de León e le origine della Scultura romanica in Spagna", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada, 1973)*, I, Granada: 465-475; VIÑAYO, A. (1979): *Panteón de San Isidoro de León*, León; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E. (1992): *San Isidoro de León*, Madrid; VALDÉS, M. (2001): "El Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León", *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, t. I, León: 73-84. Para un reciente estado de la cuestión vid. GARCÍA MARTÍNEZ, A. (2004): "El Panteón de S. Isidoro de León: Estado de la cuestión y crítica historiográfica", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XVI: 9-16.
- 43 La imagen de las aves, de la índole que fuesen, no dejó de tener connotaciones funerarias y bautismales durante toda la Alta y Plena Edad Media. Las encontramos representadas, en forma de gallos luchando a picotazos en una pila bautismal asturiana de época románica. Se trata de la pila de Santa María de Carzana en el concejo de Teverga. El motivo, de nuevo pagano, fue corriente en la iconografía funeraria romana donde los dos gallos en pelea aludían a la inmortalidad. Así los encontramos, por ejemplo, en el llamado sarcófago de los gallos de Villa Calvi en Cagliari. Fue muy usado en las representaciones de victorias atléticas y circenses del mundo antiguo, de ahí que el cristianismo lo tomase como una alusión clara de la victoria sobre la muerte y la inmortalidad que el fiel cristiano lograría una vez recibido el bautismo. Estas ideas explicarían la aparición del motivo en la pila asturiana. Sobre el sarcófago romano y la iconografía de la lucha de gallos, véase: PESCE, G. (1957): *Sarcófagi romani di Sardegna*, Roma: 79-80. Sobre la pila de Teverga: GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, C. (1995): *Arqueología cristiana de la Alta Edad Media en Asturias*, Oviedo: 243-244.
- 44 Sobre esta noticia vid. MARTIGNY, J. A. (1894): voz "Paloma", *Op. cit.*: 616-618, especialmente: 616-617. Vid. también ID. (1894): voz "Paloma eucarística", *Op. cit.*: 618-620.
- 45 QUINTAVALE, A. C. (2003): "Riforma gregoriana, scultura e arredi liturgici fra XI e XII secolo", *Arti e storia nel Medioevo...*, vol. II: 236-266, en particular: 236. El autor recoge el dato del *Antiquiores consuetudines Cluniacensis monasterii* de Uldarico, monje benedictino de finales del siglo XI.
- 46 Sobre el fenómeno del renacimiento paleocristiano, véase TOUBERT, H. (1970): "Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII^e siècle", *Cahiers Archéologiques*, XX: 99-154; ID. (2001): "Roma e Montecassino. Nuove osservazioni sugli affreschi della basilica inferiore di San Clemente a Roma", *Un'arte orientata. Riforma Gregoriana e Iconografia* (a cura di Lucinia Speciale), Milano: 146-175. La autora considera que esta recuperación de iconografía paleocristiana por parte del arte patrocinado por la Reforma Gregoriana, acabó influyendo en el traspaso de determinadas iconografías clásicas al arte medieval. Pone el ejemplo de las máscaras clásicas, los roleos habitados a modo de viña del Señor o diversos temas salidos del repertorio paleocristiano y recuperado en las grandes basílicas medievales romanas. En el caso hispano, también se ha señalado este intento de retomar elementos iconográficos del arte paleocristiano en algunas obras románicas: OCÓN ALONSO, D. (1989): "Ego sum ostium, o la puerta del templo como la puerta del cielo en el románico navarro-aragonés", *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del Primer Coloquio de Iconografía*, tomo II, 3: 125-136; ID. (1983): "Problemática del crismón trinitario", *Archivo Español de Arte*, 223: 242-263, quién señala la Reforma Gregoriana como posible causa de la recuperación de iconografías como la del

crismón. En el caso de la catedral de Santiago y en concreto de la iconografía de las aves afrontadas, vid. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. (1998): "Un adro para un bispo: modelos e intencions na fachada de Praterías", *Sémata, Cultura, Poder y mecenazgo*, 101, Santiago de Compostela: 231-264. El autor apunta nuevamente al ambiente reformador como el causante de la recuperación en la fachada de Platerías de la catedral de Santiago de algunas iconografías vinculadas al arte paleocristiano.

- 47 NESSELRATH, A. (1986): "I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia", *Memoria dell' antico nell' arte italiana Dalla tradizione all' archeologia*

Presencia y evolución de una fórmula iconográfica bizantina en la pintura románica catalana: la Natividad

Ana Belén Muñoz Martínez

Instituto de Historia, CSIC. Madrid

La filiación de la pintura románica catalana con algunos modelos bizantinos o bizantinizantes ha sido ya señalada en numerosas ocasiones por la historiografía, siendo destacados frecuentemente los aspectos estilísticos y en menor medida los iconográficos¹. Sin embargo, la “influencia” –término a menudo conflictivo en los estudios de Historia del Arte–, ejercida por el arte bizantino en el ámbito occidental muchas veces se concretó en el campo iconográfico y así lo han señalado diversos investigadores². Con el presente trabajo se pretende analizar el bizantinismo patente en parte de la pintura románica catalana a partir de una fórmula iconográfica concreta: la *Natividad*. El influjo de modelos bizantinos tiene diversas vías de penetración y diferentes grados de intensidad a lo largo de los siglos del románico en Cataluña. El análisis iconográfico de uno de éstos permitirá profundizar en este tipo de influencia, fruto de la apertura de horizontes y los contactos con otros entornos artísticos, tales como Italia, la Sicilia normanda, Inglaterra, e incluso más alejados como Bizancio.

El tema de la *Natividad* es uno de los más habituales dentro de la iconografía del románico catalán, en la que predominan los temas narrativos, y especialmente los pertenecientes al ciclo de la Infancia de Cristo³. Una de las primeras representaciones de la *Natividad* en Cataluña se encuentra en las miniaturas de la *Biblia de Ripoll* (Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat. 5729). El manuscrito, copiado e iluminado en el monasterio benedictino de Santa María de Ripoll bajo el patronazgo del abad Oliba en torno a 1020⁴, es uno de los más relevantes desde el punto de vista iconográfico de cuantos se conservan en Europa, dada la profusión de miniaturas con que es decorado. En



Biblia de Ripoll, monasterio de Santa María de Ripoll (h. 1020), Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5729, f. 366v.



Leccionario de Phocas, (siglo XI) Monte Athos, Lavra, Skevophylakion, f. 144v.

el primer registro del folio 366v se representa el tema de la *Natividad* (fig. 1), con una particular composición muy cercana al modelo iconográfico adoptado en Bizancio desde el período posticonoclasta (fig. 2). La miniatura presenta la escena dividida en dos registros. En el superior, la Virgen aparece recostada sobre un jergón, ligeramente incorporada y mirando hacia la derecha, mientras da la espalda al Niño, situado en un pesebre y acompañado por los animales en un entorno que parece sugerir la cavidad de una gruta. Detrás aparecen tres ángeles, uno de los cuales se dirige a un personaje masculino imberbe ubicado junto a la cabecera de la Virgen. En el registro inferior se sitúan la figura de José sentado, a la izquierda, y a la derecha, el motivo del baño de Niño. La vinculación de esta escena con la fórmula bizantina se concreta en varios aspectos. En primer lugar la figura de la Virgen y su disposición reclinada sobre un jergón recuerdan a las primeras composiciones bizantinas del tema derivadas de los esquemas sirio-palestinos. La figuración de la Virgen recostada como alusión al dolor sufrido en el parto, aparece ya en las ampollas de Tierra Santa⁵ y en representaciones pre-iconoclastas desde el siglo VI, como contraposición a la versión helenística del tema, que presenta a la Virgen sentada, en majestad, sin vestigios de dolor. La imagen de María recostada sobre un jergón de forma ovalada será muy habitual en el arte bizantino desde el siglo IX, a partir de la fijación de la fórmula iconográfica tras la querella iconoclasta, con algunas variantes en la actitud de la Virgen⁶. En la miniatura de la *Biblia de Ripoll*, la Virgen aparece mirando hacia delante, en una actitud distanciada del Niño, que queda a su espalda, como se figura en numerosas miniaturas⁷ y marfiles⁸ bizantinos de los siglos X al XII (fig. 3). La representación aislada de José en el ángulo inferior izquierdo también refleja su disposición habitual en la iconografía bizantina. Su figura sombría, sentado, meditabundo, sosteniendo su rostro apenado con la mano, deriva igualmente del modelo sirio-palestino que aparece en las ampollas de Tierra Santa⁹. Éste será el que asuma el arte bizantino desde el siglo IX, sin que sufra cambios significativos a lo largo de los siglos. Sin embargo, el lugar que ocupe en la composición de la escena sí que puede variar considerablemente¹⁰. En el folio 366v de la *Biblia de Ripoll*, aparece José dando la espalda tanto al pesebre y a la Virgen como a la escena del baño del Niño, como es habitual en las representaciones más tempranas en el arte bizantino (fig. 2)¹¹. Más adelante, durante el período Paleólogo, los artistas le otorgan un papel más relevante, poniéndolo en relación con los pastores o bien con el motivo del baño del Niño, en cuya figura convergen las miradas de María y su esposo¹².



Evangelio bizantino, Constantinopla, (h. 1125-50), conservado en el Santo Monasterio de San Juan el Teólogo, Patmos, Grecia, Cod. 274, f. 93v, inicio del evangelio de Marcos

La escena del baño, asimismo, es uno de los elementos fundamentales en el tema de la *Natividad* en el arte bizantino, y se encuentra en todas las representaciones post-iconoclastas, con la excepción de las escasas composiciones orientales que siguen la tradición más antigua que lo omitía¹³. Aparece por primera vez asociado a la *Natividad* en el mosaico de Juan VII en Roma, de inicios del siglo VIII. Se trata de un episodio que no viene relatado en los textos, canónicos o apócrifos, pero cuyo origen se asocia a la tradición apócrifa que alude a las parteras en la escena del nacimiento¹⁴, a la vez que tiene un precedente en la iconografía clásica pagana¹⁵. Representación frecuente en la Antigüedad tardía, pronto se introduce en el arte cristiano, al menos en las escenas del Antiguo Testamento. Sin embargo, su inclusión en el tema del nacimiento de Cristo será más tardía. A pesar de ser habitual en las figuraciones del nacimiento de la Virgen, las reticencias a incluirlo en el tema de la *Natividad* de Cristo, se deben a motivos teológicos, ya que el baño del recién nacido no puede asociarse a un parto sin impurezas ni dolor. Sin embargo, en un cierto momento, el deseo de humanizar la escena y de enfatizar la idea de la Encarnación, pudo influir a la hora de incluirlo en la composición¹⁶. Este motivo, que surge en el arte pre-iconoclasta, llega a introducirse durante el período románico en Occidente como influencia del arte bizantino¹⁷, llegando a estar presente en un número muy elevado de las representaciones de la *Natividad* en el románico occidental¹⁸. En la miniatura de la *Biblia de Ripoll* el Niño se encuentra dentro de la pila, flanqueado por dos parteras, una de las cuales, situada a la izquierda, lo sostiene mientras la segunda, a la derecha, vierte el agua de un cántaro.

Dentro de las numerosas variantes que presenta en el arte bizantino, la fórmula empleada en el código vaticano se corresponde con la que aparece en los marfiles y manuscritos del período medio bizantino, principalmente de los siglos X y XI¹⁹. Los tres ángeles en la parte superior de la escena en la *Biblia de Ripoll* también remiten a la fórmula bizantina. El coro angélico, que hace referencia al Evangelio de Lucas²⁰, aparece unido al tema de la *Natividad* sólo desde el período post-iconoclasta, pero a partir de este momento se convierte en un elemento indispensable en la versión bizantina del tema²¹, asociado a la representación de los Magos y del anuncio a los pastores, tema al que parece aludir la figura masculina situada a la cabecera de la Virgen en la biblia vaticana. En efecto, este personaje, que en ocasiones ha sido identificado como José²², no es sino la copia del pastor al que el ángel anuncia el nacimiento en la iconografía bizantina de la *Natividad*²³. Sin embargo, en la *Biblia de Ripoll* no lleva ningún atributo pastoril, como el cayado, la capa de piel o los animales, que sí aparecen en los ejemplos bizantinos. Además, el anuncio del ángel a los pastores, que en la iconografía bizantina se asocia a la misma escena de la *Natividad* desde el período post-iconoclasta²⁴, en la *Biblia de Ripoll* aparece en la ilustración contigua a la que nos ocupa, con lo que cabe suponer que el artista se ha limitado a copiar las figuras del ángel y el joven, sin llegar a interpretar correctamente el tema al que aluden.

En resumen, la actitud de los personajes, la composición en dos registros, la localización de la escena en una gruta, la figuración del baño del Niño y la alusión al anuncio a los pastores, coinciden con la iconografía bizantina de la *Natividad*, de carácter más ecléctico, que incluye en la misma escena diversos motivos que en Occidente se suelen desarrollar separadamente²⁵. Idéntica composición presentan numerosos marfiles y manuscritos griegos contemporáneos (figs. 2 y 3), lo que parece indicar que el miniaturista de Ripoll ha tenido ante sus ojos un modelo iconográfico bizantino que copia literalmente, incluso sin llegar a entender del todo su significación, como muestra el motivo del anuncio al pastor. La miniatura de la *Biblia de Ripoll* pone de manifiesto el conocimiento directo del repertorio iconográfico bizantino en Cataluña en un momento tan temprano como el inicio del siglo XI, posiblemente a través de la llegada de manuscritos de origen griego e italiano a la abadía de Ripoll, cuya biblioteca, una de las más relevantes del momento, destacó por la amplitud y variedad de sus fondos²⁶. Los viajes del abad Oliba a Roma y Montecassino²⁷, crisol de la influencia bizantina en Italia, el intercambio de obsequios valiosos como son los manuscritos iluminados y los marfiles, junto con la

voluntad del abad de adquirir nuevos códices para su biblioteca²⁸, hacen pensar en la transmisión de estilos e influencias iconográficas²⁹.

Desde mediados del siglo XII, la iconografía bizantina llega a Cataluña a través de Italia, como pone de manifiesto la pintura mural de San Pedro de Sorpe³⁰, relacionada con la pintura lombarda³¹. La escena de la *Natividad*, hoy muy perdida, se encontraba en la segunda arcada del muro septentrional de la nave, junto al tema de la *Anunciación*³². Pese a su estado fragmentario, es posible distinguir la figura de la Virgen recostada en un jergón, con la cabeza apoyada en una mano, al igual que en algunos marfiles italianos de clara filiación bizantina³³. Bajo la Virgen recostada, se aprecian los restos de la figura de José, que parece estar situado de frente al motivo del baño, en el que el Niño, con nimbo crucífero, aparece dentro de la pila, de pie, bendiciendo con la mano derecha³⁴. Una figuración muy similar se halla en las pinturas murales de la cripta de San Vincenzo a Voltorno (s. IX), en Campania³⁵. Similares elementos de origen bizantino aparecen en otros conjuntos de pintura mural y sobre tabla del siglo XII de forma aislada. Así, en el ábside de Santa María de Mur³⁶ y en el frontal de Coll³⁷ la Virgen está recostada en un jergón de forma oval, mientras que la escena del baño del Niño se representa en las pinturas murales de Santa María de Barberá y San Salvador de Polinyà (Museo Diocesano de Barcelona).



Frontal de Avià, Museo Nacional de Arte de Cataluña, (MNAC / MAC 15784), h. 1170-1190

Hacia 1200, el estilo “neobizantinizante” que predomina en toda Europa³⁸ tiene su reflejo en Cataluña y Aragón. En este contexto, y en relación con la miniatura inglesa de finales del siglo XII y con los mosaicos sicilianos de la misma época, la escena de la *Natividad* en el frontal de Avià (fig. 4)³⁹ presenta ciertos paralelismos con la iconografía bizantina. En la tabla catalana la escena se redu-

ce a las figuras principales —María, José y el Niño—, evitando otros elementos temáticos propios de las figuraciones orientales, más complejas⁴⁰. Llama la atención la disposición de la Virgen, algo erguida, casi sentada, sobre el jergón y su actitud cariñosa abrazando al Niño en el pesebre, desconocida hasta ahora en la pintura románica catalana. Desde época post-iconoclasta, junto a la imagen de María recostada, se observa en algunas ocasiones la tendencia a regresar a la forma clásica de la Virgen sentada, incidiendo así en la idea del parto sin dolor:



Santa Maria dell'Amiraglio o Martorana, Palermo, siglo XII

Así aparece por ejemplo, en el Menologio de Basilio II⁴¹. En algunos casos, se intenta combinar la percepción de la pureza de María a través del parto sin dolor con la idea de la humanidad de Cristo, y se figura a la Virgen sentada aunque colocada claramente en un jergón, como en una ilustración del Vaticanus Urbina gr. 2⁴², de 1122, o en los mosaicos de Daphni (s. XII). En ciertas imágenes bizantinas, la Virgen dirige sus brazos hacia el pesebre, e incluso acaricia al Niño, en un gesto que remite a la escena de la Adoración de los Magos, presentes en la escena. Se trata de un tipología que ya aparece en algunos mosaicos bizantinos, tanto en Oriente —Hosios Lukas (s. XI)—, como en la Sicilia normanda —Capilla Palatina y Martorana (fig. 5) de Palermo (s. XII), y que es muy similar al que vemos en el frontal de Avià, en el que, sin embargo, no existe referencia a los Magos. La relación de la tabla catalana con los mosaicos sicilianos, como ya señaló Rosa Alcoy, se debe al filtro de la miniatura inglesa, con la que todo el círculo de Avià mantiene una estrecha relación estilística⁴³.



Sala Capitulare del monasterio de Santa María Sigena, h. 1190-1194

En este mismo contexto de relaciones con la miniatura inglesa y los mosaicos de Palermo y Monreale se encuentra la *Natividad* de la Sala Capitulare del monasterio de Santa María de Sigena (fig. 6), cuya decoración, realizada en torno a 1190-1194, ha sido relacionada con los artistas ingleses de la *Biblia de Winchester*⁴⁴ y con el repertorio figurativo siciliano⁴⁵. La desaparecida escena de la *Natividad*⁴⁶, de la queda constancia gracias a una campaña fotográfica realizada antes de la Guerra Civil⁴⁷, presentaba, en una composición extendida, a José a la izquierda, en la actitud tradicional, girado hacia la derecha, donde se figuraba a María recostada en el jergón de perfil sinuoso, con el rostro apoyado en la mano, según la iconografía habitual bizantina, dando la espalda al pesebre vacío, mientras entre ambos se encontraba el baño del Niño. Es precisamente este motivo el que mayor similitud presenta con los mosaicos sicilianos. En la pintura de Sigena aparecen dos parteras que flanquean la pila, una de ellas, a la izquierda, es representada de pie, vertiendo agua de un cántaro, mientras que la segunda se sienta a la derecha, sosteniendo al Niño en su regazo, y sumergiendo su mano en el agua para comprobar la temperatura, lo que otorga al motivo cierto carácter costumbrista. La misma composición ya aparece en los mosaicos de la Capilla Palatina de Palermo y, de forma invertida, con el Niño en la izquierda, en la Martorana (fig. 5). Asimismo, se mantiene una composición similar en la decoración de Kariye Djami, en Constantinopla, ya en época Paleóloga⁴⁸. Por otra parte, a pesar de los estrechos vínculos estilísticos e iconográficos de la pintura mural de Sigena con las composiciones italo-bizantinas contemporáneas, en el tema de la *Natividad* se vislumbra cierta independencia con respecto a los modelos clásicos bizantinos, ya que la figura del Niño no aparece desdoblada, como es habitual en Bizancio, y sólo se representa una vez, en el motivo del baño, dejando el pesebre vacío. Igualmente, es la primera

vez que aparece este rasgo novedoso en Francia o en España⁴⁹, lo que pone de manifiesto la originalidad en la búsqueda de nuevas soluciones formales en el arte hispano en torno a 1200.

Finalmente, a lo largo del siglo XIII el bizantinismo se mantiene de forma matizada en algunos ejemplos tardíos. Así, la figura de la Virgen en el frontal de Rigatell⁵⁰, recostada sobre un jergón, y con la mano extendida hacia la figura de José, presenta una actitud que recuerda a las composiciones bizantinas post-iconoclastas. Mayores vínculos con la iconografía bizantina presenta el frontal de Cardet⁵¹. Por un lado, la figura de la Virgen, medio sentada en un jergón de forma ovalada con el brazo extendido a lo largo del cuerpo, recuerda a las representaciones del tema en manuscritos y marfiles tempranos⁵². Asimismo, la inclusión del tema del anuncio a los pastores, sin ningún elemento de separación con respecto a la Natividad, remite a la composición sintética propia de la iconografía bizantina⁵³.

El gusto del Occidente europeo por los temas y el estilo proveniente de Bizancio, que comienza a advertirse desde el prerrománico, se acentúa y generaliza en los siglos XII y XIII, gracias en gran medida, a las Cruzadas, los peregrinajes a Tierra Santa y la presencia de artistas bizantinos en ámbito occidental como la corte de Sicilia⁵⁴. Según señalaba Kurt Weitzmann en cuanto a la utilización de modelos bizantinos en la Europa occidental, durante el período prerrománico se prefieren las fórmulas iconográficas, mientras que a partir del románico, la relación entre Bizancio y Occidente cambia fundamentalmente, llegando a ser, en algunos aspectos, el opuesto a lo que había sido en el período anterior⁵⁵. De este modo, serán los rasgos estilísticos, y no ya los iconográficos, los asimilados por los artistas occidentales⁵⁶. En este sentido, el estudio del tema de la Natividad en el románico catalán, permite vislumbrar las vías de penetración de las fórmulas iconográficas bizantinas en ámbito hispano. Así, en un momento tan temprano como el inicio del siglo XI encontramos la copia directa de un modelo iconográfico bizantino en la *Biblia de Ripoll*, posiblemente a partir del contacto con alguna pieza procedente de Bizancio. Más adelante, durante el siglo XII, la llegada de fórmulas bizantinas parece provenir de Italia, mientras que al final de la centuria penetran a través de las relaciones con la miniatura inglesa y las creaciones de la Sicilia normanda. Por último, durante el siglo XIII perviven en Cataluña ciertos esquemas de origen bizantino ya fuertemente asentados en la iconografía románica occidental a partir de las oleadas de bizantinismo que inundaron Europa desde las décadas finales del siglo XII.

Notas

- 1 PONS MASEVEU, J. (1887): "Descubrimiento de una pintura mural bizantina en Marmellà (provincia de Tarragona)", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, VII, n° 67; BOUSQUET, J. (1974): «Le thème des 'archanges à létendard' de la Catalogne a l'Italie et a Byzance», en *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 1974: 7-27; DURLIAT, M. (1951): «L'atelier de Maître Aleixandre en Roussillon et en Cerdagne», en *Études roussillonnaises. Revue d'Histoire et d'Archéologie*, I année, n° 1: 103-119; TSIRÓPULOS, K. (1980): *Romanesque painting, byzantine painting. A contemplation of Romanesque wall-painting in Spain*, Atenas, Astir; CHALYVOPOULOU, E. (2005): *Relaciones entre la pintura románica y la pintura bizantina. Las pinturas murales del siglo XII en España y Grecia. Un estudio comparativo e intercultural de las figuras de la iconografía religiosa*, tesis doctoral inédita, dirigida por M^a Teresa Escotado Ibor, leída en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid en junio de 2005.
- 2 KOEHLER, W. (1941): "Byzantine Art in the West", en *Dumbarton Oaks Papers*, n° 1: 61-87; WEITZMANN, K. (1966): "Various aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from Sixth to the Twelfth century", en *Dumbarton Oaks Papers*, n° 20: 3-24; KITZINGER, E. (1966): "The Byzantine contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth centuries", en *Dumbarton Oaks Papers*, n° 20: 27-47; CAMES, G. (1966): *Byzance et la peinture romane de Germanie: apports de l'art grec posticonoclaste à l'enluminure et à la fresque ottoniennes et romanes de Germanie dans les thèmes de majesté et les Évangiles*, Picard, París; DEMUS, O. (1970): *Byzantine Art and the West*, New York; CUTLER, A. (1981): "Misapprehensions and Misgivings: Byzantine Art and the West in the Twelfth and Thirteenth Centuries", en *Mediavella*, 7: 41-7; CUTLER, A. (1996): "Byzantine Art and the North: Meditations on the Notion of Influence", en *Byzantium: Identity, Image, Influence*, XIX International Congress of Byzantine Studies, University of Copenhagen, 18 - 24 August, 1996, Copenhagen, Danish National Committee for Byzantine Studies Eventus Publishers, vol. I: 169-182; COURTILLÉ, A. (1998): «Influences byzantines dans quelques décors peints de la France romane», en *Hortus Artium Medievalium*, vol. 4: 85-97.
- 3 Sobre el tema de la Natividad en el románico catalán existen algunos estudios específicos: VERRIÉ, F.-P. (1942): *Iconografía de la Natividad a través de la pintura catalana medioeval*, Ayuntamiento de Barcelona, Museo de Industrias y Artes Populares, Barcelona, Archivo Histórico de la Ciudad; ROSELLÓ, M. (1967): "El tema de la Natividad en la pintura románica catalana", en *San Jorge*, n° 65: 7-19.
- 4 MUNDÓ, A. (1997): "Darrers estudis entorn les Bibles de Ripoll", en Barcelona, *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, VIII, 9-15; 13.
- 5 GRABAR, A. (1958): *Ampoules de Terre Sainte: Monza - Bobbio*, C. Klincksieck, París.
- 6 Gabriel Millet ya estudió la significación y evolución de las diferentes actitudes de la Virgen en la iconografía bizantina de la Natividad, distinguiendo varias tipologías: el tipo capadociano que presenta a María recostada de lado, y sus transformaciones; María recostada sobre la espalda y mirando hacia delante; María ligeramente incorporada. Vid. MILLET, G. (1916): *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles: d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Bocard, París: 99-114.

- 7 Evangelio, Constantinopla, h. 1125-50, conservado en el Santo Monasterio de San Juan el Teólogo, Patmos, Grecia, Cod. 274, f. 93v, inicio del evangelio de Marcos; Evangelio, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1156, f. 278; Tetraevangelio, Florencia, Biblioteca Laurenziana, Laur. VI 23, f. 104v; Tetraevangelio, París, Bibliothèque Nationale de France, gr. 54, f. 13v; Evangelio, París, Bibliothèque Nationale de France, Supplément gr. 27, f. 172.
- 8 Díptico de marfil con las Doce Fiestas litúrgicas, segunda mitad del siglo X o inicios del siglo XI, Constantinopla?, Museo del Hermitage, (w- 13); Marfil bizantino, Constantinopla, mitad del siglo X, The Trustees of the British Museum, London, (1885, 8-4, 4); Tríptico de la *Natividad*, marfil, bizantino, Constantinopla, segunda mitad del siglo X, Musée du Louvre, Département des Objets d'Art, (OA 5004).
- 9 GRABAR, A. (1958), *op. cit.*, pl. VII.
- 10 MILLET, G. (1916), *op. cit.*: 103-104; TESTINI, P. (1972): "Alle origini dell'iconografia di Giuseppe di Nazareth", en *Rivista di Archeologia Cristiana*, 48: 271-347.
- 11 Así aparece en numerosos manuscritos bizantinos desde el siglo X, como el Menologio de Basilio II, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Gr. 1613, f. 271, c. 985; Evangelio, París, Bibliothèque Nationale de France, Supplément gr. 27, f. 172; Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbino. Gr. 2, f. 20v, s. XII; Homilías de San Gregorio Nacianceno París, Bibliothèque Nationale de France, gr. 550, f. 83; Oraciones de San Gregorio Nacianceno París, Bibliothèque Nationale de France, Coislin 239, f. 65v, s. XI-XII; Tetraevangelio, París, Bibliothèque Nationale de France, gr. 74, f. 4 y 108, s. XI.
- 12 Como por ejemplo en el Tetraevangelio gr. 54, BNF, f. 13v, de la mitad del siglo XIII, o el gr. 543, BNF, f. 116v, s. XIV, o en la decoración mural de Kariye Djami, s. XIV.
- 13 LAFONTAINE-DOSGNE, J. (1975): "Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ", en UNDERWOOD, P. A. (1975): *The Kariye Djami, vol. 4, Studies in the Art of the Kariye Djami and its intellectual Background*, Princeton University Press, Princeton: 195-241, 211, y n. 95. No aparece el motivo del Baño del Niño, por ejemplo, en el ms. Copto 13 de París, BNF, o en el Evangelio Árabe de la Infancia de Florencia, Biblioteca Laurenziana, Med. Pal. Orient. 387.
- 14 JUHEL, V. (1991): «Le bain de l'Enfant - Jésus. Des origines à la fin du douzième siècle», en *Cahiers Archéologiques*, 39: 111-132, 111.
- 15 El tema del baño es un motivo esencial en las representaciones de nacimiento en el arte clásico. Jonas Nordhagen asocia el origen del Baño del Niño en el tema de la *Natividad* con el tema del Nacimiento de Dionisio en la iconografía clásica. Vid.: NORDHAGEN, P. J. (1961): "The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene", en *Byzantinische Zeitschrift*, 54: 333-337. Aparece igualmente en sarcófagos infantiles, así como también en ciclos que ilustran la vida de dioses y héroes.
- 16 KITZINGER, E. (1963): "The Hellenistic Heritage in Byzantine Art", en Washington, *Dumbarton Oaks Papers*, 17; cfr. en KITZINGER, E. (2002): *Studies in late Antique, Byzantine and Medieval Western art*, vol. I, Londres, The Pindar Press: 371-415.
- 17 PÉREZ HIGUERA, T. (1997): *La Navidad en el arte medieval*, Madrid, 114; JUHEL, V. (1991): *op. cit.*, 117.
- 18 JUHEL, V. (1991): *op. cit.*, 111: «Le bain de l'Enfant, apparu dans l'art byzantine pré-iconoclaste est présent dans un quart des Nativités romanes connues»
- 19 Marfiles: Díptico de marfil con las Doce Fiestas litúrgicas, segunda mitad del siglo X o inicios del siglo XI, Constantinopla?, Museo del Hermitage, (w-13); Marfil del siglo X-XI, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo Cristiano (Inv. DR 63); Marfil del siglo XI, Baltimore, Walters Art Gallery (Inv. 71.305); Marfil del siglo XI, Baltimore, Walters Art Gallery (Inv. 71.292); Marfil del siglo XI-XII, Londres, Victoria and Albert Museum (Inv. 295-1867). También aparece esta tipología obras tempranas relacionadas con Bizancio, como Santa María de Castelseprio, vid: BOGNETTI, G. P. (1948): *Santa Maria di Castelseprio*, Milán, pl. L; Panel de un icono con el Descendimiento, Norte de Italia, Venecia?, marfil con restos de policromía, siglo XII, Museo Diocesano, Catedral de Hildesheim (DS 11).
- 20 Lc 2, 13-14: "Y de pronto se juntó con el ángel una multitud del ejército celestial, que alababa a Dios diciendo: *Gloria a Dios en las alturas, y en la tierra paz a los hombres en quienes Él se complace*"
- 21 LAFONTAINE-DOSGNE, J. (1975): *op. cit.*, 213. El coro angélico aparece en los frescos de Tokali Kilisse (s. IX-X), en Capadocia; en el Menologio de Basilio II, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Gr. 1613, f. 271, (c. 985); y en numerosos marfiles: Díptico de marfil con las Doce Fiestas litúrgicas, segunda mitad del siglo X o inicios del siglo XI, Constantinopla?, Museo del Hermitage (w - 13); Marfil bizantino, Constantinopla, mitad del siglo X, The Trustees of the British Museum, London, (1885, 8-4, 4); Tríptico de la *Natividad*, marfil, bizantino, Constantinopla, segunda mitad del siglo X, Musée du Louvre, Département des Objets d'Art, (OA 5004); Panel de un icono con el Descendimiento. Norte de Italia, Venecia?, marfil con restos de policromía, siglo XII, Museo Diocesano, Catedral de Hildesheim (DS 11).
- 22 MUNDÓ, A. M. (2002): *Les Bibles de Ripoll. Estudi dels mss. Vaticà, Lat. 5729 i París, BNF, Lat. 6*. Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano: 257, identifica esta figura con José, a pesar de estar ya representado en el registro inferior con una iconografía diferente, barbado y anciano. Dado su aspecto juvenil, y siguiendo los textos apócrifos, podríamos identificar a este personaje como el hijo de José que se queda junto a la Virgen en la gruta mientras su padre sale a buscar a las parteras (*Protoevangelio de Santiago XVIII, Liber de infantia salvatoris*, 65).
- 23 En los ejemplos de marfiles y miniaturas bizantinos anteriormente citados aparece la figura del ángel con la misma actitud, inclinado hacia el pastor; al que se dirige con el brazo derecho extendido, y señalando con los dedos, indicando así que está emitiendo un mensaje. La actitud del pastor con una mano elevada hacia el ángel también coincide con la del personaje masculino de la *Biblia de Ripoll*.
- 24 Aunque existen ciertos indicios que permiten pensar en la unión de estas dos escenas en un período anterior a la Iconoclastia. Vid: NORDHAGEN, P. J. (1990): "The Integration of the Nativity and the Annunciation to the shepherds in Byzantine art", en NORDHAGEN, P. J., *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, London, Pindar Press, 318-325.
- 25 SCHILLER, G. (1971): *Iconography of Christian Art*, vol. I, Londres, 1971, 65. Por otra parte, la *Guía de la Pintura bizantina* ya define la escena de la *Natividad* desarrollada en una gruta, a la que se unen los temas del anuncio a los pastores, la llegada de los Magos y la celebración de los coros angélicos. Vid: DIDRON, M. (ed.) (1845): *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris. El texto está reproducido también en inglés: vid. DIDRON, M. (1891): *Christian Iconography; The History of Christian Art in the Middle Ages*, vol. II., Londres, 265-399 (Apéndice II); escena de la *Natividad*: 299-300.
- 26 En este sentido, se piensa que al menos uno de los libros que constan en el inventario de 1047, el *Libro de los Profetas*, es de origen griego, vid. NEUSS, W. (1922): *Die katalanische Bibelillustration um*

- die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Kurt Schroeder / Verlag / Bonn und Leipzig: 21. Asimismo, el *Codex de Eugippius*, uno de los primeros códices producidos en el monasterio en época del abad Arnulfo (948 – 970), pudiera ser la copia de un ejemplar italiano traído a la abadía tras el viaje del abad a Roma, lo que demuestra el interés de los monjes por los textos que habían sido escritos en otros centros, vid. BEER, R. (1909-1910): "Los manuscritos del monasterio de Sta. María de Ripoll", en el *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 5: 168
- 27 Están documentados dos viajes del abad Oliba a Roma, el primero realizado en 1011, y el segundo entre diciembre de 1016 y febrero de 1017. Lo más destacable de estos viajes, sin duda, son las nuevas relaciones establecidas entre la abadía de Ripoll y el Papado, así como también con otros centros monásticos. Especial relevancia tiene el contacto con Montecassino. En el segundo de los viajes, el abad Oliba tiene ocasión de visitar la abadía, origen de la Orden Benedictina, a cuya regla se acoge Ripoll. Montecassino tiene especiales connotaciones familiares para el abad, ya que en este monasterio murió en 990 su padre, el Conde Oliba Cabreta, tras haber vivido como un monje en penitencia los dos últimos años de su vida. Vid: ALBAREDA, A. (1972): *L'abat Oliba, fundador de Montserrat*, Montserrat, 33.
 - 28 JUNYENT, E. (1972): "La figure de l'abbé Oliba ; Esquisse biographique", en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, III : 9-18, 15; IBARBURU, M^a E. (1987): "L'escriptori de Santa Maria de Ripoll i els seus manuscrits", en *Catalunya Romànica*, vol. X, *El Ripollès*, Barcelona: 276-292, 278.
 - 29 CASTIÑEIRAS, A. M. (2002/1): "From Cahos to Cosmos: The Creation Iconography in the Catalan Romanesque Bibles", en *Arte Medievale*, 2002/1: 35-50, 36; MUÑOZ MARTÍNEZ, A. B. (2005): "Influencia bizantina en la iconografía del Nuevo Testamento de la Biblia de Ripoll", en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte foráneo en España: Presencia e Influencia*, Actas de las XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte Madrid organizadas por el Departamento de Historia del Arte del Instituto de Historia del CSIC, celebradas en Madrid del 22 – 26 noviembre 2004, Madrid, CSIC: 215-227, 227.
 - 30 Actualmente conservada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, (MNAC/MAC 113144), mediados del siglo XII, pertenecía a la iglesia parroquial de Sorpe (comarca del Pallars Sobirà).
 - 31 La pintura de San Pedro de Sorpe es considerada obra de un maestro itinerante, probablemente venido de Lombardía, marcado por un cierto bizantinismo. Vid: DEMUS, O. y HIRMER, M. (1970): *La peinture murale romane*, Flammarion, París: 74 y 152 ; SUREDA, J. (1981): *La pintura romànica a Catalunya*, Alianza, Madrid: 218; AINAUD, J. (1989): "La fascinació del romànic", en *La pintura catalana*, vol. I, Ginebra-Barcelona, Ed. d'Art Albert Skira-Carroggio: 22; AINAUD, J., SÁNCHEZ, I., y ROIG, A. (1993): "San Pere de Sorpe", en *Catalunya Romànica*, vol. XV, Barcelona: 158.
 - 32 La peculiar representación de la *Anunciación* de San Pedro de Sorpe también puede relacionarse con los modelos iconográficos bizantinos, especialmente por la figuración de la Virgen hilando la púrpura y la presencia de una sirvienta tras la cortina, que Carles Mancho relacionó con la iconografía clásica pagana, llegada a través del filtro de Bizancio. Vid.: MANCHO I SUÁREZ, C. (1994): "La Anunciación de San Pere de Sorpe, un ejemplo matizado de continuidad", en *Los clasicismos en el arte español: actas del X Congreso del CEHA*, Madrid: 59-66, 65.
 - 33 Panel de un icono con el Descendimiento. Norte de Italia, Venecia?, marfil con restos de policromía, siglo XII, Museo Diocesano, Catedral de Hildesheim (DS 11); marfil, Walters Art Gallery, Baltimore, Italia?, s. XI; marfil, Italia, Veneto? s. XI-XII, Londres, Victoria and Albert Museum (inv. 295-1867).
 - 34 Se trata de un gesto poco habitual en la iconografía del baño del Niño. JUHEL, V. (1991): *op. cit.*, 118.
 - 35 BERTAUX, E. (1968): *L'art dans l'Italie Meridionale de la fin de l'empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, París – Roma, Boccard – École Française de Rome, fig. 32.
 - 36 Boston, Museum of Fine Arts, inv. 21.1285, c. 1150-1200.
 - 37 Museo Episcopal de Vic, MEV 3, último cuarto del siglo XII.
 - 38 WEITZMANN, K. (1975): "Byzantium and the West around the Year 1200", en *The Year 1200: A Symposium*, The Metropolitan Museum of Art, New York: 53-93.
 - 39 Museo Nacional de Arte de Cataluña, (MNAC / MAC 15784), h. 1170 – 1190.
 - 40 En las que, como ya se ha señalado, se incluyen motivos como el baño del Niño, el anuncio a los pastores y la adoración de los Magos.
 - 41 Menologio de Basilio II, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Gr. 1613, f. 271, c. 985.
 - 42 Cfr. en LAFONTAINE-DOSGNE, J. (1975), *op. cit.*, 209.
 - 43 ALCOY I PEDRÓS, R. (1983-85): "El cercle d'Avià i la miniatura anglesa: una modalitat de l'estil 1200 a Catalunya", en *Lambard*, vol. III: 103-127, 114.
 - 44 PÄCHT, O. (1961): "A cycle of English frescoes in Spain", en *The Burlington Magazine*, 103, 166-181; OAKESHOTT, W. (1972), *Sigena romaneseque paintings in Spain & the Winchester Bible Artists English Romaneseque Paintings in Spain*, London, Miller.
 - 45 Kitzinger señalaba en 1966 "The English master who, about the year 1200, executed the frescoes at Sigena and who was clearly a close associate of the painter of the Westminster Psalter; must have studied, on his way to Spain, the twelfth-century frescoes and mosaics in southern Italy and Sicily, though he translates their style into that pure, becalmed classicism which was his own ideal", vid. KITZINGER, E. (1966): *op. cit.*, 42.
 - 46 La sala fue profundamente dañada en un incendio sufrido en 1936. Lo que queda de ella se encuentra hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC/MAC 68703-68709), donde ingresó en 1940.
 - 47 La consulta de estas imágenes se ha realizado en el Archivo Fotográfico del Instituto Diego Velázquez, hoy del Instituto de Historia del CSIC.
 - 48 UNDERWOOD, P. A. (1975): *The Kariye Djami*, vol. 2, *The Mosaics*, Princeton University Press, Princeton, pl. 102.
 - 49 JUHEL, V. (1991): *op. cit.*, 128.
 - 50 Museo Nacional de Arte de Cataluña, (MNAC/MAC 35701), segunda mitad del siglo XIII.
 - 51 Museo Nacional de Arte de Cataluña, (MNAC/MAC 3903), segunda mitad del siglo XIII.
 - 52 Evangelio, Constantinopla, h. 1125-50, conservado en el Santo Monasterio de San Juan el Teólogo, Patmos, Grecia, Cod. 274, f. 93v, inicio del evangelio de Marcos; Evangelio, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1156, f. 278 ; Tetraevangelio, Florencia, Biblioteca Laurenziana, Laur. VI 23, f. 104v; Tetraevangelio, París, Bibliothèque Nationale de France, gr. 54, f. 13v ; Evangelio, París, Bibliothèque Nationale de France, Supplément gr. 27, f. 172. Díptico de marfil con las Doce Fiestas litúrgicas, segunda mitad del siglo X o inicios-13; Marfil bizantino, Constantinopla, mitad del siglo X, The Trustees of the British Museum, London, (1885, 8-4, 4); Tríptico.

Intervención del arte urbano y popular en el espacio arquitectónico actual

Jesús Alberto Peredo Pozos
Universidad de Guadalajara. México

Antecedente

Aun que el tema que aquí se trata no es un fenómeno que sea de reciente aparición, el arte urbano y popular que más adelante intentaremos aclarar, ha estado presente desde que el hombre comenzó a dejar testimonio de su civilización. Pero los hechos que últimamente se han presentado en las urbes, se consideran como un digno tema de estudio por su omnipresencia, que ha hecho de ellos, un elemento indisoluble del entorno social.

Designar el arte urbano y arte popular encierra un sinnúmero de posibilidades que aun no han sido del todo delimitadas, debido al surgimiento de nuevas manifestaciones, que enriquecen, modifican y constantemente evolucionan las ya existentes. Por lo que el estudio que a continuación se presenta no desconoce la participación y la importancia de otras formas de expresión como las escultóricas, tradicionales, religiosas etc. que también forman parte dentro de la denominación del arte urbano o popular. Pero en esta ocasión habremos de enfocarnos casi exclusivamente en las manifestaciones plásticas bidimensionales o gráficas.

La comunicación gráfica inserta en espacios arquitectónicos o urbanos encuentra un seductor medio que lo hace trascender más allá de la bidimensional que originalmente la limita, accediendo a la tercera dimensión del espacio delimitado e incluso más allá, llegando a ser parte del tiempo que la interviene irremediamente. Así son pues, estas manifestaciones que siempre persiguen su esencia primigenia de comunicación, aun que su preten-

sión casi siempre difiere en sus propósitos como; vender, manipular; agradecer, testificar, convencer, denunciar, etc.

Arte popular

A pesar de que el arte popular encierra la mayor parte de las actividades culturales de un país o región, uno de los productos más representativos de esta denominación son las artesanías que como arte utilitario o expresión que no persigue fines artísticos, más que los estéticos, hemos tenido la posibilidad de acceder a ellos a lo largo de nuestras vidas.

La artesanía como sucede en muchas disciplinas, es primero producto de la necesidad de satisfacer dificultades concretas, para luego quedar en desuso por efecto del advenimiento de la civilización y el progreso tecnológico. De ahí los procesos caducos. Llegan a ser rescatados y revitalizados con un enfoque diferente y valores casi contrastantes, este es el caso de la gráfica popular hecha por rotulistas al servicio de postores poco favorecidos en su capacidad expresiva, artífices alejados de la intención de apegarse a lineamientos regidos por las tendencias de la moda o corsés académicos, dejando plasmada su capacidad y visión del mundo a merced de los posibles receptores a los que intenta seducir.

De esta manera muchos de los ejemplos que las formas populares de expresión gráfica han sido valoradas como arte *naïf*,¹ se trata de un arte involuntario, por lo tanto estos ejemplos no pueden ser considerados plenamente como arte, aun que hay arte propiamente dicho que muchos críticos no consideran como tal, aun que han



Full contact, rótulo sobre pared, Ciudad de México, anónimo, S.F.

sido realizados con una intención conceptual y discurso bien fundamentado. Pero este no es el objeto de estudio de esta ocasión.

El imaginario popular ha sido por siempre un rico caldo de cultivo para plasmar en la arquitectura un universo infinito de figuras allende prejuicios estéticos o normas de su correcta elaboración. La religión católica fuertemente arraigada en México ha sido una de las causales más importantes de la generación de estos ejemplos.

En la imagen No. 2 podemos observar la libre expresión técnica, en un espacio público específico, con la finalidad de resguardar la vida y seguridad de los usuarios del sistema de transporte en la ciudad de Guadalajara México.



Sagrado corazón de Jesús, mural en la Terminal norte de Trolebuses ruta 600, en Guadalajara Mex. anónimo, 1997

El México de contrastes sociales, económicos e ideológicos es solo una pieza del conjunto latinoamericano que no permanece al margen de lo que ocurre en el

resto del mundo. Por tanto la "expresión" gráfica es producto de una época actual que privilegia mayoritariamente la imagen sobre la letra. La comunicación visual tiene mayor potencia sobre el receptor; de esta manera, unas minoría de imágenes pretenden comunicar con un discurso bien fundamentado, mientras que la mayoría tienden a contaminar visualmente, o a intentar enajenar la conciencia del espectador; para fines de consumo o manipulación ideológica.

Cuando la ciudad y su espacio se convierten en lienzo, germina la posibilidad lírica de comunicar o vender posturas, sentimientos, conciencias, etc. más allá de las letras, la inocencia y la ignorancia, esto responde a impulsos de llenar los espacios en blanco, o peor a un los espacios grises, deteriorados, olvidados, oxidados por la mugre del agotamiento de la ciudad y sus actores.

En la actualidad aparecen los frutos de la yuxtaposición de culturas formas y tendencias, a través del cedazo de la personalidad del artista inmerso en el mundo globalizado. Es decir, hoy día, podemos encontrar con seguridad, una propuesta artística hecha en Tlauhuitoltepec Oaxaca, que, partiendo de una tradición indígena como la mixteca, contenga de forma voluntaria o no, rasgos de influencia de los gráficos de un videojuego para *play station 2*, o una joven fashion de Tokio con la imagen de Ernesto el Che Guevara impresa en su ropa, o algún artista francés incluyendo en su obra creativa la imagen del caudillo mexicano Emiliano Zapata.



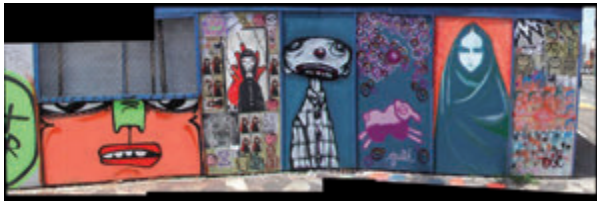
Invader, cubos rubick adheridos sobre pared, Autor: Space Invader, Paris Francia, 2006 / S.A.

Arte urbano

Así como el individuo hace familia y esta a su vez conforma sociedad, la obra arquitectónica hace ciudad y en general para este estudio el espacio urbano contempo-

ráneo será el campo de estudio en todos los niveles que contiene. Por esto se utiliza el término de espacio arquitectónico, como individuo de muestra de fenómenos omnipresentes en el mundo desde los diversos inicios de las civilizaciones.

Las tendencias artísticas están demostrando cada vez mas lo agotado de sus discursos, las políticas culturales y las escuelas de arte (al menos en México) denotan una política decimonónica sumamente desgastada y decadente que ha obligado a las nuevas generaciones de creadores a buscar un camino mas abierto y acorde a las necesidades expresivas que ha producido la era de la globalización y la sobresaturación de la información mayormente de tipo visual.



Mural Colectivo Río de Janeiro Brasil, /S.F.

Así como el tango fue sinónimo de bajeza y arrabal causa por lo que fue prohibido, el fado como vehiculo de denuncia fue también reprimido y perseguido en Portugal, de la misma manera los movimiento artísticos mas significativos del mundo han sido catalogados en sus inicios como disciplinas de subcultura o marginación para surgir con mayor fuerza en sus propuestas y discursos que con el paso de los años llegan a convertirse en símbolos y eslabones innegables de la historia de la cultura. De esta misma forma el arte callejero y las expresiones gráficas urbanas se han convertido en el símbolo por antonomasia de la rebeldía y las propuestas mas cargadas de contenido tanto de propuesta visual como de contenido temático y vanguardia experimental técnica.

En 1963 la ciudad de Nueva York se vio sutilmente invadida por las firmas de un joven griego de nombre Demetrius, repartidor de correspondencia que a todos los sitios a donde el se presentaba a hacer su trabajo dejaba su firma *taki 183* dando inicio de esta manera a un movimiento prohibido que utilizando la calle como lienzo y muy comúnmente una lata de aerosol para plasmarlo, fue adoptado por pandillas para delimitar territorios de dominio, agrupaciones sociales rebeldes, y últimamente por artistas que han encontrado en esta forma de expresión la forma ideal de hacerse presentes en la sociedad.

Este fenómeno ha propiciado el interés de estudiosos tanto de los fenómenos artísticos como de los sociales, llegando a ver el surgimiento de instituciones en pro de

la conservación, catalogación y registro de estas manifestaciones. Es el caso del *Graffiti Research Lab*, fundado en esa misma ciudad con el fin de promover la aplicación de tecnología y diversas teorías para el arte del graffiti.

Actualmente a mas de 40 años de distancia del surgimiento de dichos movimientos lo que desde sus inicios fue denominado como *graffiti*², la persistencia de esta forma de expresión grafica ha llevado a una muy interesante evolución de las técnicas y alternativas para apropiarse del espacio publico. Estas nuevas tendencias se encuentran ahora contenidas en carteles caseros de bajo tiraje, calcomanías, *esténciles*, técnicas mixtas con collages, además de la evolución de las herramientas usadas para el potenciar los recursos del aerosol.

Los actores de esta propuesta no son individuos improvisados ni ajenos al dominio del dibujo. Recurren al boceto, planifican, maquetan, registran y aplican su acción específica de manera puntual. Los resultados son un multifacético cóctel de estilos, que la necesidad de las mentes mas tradicionales han tratado de catalogar, pero arrojando al final una amplia gama de obras originalmente irrepetibles.



Cuaderno de bocetos o libro de arte, del artista de graffiti JAZ, Ámsterdam, 1994

Es una generación de ideas y propuestas frescas, hechas sin los prejuicios académicos o comerciales que le dicten lo que debe o no hacer. En el arte urbano actual se engendran ideas que fusionando discursos sin compromisos ven en la calle un punto de proyección al entorno en que habitan, con una posibilidad de contacto mucho mayor a la que podría ofrecer un espacio galerístico tradicional sumamente delimitado por los intereses de mercado.

El arte urbano en cambio no responde a las modas de revista que marcan las pautas decorativas, este arte no puede venderse, no puede pertenecer sino a todo el que habita la calle, los peatones y usuarios del entorno urbano, es en toda su extensión un arte contextual. En otras palabras, este arte no puede poseerse, ni apropiarse con

nada ni por nada, el arte urbano, engendra a uno de los primeros valores del arte: la libertad que le otorga el gozo de una total autonomía técnica, temática y significativa.

Por otra parte es sumamente efímero, no sabemos si cierta pieza pueda ser borrada o retirada el día de mañana, pero ahí está para que 50 mil personas la vean en el día de hoy. Este es en cierta forma una de las tendencias mas vanguardistas y posiblemente el primer rayo de luz de la ventana que se está abriendo al futuro del arte.



Niña volando, graffiti art, Banksy, Palestina S/F.

Notas

- 1 (Del fr. *naïf*, ingenuo). Estilo pictórico caracterizado por la deliberada ingenuidad, tanto en la representación de la realidad como en los colores empleados.
- 2 Evolución de la palabra griega *graphein* que significa escribir.

Bibliografía

MENA Juan Carlos, *Sensacional de diseño Mexicano*, TRILCE Ediciones, CONACULTA, México, 2001.

Medios electrónicos

BANKSY, S.T. imágenes extraídas de <http://www.banksy.co.uk>, 2005.

VARIOS AUTORES, imágenes de www.graffiti.org, 2002.

SPACE INVADER, imagen extraída de www.woostercollective.com, 2005.

SIVA: Una aplicación de redes de inteligencia ambiental para la presentación del Patrimonio Artístico y Monumental

Julio F. Rufo Torres I, José A. Rabadán Borges (1), Rafael Pérez Jiménez (1)
Francisco A. Delgado Rajó (2) y Alejandra Sanjuán Hernán-Pérez (3)

1 Centro Tecnológico para la Innovación en Comunicaciones (CeTIC)
Departamento de Señales y Comunicaciones, ULPGC,
Campus Universitario de Tafira, 35017 Las Palmas de Gran Canaria.
Tel: 928452870, fax 928451279, e-mail: rperez@dsc.ulpgc.es

2 Departamento de Física Fundamental y Experimental, Electrónica y Sistemas, ULL.
Avenida Astrofísico Francisco Sánchez, s/n. Campus de Ancheta. 38206, La Laguna

3 Vicerrectorado de Cultura y Deportes, ULPGC
C/ Juan de Quesada, nº 30, 35001 Las Palmas de Gran Canaria.

Introducción

Una de las líneas de desarrollo que más atención está recibiendo en los últimos años en el entorno de las tecnologías de la información y de las comunicaciones es el de las llamadas “redes de inteligencia ambiental”. Bajo este epígrafe se agrupan un conjunto de sistemas (nano y microsensors, redes inalámbricas, terminales portátiles, protocolos de transmisión...) que permiten al usuario acceder a entornos digitales inteligentes. Estos entornos toman conciencia de la presencia de los usuarios reconociendo su posición, sus acciones y sus necesidades integrando esta información en un contexto útil, que puede reaccionar adecuadamente. Los sistemas basados en entornos inteligentes se caracterizan por cuatro dimensiones: ubicuidad, conocimiento, inteligencia e interacción natural.

En concreto, este tipo de sistemas ofrece una enorme gama de posibilidades para su uso en museos o salas de exposiciones. En este sentido, el Vicerrectorado de Cultura y Deportes de la Universidad de Las Palmas de

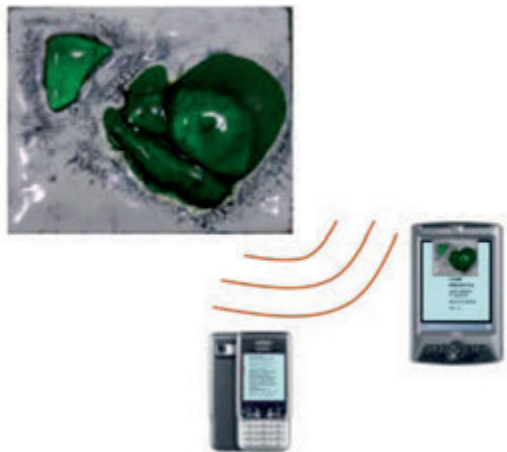
Gran Canaria ha tomado la iniciativa de crear un nuevo sistema de presentación informática para su patrimonio artístico: SIVA (*Sistema Inalámbrico de Visita Asistida*). Esta aplicación, que ha sido realizada por el Centro Tecnológico para la Innovación en Comunicaciones (CeTIC) de esta Universidad, permite a los visitantes de la sede institucional acceder, a través de agendas electrónicas, a contenidos en formatos de audio y video en tiempo real.

¿Qué ventajas ofrece SIVA?

Algo a lo que los visitantes de un museo están acostumbrados es a alquilar audio guías que les permiten recibir información sobre las obras expuestas. SIVA va un paso más allá de estos sistemas ofreciendo algunas mejoras significativas, como son:

- SIVA ofrece no sólo información de audio, sino que permite simultanearla con otros formatos (imagen, video, texto...) lo que permite resaltar, si se desea, aspectos de la obra, situarla en su contexto histórico

o artístico, relacionarla con otras obras, del autor o de otros autores; e incluso añadir, cuando es posible, comentarios realizados por críticos, expertos o por el mismo autor.



Esquema de funcionamiento de SIVA, genera datos que se transmiten mediante redes Wifi y Bluetooth

- Se trata de una fuente de información fácilmente actualizable, aún por personal no especializado, que soporta información en varios idiomas en el mismo terminal.
- Permite un acceso interactivo, en el que el visitante puede ser no sólo un sujeto pasivo que recibe información, sino remitir sus propios comentarios. Esto es especialmente interesante en el caso de visitas de grupos escolares, en los alumnos puede incluir sus comentarios sobre la obra y remitírselos a la profesora. Estos comentarios de los visitantes, si así se considera, pueden ser asimismo accesibles para otros visitantes.
- Utiliza tecnologías que permiten al usuario recibir la información en su propio PDA (si dispone de él, si no, se le puede facilitar uno). En el futuro lo podrá recibir también en su teléfono móvil a medida que estos crecientemente incorporan acceso a redes inalámbricas de datos. Esto reduce los costes de instalación y gestión al no tener que adquirir un costoso parque de audífonos. Al tratarse de dispositivos comerciales de propósito general su adquisición y mantenimientos no está ligado a un suministrador concreto.
- Combinando tecnologías WiFi con sistemas BLUE-TOOTH se puede enviar mensajes de aviso a móviles avisando a transeúntes de los eventos del museo o sala de exposiciones. De este modo se consigue un método de aviso de corto alcance (sólo para personas en el entorno de la sala) sin coste para el usuario

o para quien emite el mensaje.

De este modo se propone una herramienta interactiva, fácilmente actualizable y en varios idiomas

¿Qué información proporciona SIVA?

La información que brinda en su estado actual SIVA puede resumirse en:

- Un mensaje a móvil de bienvenida en formato BLUE-TOOTH, que permite presentar el servicio (o informar de la presencia de un edificio singular a los posibles visitantes).
- Al entrar en el museo (o edificio singular) si el visitante dispone de una PDA puede conectarse al SIVA, en caso contrario se le puede proporcionar una.
- Cuando entre en una sala recibirá una imagen de la misma con hipervínculos la información de las obras mostradas, al seleccionar una obra se le ofrecerá, en distintos idiomas:
 - > Información sobre la biografía y otras obras del autor
 - > En su caso, otras informaciones como el contexto histórico y/o artístico de la obra
 - > Si están disponibles, comentarios del autor; de críticos... o de los propios visitantes
 - > La posibilidad de introducir comentarios

Tecnologías empleadas

SIVA está basado en el uso de tecnologías inalámbricas por radiofrecuencia para la transmisión de datos. Permite el acceso mediante PDAs (posteriormente también a través de teléfonos móviles) sin coste para el usuario o para el prestatario del servicio (no son SMS). Las tecnologías empleadas son los formatos de red WiFi y Bluetooth.

Una red inalámbrica es un sistema de comunicación de datos que proporciona conexión inalámbrica entre equipos situados dentro de la misma área (interior o exterior) de cobertura. En lugar de utilizar el par trenzado, el cable coaxial o la fibra óptica, utilizado en las redes LAN (*Local Area Network*) convencionales, las redes inalámbricas transmiten y reciben datos a través de ondas electromagnéticas. Conceptualmente, no existe ninguna diferencia entre una red con cables y una inalámbrica, salvo su flexibilidad debido a la eliminación del uso de cables. Ambas ofrecen las mismas expectativas de comunicaciones como puede ser compartir periféricos, acceso a una base de datos o a ficheros compartidos, acceso a

un servidor de correo o navegar a través de Internet. La versión que usa en SIVA es la 802.11g, estrenada en 2003, opera en la banda de los 2.4 GHz, y alcanza una velocidad máxima de 54 Mb/s.

Bluetooth, por su parte, permite un acceso móvil de baja/media velocidad para pocket PC o móviles. Las aplicaciones Bluetooth son muchas y permiten cambiar radicalmente la forma en la que los usuarios interactúan con los dispositivos electrónicos. Trabaja asimismo en la banda de frecuencia de 2.4 Ghz (Banda ISM), con transmisores que emiten 1mW para 10 metros (100mW para 100 metros) y velocidad de datos de hasta 721 Kbits/s con un rango esperado del sistema de hasta 10 metros. Soporta hasta 80 dispositivos (en 10 metros), con un consumo de potencia entre 30µA a 30mA.

De acuerdo con esto, una red como SIVA soporta hasta 30 usuarios por punto de información, con velocidades de transmisión de 54 Mb/s con lo que un fichero con una grabación de voz de 30 segundos se transmitiría en menos de 1 segundo.

El coste de instalación de este sistema depende del número de puntos de acceso inalámbrico que se precisen para una correcta cobertura del museo, cada uno de estos puntos consta de:

- Un punto de acceso WiFi
- Un miniordenador para aumentar el número de usuarios que pueden ser atendidos simultáneamente (en algunos casos esto puede obviarse)

A esta estructura es necesario añadir

- Un ordenador central para la actualización de los datos y contenidos y para la gestión de red
- Un software de control
- Un software de introducción de datos que permite una fácil actualización de los contenidos, incluso por personal no especializado. Y que ha sido desarrollado también dentro del proyecto SIVA.
- Uno o varios puntos BLUETOOTH para realizar la conexión con móviles para proporcionar los avisos a transeúntes.

Agradecimientos

Los autores desean agradecer a todo el personal del Vicerrectorado de Cultura y Deportes de la ULPGC por su constante apoyo en la realización de este proyecto.

La imagen de la mujer deportista en España (1920-1936). Un icono surgido del mestizaje y contacto con otras culturas europeas y americanas

Eva María Ramos Frendo
Universidad de Málaga

El deporte femenino fuera de España

El deporte contemporáneo surge durante el siglo XIX en la cultura anglosajona ligado a los estudiantes universitarios. En este ámbito se desarrollaron la mayoría de pruebas del atletismo, la natación, el remo o la hípica. También deportes de equipo como el fútbol, el rugby o el hockey u otros como el tenis, el críquet o el boxeo tienen su origen en Inglaterra¹. El deporte se insertó en la vida cotidiana de los grupos sociales privilegiados de Europa y se convirtió en una actividad para los momentos de ocio que, además, contribuía a las relaciones sociales². Desde aquí se exportó a otros países europeos y a Norteamérica.

Pero, tanto en el país de origen como en los de destino, la adopción de estas prácticas fue, en todo momento, algo más ligado al mundo de lo masculino. La imagen de la mujer que se tenía en esos momentos, fundamentada en los textos médicos y religiosos, era la del “ángel del hogar”, un ser frágil y pasivo que debe desarrollar su vida en el ámbito de lo privado, dedicada a su principal misión, la maternidad. Esto dificultó, enormemente, el acceso de las mujeres a actividades que se consideraban nocivas, dada su condición, y que interferían en su papel de madres y educadoras.

Esta dificultad se aprecia fácilmente observando la lenta incorporación que tuvo la mujer a los Juegos Olímpicos modernos. Cuando el francés Pierre de Coubertin los restauró en 1898 consideró que el papel de la mujer se debía reducir a “coronar al vencedor con las guiraldas del triunfo”, dado que su presencia en los

estadios sería anti-estética³. No obstante, cuatro años después, en los Juegos Olímpicos de París, la mujer pudo participar en dos pruebas, golf y tenis, aunque no reconocidas oficialmente. Esto debió provocar opiniones en contra, ya que en los Juegos de San Luis de 1904 no se ofreció la posibilidad de participación femenina. En 1908 (Londres) sólo se documenta una prueba femenina en el tiro al arco (puede que en honor de las figuras de las Amazonas griegas que tan diestras eran en este ejercicio). Finalmente, a partir de los Juegos Olímpicos de Estocolmo (1912), la participación femenina se hizo habitual, aunque sólo en algunas pruebas y en un número siempre infinitamente menor que los hombres⁴.

Tras la primera guerra mundial, hecho bélico durante el cual las mujeres habían tenido que ocupar roles masculinos, las inglesas y francesas se encontraron con unos regímenes más democráticos que les permitieron mayor libertad de acción. Se desarrolla así un nuevo modelo de mujer: la “garçonne” en Francia, la “flapper” en Inglaterra y la “modern woman” en Norteamérica⁵.

Esta nueva mujer adopta un aspecto totalmente diferente, masculinizado en opinión de muchos moralistas de la época, abandona el corsé y las faldas acampanadas y opta por unas faldas en forma de tubo que ocultan las curvas femeninas y que, hacia la década de los veinte, se hacen cada vez más cortas, no tapando más allá de la rodilla, y, como golpe final, se cortan el pelo⁶. Unido a este cambio de imagen surge la incorporación a nuevas actividades, hasta entonces destinadas con exclusividad a lo masculino, entre ellas la de la práctica del deporte que se convierte en algo bastante más habitual entre las mujeres,

aunque buscando siempre dentro de lo que se consideraba más apropiado para el sexo femenino.

Plasmación de la mujer deportista en el arte europeo, breve aproximación

Esta nueva mujer deportista será objeto de atención para gran número de artistas de la época, encuadrados en diferentes movimientos de vanguardia. Así podemos ver como el expresionista Kirchner realizará la obra "Patinadores" (1924-25), donde podemos observar a unas jóvenes realizando este deporte. Curiosamente, el artista presenta este tema justo en los mismos momentos en que por primera vez se creaban unos Juegos de Invierno con fecha y lugar diferente a los Juegos Olímpicos, siendo Chamonix la sede del primer año y el patinaje sobre hielo una de las cuatro modalidades que se presentaron a concurso⁷. Igualmente, un año después de la celebración de los segundos Juegos de Invierno celebrados en 1928 en Saint Moritz, la pintora Tamara de Lempicka nos plasma a una joven ubicada en estos parajes, posiblemente practicando el esquí ("Saint Moritz" (1929)). También algunos surrealistas mostraron en sus obras a mujeres deportistas. En 1923 René Magritte crea "La bañista", mujer en pose con un atuendo marcado al cuerpo, y en 1932 Miró realizará la obra "Muchacha haciendo educación física". Si el futurismo buscaba dinamismo, la temática de la nadadora en acción entrará dentro de sus intereses en obras como la realizada en 1910-1912 por Carlo Carrà. Idéntico icono recogerán Léger en 1941 y Picasso en varias ocasiones ("Bañistas" (1918), "La nadadora" (1929) y "Bañista sentada" (1930)).

Recepción del modelo de mujer deportista en España

La recepción de los nuevos modelos en España fue bastante lenta y dificultosa, dado que, desde el siglo XIX, la pervivencia de una monarquía absoluta y el retraso económico puso un gran freno a las conquistas sociales de las mujeres. Se siguió manteniendo el modelo decimonónico, respaldado por las leyes y por la ciencia, que frenaba la posibilidad de la mujer de salir del ámbito privado. La mujer no podía disponer de su cuerpo con libertad, pues el mismo estaba obligado a prepararse y cuidarse para su único fin, la maternidad. No obstante, dentro de esta generalidad existirá una minoría que romperá con dicho modelo dominante, consolidándose sobre todo durante la II República, y pasarán a ser esas mujeres modernas que, entre otras actividades, iniciaran el ejerci-

cio de todo tipo de deportes, produciendo con ello un gran impacto social que se plasmó en la prensa de la época⁸.

Con la República se empieza a difundir el mensaje de que el ejercicio físico es bueno para la salud, algo que ya en la década anterior algunos propugnaban, ante la oposición de otros. El deporte y la vida al aire libre se ponen de moda, a la vez que se difunde un vestuario adecuado para dichas prácticas, y el nuevo régimen se mostrará partidario de que nuestra mujer se identifique con el modelo vigente en otros países europeos⁹.

Esta nueva mujer, que la prensa suele denominar mujer "chic", incluirá en su vida cotidiana la práctica del deporte y así lo plasmará la prensa ilustrada, mostrándonos en fotografías a las jóvenes que participan en estos eventos o incluyendo en la publicidad y los carteles a este icono, que pasa a ser en ocasiones un instrumento de reclamo o a convertirse en la posible consumidora de los productos que se ofertan. Eso sí, la imagen tradicional se mantendrá, siendo casi siempre bastante mayoritaria, sobre todo en las revistas ilustradas de provincias, caso de *La Unión Ilustrada* de Málaga.

No obstante, las opiniones en contra de las prácticas deportivas por mujeres nunca cesaron, una vez demostrado por la ciencia que dichas actividades no les perjudicaban, sino todo lo contrario, muchos siguieron insistiendo en que el deporte masculinizaba a la mujer y, por otro lado, otros lo desaconsejaban por ser algo que aunque beneficioso para la salud, repercutía negativamente en la moralidad femenina.

Plasmación de la mujer deportista en España

La mujer deportista en España se hará visible a través de diferentes medios. Por un lado, la fotografía dejará, en las revistas ilustradas, numerosas imágenes que nos presentan a las jóvenes en acción, normalmente cuando se trata de deportistas extranjeras¹⁰, o reflejando las participantes a un determinado evento deportivo, pero no en el momento de la realización del mismo, sino posando una vez que los mismos han concluido, lo que será más frecuente cuando las retratadas son jóvenes y damas de la alta sociedad española que participan dentro de los eventos que se realizaban en los festejos locales (concursos de tenis, regatas y natación serán los más frecuentes entre las clases aristocráticas)¹¹.

En este mismo medio de las revistas ilustradas, se hará cada vez más numerosa la imagen de la mujer deportista, conviviendo con el modelo tradicional, en los anuncios publicitarios de muy diversos productos (Jabón Heno de

Pravia, Jabón “La Toja”, Colonia Añeja de Perfumería Gal, Listerine, camaras de fotos Kodak, automóviles Lincoln o Studebaker, Artículos de Sport Stadium, el jarabe Hipofosfitos Salud, flotadores Caracol, Pildoras Circasianas, etc.) en los que nos encontramos con nadadoras, tenistas, amazonas, conductoras de automóvil, golfistas, corredoras y tiradoras de arco.

El cartel será otro importante medio de difusión de la imagen de la mujer deportista donde, bien con fines publicitarios de determinados productos o con la misión de anunciar las fiestas de verano o invierno de las diferentes localidades, utilizarán este icono quizás, en muchos casos, como objeto de reclamo, pero, a su vez, contribuyendo a hacer más familiar esta imagen que se introduce tímidamente entre el colectivo social, frente al modelo tradicional que se mantendrá con bastante más fuerza.

Finalmente, tendremos algunos ejemplos pictóricos, pero muy escasos si los comparamos con el resto del panorama europeo. En contadas ocasiones la mujer deportista será plasmada por los artistas de nuestra nación y, cuando así es, será más bien de la mano de aquellos que, en contacto continuo con las culturas foráneas, han ido asimilando de fuera de nuestra nación esta mujer moderna que ejercita su cuerpo.

Además de las imágenes, la palabra escrita sirvió para difundir opiniones muy diversas en relación a la mujer y los deportes. De este modo, Telmo Luco, cronista de deporte de *La Unión Ilustrada* de Málaga, se quejaba de lo lentamente que se iba animando el Club Gimnástico de dicha localidad y la falta de ánimo de la juventud malagueña para la realización de deportes y ejercicios. Pero, sin embargo, a continuación mencionaba haber observado en el barrio de la Caleta (zona residencial de la elite social de la época, ubicada al Este del municipio, en las cercanías del mar) a niños y señoritas patinando en una pista del *Hotel Hernán Cortés*¹², cercana a otra de *Lawn Tennis*, y, ante la visión de los iconos femeninos, pasaba a recomendar a dichas jóvenes que, dada la falta de higiene de dicho deporte, lo sustituyeran por otro, siempre y cuando no fuera la bicicleta¹³. Por lo tanto, era necesario alentar la práctica de deportes en Málaga, pero cuando las protagonistas eran mujeres siempre aparecía algún pero o crítica al respecto por parte de algunos sectores.

Una década después, publicistas¹⁴ y médicos recomendaban a las mujeres que practicasen “numerosos ensayos de educación física racional”. Se quejaban del poco cuidado que tenían las españolas por su cuerpo, pero, por otro lado, se aludía a que dichas actividades, tan aconsejadas para la buena salud, se podían convertir en un espectáculo carente de moralidad que repercutiría

negativamente en la honorabilidad de las mujeres. Esa, según el artículo, sería la causa de que algunas jóvenes no se atrevieran a realizar estos ejercicios físicos. Por tanto, se animaba a estas prácticas, pero se quería evitar la difusión de la imagen de la mujer deportista, no realizando concursos de dichas actividades (natación, salto, etc.) que serían los responsables de que el deporte pasara a convertirse en espectáculo para personas malsanas¹⁵.

En el año 1928, en la misma revista, en su sección dedicada a las mujeres (“Páginas para la mujer”), se recomendaría el ejercicio físico al aire libre, junto con otra serie de prácticas, para conseguir la hermosura de la mujer¹⁶, con lo que podemos apreciar que poco a poco se iba reconociendo lo saludable que las actividades deportivas eran para el género femenino, transformándose así la visión que se tenía en el siglo anterior.

En 1925, la revista *Blanco y Negro* realizaba un repaso a algunos de los deportes que realizaban las muchachas y señoras españolas:

La afición de éstas a toda clase de ejercicios se viene manifestando ya. Dominan, como hemos dichos otras veces, el *tennis* y el *golf*; montan a caballo en la Venta de la Rubia, patinan, montean, cultivan el *skis* y el *bobsleigh*, especialmente cuando van a Suiza, y también en el Guadarrama, que les depara excelente ocasión para ejercitar el alpinismo¹⁷.

Igualmente, dicha revista nos mostraba los avances en moda de trajes para deporte procedentes de Viena que podían utilizarse en las temporadas estivales, ya en números anteriores habían expuesto los destinados al deporte invernal. El inicio del artículo ya nos indicaba claramente la opinión de la autora, Claire Patek, respecto a la adopción por parte de las mujeres españolas de las propuestas que se ilustraban: “No se trata de imponer hábitos y modalidades, sino sencillamente de dar a conocer estas creaciones, como pudiéramos describir disfraces de capricho”. Tras un repaso de los cuatro modelos que se nos presentaban, la autora volvía a reafirmarse en su visión negativa de las propuestas plasmadas con las siguientes palabras: “Y ahora, lectora, reflejadas las novedades de la moda, a pensar seriamente en si no será más conveniente que adoptarlas oponerse a esta masculinización de su indumentaria”. Por tanto, vemos como la posibilidad de usar prendas más cómodas para el desempeño de los deportes no sólo era criticada por los sectores masculinos, sino también por parte de las mismas mujeres, que con su opinión negativa obstaculizaban más si cabe el camino de las jóvenes más vanguardistas.

La mujer y el velocípedo

Una de las actividades que más desaconsejaron a la mujer fue el uso de la bicicleta, el entonces denominado velocípedo. Sin embargo, esta actividad fue muy del gusto de algunas jóvenes y a finales del siglo XIX se apreció en toda Europa un verdadero “boom”, tanto en hombre como en mujeres, aunque siempre estas en menor proporción que el varón, que dio lugar a que se hablará de la “locura” o “manía” velocípeda¹⁸.

En los países extranjeros esta práctica por parte de las mujeres se hizo bastante habitual, hasta el punto de que en 1910 se nos anunciaba, tras unos ensayos previos, la creación, en los alrededores de París, de un servicio de correos realizado por mujeres que montadas en sus bicicletas repartirían las cartas¹⁹.

En España, sin embargo, médicos y moralistas se unieron indicando todas las objeciones que existían para que las mujeres practicasen este deporte. El más perjudicado, en la pubertad, sería el aparato sexual femenino, dado que posiblemente se vería sobre-estimado por esta práctica y, más tarde, cuando la mujer estuviera casada sería inapropiado pues podía poner en peligro al feto, en caso de que la mujer estuviera embarazada, y, una vez tenidos los hijos, sus deberes maternos le robarían todo su tiempo, no pudiendo descuidarlos dedicándose a dichas actividades²⁰. Por tanto, según expresaba la prensa a comienzos de siglo, la práctica de la bicicleta se consideraría totalmente prohibida para la mujer; dada las recomendaciones de médicos especialistas en la materia. Así, el ya citado Telmo Luco remitía a la obra de una eminencia al respecto, el doctor Doleris que había publicado una obra titulada *Deportes que deben cultivar las mujeres*, donde el ciclismo era de los peor parados²¹.

A pesar de toda esta crítica, a finales del siglo XIX se materializaría en la cartelística esta desaconsejada práctica femenina en la obra “Salón Pedal, Carreras Diarias” (1897) de Alexandre de Riquer, maravilla del estilo modernista que disfrutaba de su momento de mayor esplendor en Cataluña. La presencia de una mujer, siendo el tema tan polémico, debió ser debido a la preferencia de este movimiento por los personajes femeninos, no habiendo sido tan adecuado colocar a un caballero con semejante fondo, y, por otro lado, por el deseo de estos nuevos intelectuales de plasmar ese modelo moderno que proliferaba en el mundo europeo, concretamente en la vecina Francia y que los modernistas adoptarían por nuevo y por opuesto al “plácido y aburguesado mundo cultural de la Barcelona de la época de la Restauración”. En dicha obra se puede apreciar la adopción de un nuevo

tipo de traje que se difundió para facilitar la práctica del ciclismo a las mujeres, los conocidos *bloomers*, pantalones bombacho fruncidos a la rodilla que tan gran escándalo produjeron por ser una muestra de pérdida de feminidad y, a su vez, por atacar a la moral al dejar las piernas al descubierto²².

Un año después²³, el también modernista Adrià Gual volvería a plasmarnos en “Cosmopolis, Cyclos” a una joven ciclista, menos polémica en el atuendo, que aprovecharía este medio de transporte para realizar animadas excursiones campestres o visitas turísticas en compañía de familiares o amigos.

De nuevo, en 1899, hallamos una caricatura realizada por el dibujante Josep Parera de la soprano Ada Adini ataviada de Brunilda, personaje de la ópera de Wagner *La Walkiria* que ella iba a interpretar en el Liceo de Barcelona. Dicho personaje se plasmaba con los atributos que la identificaban a excepción de su caballo volador *Grane* que era sustituido por una bicicleta²⁴. Posiblemente con este dibujo se querría identificar a este personaje, considerado una mujer fuerte en oposición a otros iconos femeninos del universo wagneriano, con las mujeres que en el mundo real se estaban colocando a la vanguardia, adoptando roles hasta entonces sólo aceptados para el varón.

Anteriormente a estas aportaciones, en 1890, los talleres litográficos Ramírez y García de Málaga nos difundían la imagen de una pareja de ciclistas, hombre y mujer, que descansaban del ejercicio aprovechando para tomar el “Cyclist Brandy”. Mas en este caso la mujer aparece de pie junto a la bicicleta y no en el momento de ejercitar dicho deporte.

Una serie de cromos del dibujante Carlos Vázquez promocionaban los jarabes del Dr. Grau “Anemia Hemoglobina” haciendo uso de diversas escenas deportivas protagonizadas por mujeres, la nº 5 de la serie nos mostraba a una experimentada ciclista utilizando la polémica indumentaria de los *bloomers*²⁵.

Tras estas aportaciones, pocas más imágenes se pueden obtener de mujeres ciclistas en España, pues, tanto en el resto de la cartelística de comienzos de siglo como en la publicidad, no hemos hallado otros ejemplos donde el género femenino aparezca como protagonista de dicha actividad. No sucedía igual fuera de España donde el icono se siguió difundiendo. Así podemos citar un gran número de tarjetas procedentes de Nueva York²⁶ que mostraban a mujeres montadas en muy diferentes modelos de bicicletas. Coetáneos a los carteles modernistas citados serán otros tres de procedencia extranjera: “Terrot Cycles et Automobiles” de Tamango (1898) donde

apreciamos a una tranquila ciclista que circula por las vías de ferrocarril viendo aproximarse a una locomotora, "Cycles Humber" de Choubrac (1896 ap.) y el humorístico "Little Bo Peep Rode a Cycle. That's how she lost her sheep" de Frobert Bailey (1898 ap.)²⁷.

Las nadadoras

Si la bicicleta causo cambios en el vestuario, siendo atacada por moralistas, ya podemos imaginar lo que supuso la práctica de la natación y la afluencia de bañistas a las playas en una época en que se empezó a debatir sobre la conveniencia o no, en función de salud, de los baños en el mar. Numerosas son las noticias que podemos hallar en referencia a dicha actividad en las revistas de la época, a la vez que su plasmación por medio de fotografías, pinturas o dibujos.

Uno de los temas más polémicos fue el tipo de traje de baño a usar. De América comenzaron a llegar modelos, plasmados en fotografías, que provocaron la rápida reacción de los españoles, temerosos de que nuestras mujeres pudieran adoptarlos. Así, en 1924, la revista *La Esfera* nos mostraba las creaciones para playa llegadas de Nueva York que eran calificadas de exhibicionistas, considerando que incluso "hará retroceder á la más atrevida nayade de las playas francesas"²⁸. Dichos bañadores eran de tejidos totalmente ceñidos al cuerpo, con generosos escotes y dejando los brazos y piernas totalmente al descubierto. También el cine norteamericano nos dejaba imágenes de bañistas en los estrenos de la época con modelos de idénticas características²⁹.

Las cronistas de moda españolas, por el contrario, recomendaban un modelo bastante más decente, donde las piernas quedarían totalmente cubiertas con unos calzones que quedaban sujetos con unos elásticos por encima de la rodilla, llegarían hasta la cintura donde se superpondrían a un corpiño con mangas que cubriría la parte superior. Además, sobre dicho conjunto se dispondría una túnica que quedaría ceñida a la cintura con un cinturón (de cuero, de seda o del mismo tejido de la túnica) que se pasaría por unas presillas cosidas a la túnica. Se pedía que el cuerpo gozara de libertad de movimiento con este atuendo, aunque siempre que no se pusiera en peligro la virtud de la joven. Se huía de los extremos *yanquis* que habían puesto de moda el mostrar toda la pierna al descubierto³⁰. Por tanto, España importaba la moda de la natación, pero poniendo todo tipo de restricciones en los modelos empleados para dicha actividad. Pero, curiosamente, otra cronista animaba al uso de determinados modelos ("trajes de baño adornados -¡Oh colmo de

coquetería!- con guirnaldas de flores de goma"³¹) que consideraba seductores, es decir, que la intención era captar el interés del público masculino con los mismos.



Bañista femenina anunciando Jabón "La Toja".

6 de julio de 1924, *La Unión Ilustrada*

Las revistas ilustradas nos mostraban a jóvenes nadadoras, decentemente vestidas, que participaban en competiciones veraniegas³² o nos dejaban bellas estampas del aspecto de las playas españolas, donde podemos observar el uso de los modelos recomendados en nuestra nación³³.

La bañista se convirtió en un icono bastante utilizado para la publicidad de muy diversos productos, sobre todo los destinados al cuidado del cuerpo. Al generalizarse la moda de los baños de mar, jabones como "La Toja"³⁴ o Heno de Pravia³⁵ mostraban a muchachas que acababan de salir de ejercitarse entre las aguas y les recomendaban el uso de esos productos para recuperar la suavidad y fragancia que la piel perdía con el agua salada, tornándose áspera. Igualmente, el mayor lucimiento del cuerpo que suponía los baños de mar fue aprovechado por las "Pildoras Circasianas"³⁶ que aseguraban a las jóvenes unos pechos más desarrollados, bellos y endurecidos en tan sólo dos meses, acompañando estas palabras aparecía una esplendorosa bañista de exuberantes curvas. Igualmente, las mujeres se convirtieron en las destinatarias de los anuncios de la marca "Caracol"³⁷ que proporcionaba gorros de moda, trajes de baño modelo MADAME X, zapatillas resistentes, etc. y, sobre todo, para las que no sabían nadar, el flotador "Flota" para, entre otras cosas, no hacer el ridículo delante de las buenas nadadoras. También, las cámaras fotográficas Kodak nos mostraban a jóvenes y modernas muchachas que podrían inmortalizar sus momentos de veraneo adquiriendo dicho artificio³⁸. En otros casos, era, como ocurriera con otros productos,

la madre de familia la destinataria del mensaje, la cual podría retratar a sus hijos en las playas de veraneo.



Bañista anunciando los efectos de las "Pildoras Circasianas"
5 de julio de 1922, *La Unión Ilustrada*

En la década de los 30, nuevos y estilizados trajes de baño de la marca Jantzen eran anunciados utilizando para ello imágenes femeninas, solas o acompañadas de un andrógino varón. El producto se anunciaba como el traje de baño internacional, es decir, se trataba de un modelo similar al utilizado en el resto de los países, alejado de los amplios y discretos trajes de la década anterior, que se adaptaba al cuerpo femenino dejando clara muestra de todas sus curvas y encantos³⁹.

Pero, no sólo la publicidad comercial difundió esta imagen, también el cartel, que daba a conocer los Balnearios de moda, utilizó a la mujer con traje de baño como reclamo. Así, en 1920 podemos observar dos carteles del Balneario San Sebastián de Barcelona, el cual también nos difundía la prensa de la época, donde las mujeres, solas o en compañía de sus retoños, hacen uso de las piscinas que para la familia ofrecía este establecimiento⁴⁰. Quince años después, en 1935, en unos momentos de mayor libertad social que coinciden con la II República, el destacado cartelista Josep Renau nos presentaría a una escultural bañista inmersa entre las luces y sombras que generaban las piscinas luminosas del Balneario Las Arenas de Valencia⁴¹. Nada que ver el atuendo de esta joven, con los que una década antes se proponían a las bañistas españolas. Del mismo modo, algunos pintores españoles plasmaron a estas nadadoras, como es el caso del pintor gaditano Felipe Abarzuza que nos presenta a una joven en un interior representada con un traje de baño bastante destapado⁴².

El "lawn-tennis"

El tenis fue uno de los deportes mejor vistos para ser practicados por las damas y no se mostró ningún tipo de objeción hacia él en las revistas de la época, dado que el mismo atuendo necesario para su práctica por parte de las mujeres, era bastante discreto y no necesitaba de adoptar pantalones, como el caso de la bicicleta, ni prendas que dejaran el cuerpo muy al descubierto⁴³. Una camisa y una falda eran suficientes para poderlo ejercitar. Por esta razón, la revistas nos dejan numerosos concursos de tenis en sus páginas, donde participó hasta la más alta aristocracia⁴⁴. La falta de polémica de esta modalidad deportiva debió ser la razón que llevo a que, junto al golf, fuera de las primeras pruebas con las que la mujer participo en los Juegos Olímpicos (París, 1900)⁴⁵.



Tenista en anuncio del Jabón "Heno de Pravia"
10 de marzo de 1929, *La Unión Ilustrada*

Del mismo modo, jóvenes tenistas son, nuevamente, el publico destinatario de la publicidad del jabón Heno de Pravia. El anuncio las describe como mujeres modernas de "manos exquisitas, triunfantes por su destreza en los deportes" que tras dicho ejercicio se lavan con el citado jabón que les devuelve la suavidad a la piel. No obstante, tanto éste como otros productos no apostaron por un solo modelo de mujer; pues junto a estas mujeres modernas, también siguen manteniendo el modelo tradicional de madre entregada que vela por la salud de sus retoños. De ese modo, se aseguraban la compra por parte de todos los diferentes sectores. Igualmente, el tenis queda ligado a una mujer con cierto nivel social que es recogida, después de practicar dicho deporte, por un coche de moda, "Studebaker. El coche que se impone". Finalmente, la tenista fue el objeto de reclamo de la tienda de productos deportivos "Stadium".

Si el famoso ilustrador Rafael Penagos difundió la imagen de la mujer moderna de los años 20, no podía eludir mostrarla practicando deportes, una de las actividades que estas mujeres introdujeron a su vida cotidiana. Entre otros, las portadas de *Nuevo Mundo* nos plasman a una tenista en el momento del saque⁴⁶.

El automovilismo

El automóvil se convirtió en un medio de desplazamiento ligado a las personas más distinguidas y elegantes. Se popularizó su uso por parte de las señoritas y señoras de la alta sociedad española. Así, en la revista *Blanco y Negro* de 1925, se nos anunciaba como “el último deporte que ha tentado la curiosidad de las muchachas y aun de algunas señoras”⁴⁷ y un año antes *La Esfera* también dejaba constancia de la pasión que sentían las mujeres por los autos⁴⁸. Aunque ya desde comienzos de siglo algunos artistas difundían esta imagen, como es el caso de Ramón Casas que nos plasma a la mujer conductora en diversas postales y en el cartel de “Auto-Garage Central”, todas ellas de 1903⁴⁹.

Hacia la década de los 20 nos encontramos con numerosas imágenes de mujeres al volante, de hecho automóviles como Lincoln se publicitaban mostrando el modelo conducido por una mujer⁵⁰ o bien comparando la velocidad del mismo con la de una saeta que curiosamente lanza una andrógina joven, cual moderna Diana, obra del ya citado Rafael de Penagos⁵¹, plasmando así otra modalidad de deporte femenino, el tiro con arco que en 1908 contó con una prueba femenina en los Juegos Olímpicos de Londres⁵².

La práctica del automovilismo sería considerado un símbolo de independencia para las jóvenes, las cuales, según los cronistas, conducirían “coches pequeñitos, pintados de oscuro o de amarillo, de fácil gobierno, y que se portan bien”, es decir coches que no se estropearan con facilidad, pues, en ese caso, sí se veía a la mujer totalmente incapaz de salir del aprieto, si no era con la ayuda de “un automovilista galante...que las ayude a reparar la avería”⁵³. Normalmente, la mujer conductora también era aficionada a la práctica del golf y así lo demuestra de nuevo el automóvil Lincoln que queda asociado a un matrimonio que define como “árbitros de la elegancia”⁵⁴. Igualmente, cuando se nos repasa el gran número de conductoras de la alta aristocracia con las que contaban en Madrid (unas cincuenta) se nos citaba a doña Amalín López Dóriga, campeona de golf, que además era capaz de conducir su automóvil “a 60 la hora”⁵⁵.



Mujer golfista en anuncio de automóviles LINCOLN. s/f 1924, *La Esfera*

Estas jóvenes automovilistas se desplazaban solas, sin necesidad de carabina o varón, por lo que, quizás para mayor seguridad o por la costumbre de las jóvenes a ir de caza, suele ser habitual la foto o ilustración de las conductoras acompañadas de un compañero canino⁵⁶.

Otros deportes

Junto a estos, otros muchos deportes femeninos podemos ver plasmados con asiduidad. Muy común será la imagen de la mujer desarrollando deportes de invierno, sobre todo el esquí⁵⁷, o participando en regatas durante las estaciones veraniegas. De hecho, una joven remadora sirve de imagen a Hiposfosfitos Salud⁵⁸ e, igualmente, una moderna regatista, obra de Penagos, promociona los ya citados Discos Regal.



Amazona en anuncio de jabón “Heno de Pravia”. 1 de octubre de 1922, *La Unión Ilustrada*. También en s/f 1924, *La Esfera*

También la mujer amazona será imagen habitual y, por ello, se convierte en otro de los iconos plasmados por el jabón Heno de Pravia y, del mismo modo, será portada de *Nuevo Mundo* gracias a una ilustración de Federico

Aníbal en 1921. Quizás la imagen que podemos considerar más novedosa es la que nos presentaría la Perfumería Gal de su Colonia Añeja. Dicho producto contribuía a "...despertar esa sensación de energía.", "tonifica(ba) los nervios (y) da(ba) vigor a los músculos" ayudando a la realización de cualquier ejercicio físico. La imagen que acompañaba este texto era la de una masculinizada joven, delgada y casi sin pecho, muy en la línea del modelo "garçonnet" difundido por Cocho Chanel, que con gran "impulso", como indica el texto, salta una supuesta valla. El anuncio data de 1925 y no sería hasta tres años después, en los Juegos Olímpicos de Amsterdam, cuando por primera vez se incorporara el atletismo al programa de pruebas femeninas⁵⁹.

Concluimos con estas palabras nuestra aproximación a la imagen de la mujer deportista española en las primeras décadas del siglo XX. Otras muchas imágenes más podemos hallar, pero sirvan las ya comentadas como ejemplo de un modelo que se desarrolló en el periodo anterior a la Guerra Civil, gracias a las influencias venidas de fuera de nuestras fronteras, y que, posteriormente, tenderá a desaparecer, siendo sustituido, de nuevo, por el modelo tradicional durante la dictadura franquista.

Notas

- 1 MANDELL, R. D. (1986): *Historia Cultural del Deporte*, Edicions Bellatera, Espronceda, 141-142; RODRÍGUEZ LÓPEZ, J. (2000): *Historia del deporte*, Inde Publicaciones, Zaragoza, 168-170.
- 2 GARCÍA FERRANDO, M. (1990): *Aspectos sociales del deporte. Una reflexión sociológica*, Alianza Editorial, Madrid, 167-170
- 3 Ibidem, 167.
- 4 En estos Juegos Olímpicos de 1912 de 2.504 deportistas sólo 57 fueron mujeres. Se introdujo además la natación femenina. RODRÍGUEZ LÓPEZ, J. (2000): *Historia del... op. cit.*, 212-224.
- 5 COTT, N. F. (1993): "Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte" y SOHN, A. A. (1993): "Los roles sexuales en Francia y en Inglaterra: una transición suave", en DUBY, G. y PERROT, M. (1993): *Historia de las mujeres en Occidente*, Taurus Ediciones, Madrid, 93-107 y 109-137.
- 6 LAVER, J. (1997): *Breve historia del traje y la moda*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 232-235.
- 7 RODRÍGUEZ LÓPEZ, J. (2000): *Historia del... op. cit.*, 228-229.
- 8 El 31 de julio de 1932, Manuel Bueno publicaba en ABC un artículo titulado "La mujer y el deporte" donde exponía la tardanza que habían mostrado las mujeres españolas en reivindicar los derechos sobre su cuerpo y como en esos momentos las mujeres habían comenzado a abandonar el espacio privado para realizar deportes. Citado en MERINO HERNÁNDEZ, R. M. (2003): "Las mujeres en España durante la Segunda República y la Guerra Civil: roles, trabajo y salarios" en CUESTA BUSTILLO, J. (Dir.) (2003): *Historia de las Mujeres en España. Siglo XX*, Tomo I, Instituto de la Mujer, Madrid, 328.
- 9 FOLGUERA CRESPO, P. (1997): "Las mujeres en la España Contemporánea" en GARRIDO, E. (1997): *Historia de las Mujeres en España*, Editorial Síntesis, Madrid, 417-419 y 499.
- 10 19-08-1920 *La Unión Ilustrada* nos presentaba una gran fotografía en la que se podía ver a las señoritas que comenzaban su participación en un concurso de natación para atravesar a nado la ciudad. 1-07-1920 la misma revista congelaba en su fotografía el momento del salto de trampolín de una joven Francesa.
- 11 8-4-1920 *La Unión Ilustrada* nos ilustra a una serie de señoritas que participaban en concursos de esquí en Navacerrada. 3-9-1922 *La Unión Ilustrada* nos muestra unas regatas de canoas femeninas celebradas en Málaga. Ese mismo día también veíamos posar a una serie de jóvenes que habían tomado parte en unas pruebas de natación. 29-9-1927 *La Unión Ilustrada*: Presenta a las participantes en los concursos de tenis desarrollados en San Sebastián por miembros de la aristocracia a los que acudía la Reina Victoria.
- 12 Sobre dicho establecimiento cfr: BRAVO RUIZ, N. (1997): "El Hotel "Caleta Palace": arquitectura de vacaciones y lujo para una "Málaga Moderna"", *Boletín de Arte* nº 18, Universidad de Málaga, 307-328.
- 13 TELMO LUCO, "Crónicas de Sport", 17-10-1909, *La Unión Ilustrada*.
- 14 El artículo nos alude a que médicos y publicistas animan a las mujeres a realizar ejercicios físicos. Suponemos que por publicistas se referirá a personas entendidas en el tema que realizaban publicaciones con sus opiniones y no a los responsables de la publicidad de los productos. Cfr: TABLADA, J.: "La educación física de la mujer", 12-11-1922, *La Unión Ilustrada*.
- 15 Ibidem.
- 16 05-04-1928, *La Unión Ilustrada*.

- 17 MASCARILLA (1925): "Crónica de Sociedad. Conductoras de Automovil", en *Blanco y Negro* n° 57, Julio, Agosto, Septiembre 1925, s/p.. Como podemos observar en el texto expuesto, aun se mantenía la denominación inglesa de alguno de estos deportes, clara muestra de que los mismos eran una importación de nuestra nación.
- 18 IZQUIERDO MACÓN, E. y GÓMEZ ALONSO, M. T. (1999), "La difícil incorporación de la mujer española a la "locura" velocipédica del siglo XIX", ponencia presentada en el *IV Congrés de les Ciències de l'Esport, l'educació Física i la Recreació*, Generalitat de Catalunya / Departamento de Presidencia e Institut Nacional d'Educació Física de Catalunya, Lérida, 24-27 de noviembre 1999. Recogido en *www.efdeportes.com/ Revista Digital* n° 43, Diciembre de 2001.
- 19 VALSERRA, F. (1944): *Historia del deporte*, Plus-Ultra, Madrid.
- 19 23-1-1910, *La Unión Ilustrada*.
- 20 Estas indicaciones vendrían del doctor Codina Castellví autor de la primera publicación sobre ciclismo en España en la obra *El Velocípedo*, publicada en Madrid en 1893 donde se ocupo de manera especial del tema de la mujer y dicha práctica.
- 21 TELMO LUCO, "Crónicas de Sport", 17-10-1909, *La Unión Ilustrada*.
- 22 LAVER, J. (1997): *Breve historia...op. cit.*, 210.
- 23 La obra aparece en algunos trabajos fechada en 1898 y en otros en 1900.
- 24 JÍMENEZ FERNÁNDEZ, L. (1999): "Introducción de la iconografía wagneriana en la Barcelona de la Restauración (1882-1885)", *Boletín de Arte* n° 20, Universidad de Málaga, 221 y 234 cfr. fig. 4.
- 25 CARULLA, J. y CARULLA, A. (1998): *La Publicidad en 2000 Carteles: Productos - Servicios - Comercio - Agricultura*, vol. I, Postelmit, Barcelona, 14.
- 26 25 tarjetas de 1890 y una de 1896. Cfr. *www.cardmine.co.uk*.
- 27 BARNICOAT, J. (1972): *Los carteles. Su historia y lenguaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 164-165 y 209, figs. 173-174 y 221.
- 28 "La Actualidad Extranjera", en *La Esfera* n° 542, 24 de mayo de 1924, s/p..
- 29 En 1925 se estrenaba la película de la Paramount "El jardín de las cizañas", dicho estreno nos era comunicado acompañado de una fotografía que plasmaba a cuatro bañistas usando los modelos de baño de moda en dicho país, bastante alejados de los empleados por las españolas. "Cinematografía" en *La Unión Ilustrada*, 26-07-1925.
- 30 PILUCA DE BEAU REVERS (1922): "Crónica de la moda", en *La Unión Ilustrada*, 17-09-1922.
- 31 GARCÍA, R. G., "Crónica de moda", en *La Unión Ilustrada*, 22-10-1922.
- 32 *La Unión Ilustrada*, 3-9-1922. Nos muestra a jóvenes que habían participado en una competición de natación en Badalona.
- 33 *La Unión Ilustrada*, 22-7-1920. Nos muestra diversas fotografías de las playas del Baleario San Sebastián, en Barcelona. Baleario que, también, la cartelística de la época nos mostrará en reiteradas ocasiones.
- 34 *La Unión Ilustrada*, 6-7-1924.
- 35 *La Esfera*, 1924.
- 36 *La Unión Ilustrada*, 5-7-1922.
- 37 *La Unión Ilustrada*, 30-8-1928.
- 38 *La Unión Ilustrada*, 4-8-1927.
- 39 CARULLA, J. y CARULLA, A. (1998): *La Publicidad en 2000 Carteles: Productos... op. cit.*, 160, figs. 501 y 503.
- 40 CARULLA, J. y CARULLA, A. (1998): *La Publicidad en 2000 Carteles: Deportes - Espectáculos - Publicidad*, vol. II, Postelmit, Barcelona, 373, fig. 1319-1320.
- 41 *Ibidem*, 372, fig. 1317.
- 42 Imagen extraída de TUÑÓN DE LARA, M. (coord.), (1991): *Historia de España*, vol. VI, Plaza & Janes Editoriales, Barcelona, 17.
- 43 El dibujante Carlos Vázquez, en sus cromos para promocionar los jarabes del Dr. Grau, nos plasma a dos jóvenes que ataviadas con decimonónicos trajes, juegan al tenis, cuidando de recoger ligeramente sus faldas con la mano para no tropezar. Cfr. CARULLA, J. y CARULLA, A. (1998): *La Publicidad en 2000 Carteles: Productos...op. cit.*, 14.
- 44 *La Unión Ilustrada*, 17-6-1920 Concurso de tenis en Melilla; 22-1-1921 Tenis femenino en el Club Deportivo Puerta del Hierro de Madrid con la presencia de la misma reina que entregaba los trofeos; 11-9-1927 Concurso en Córdoba; 29-9-1927 Concurso en San Sebastián con nueva presencia de Su Majestad la Reina Victoria.
- 45 RODRÍGUEZ LÓPEZ, J. (2000): *Historia...op. cit.*, 215.
- 46 CARULLA, J. y CARULLA, A. (1998): *La Publicidad en 2000 Carteles: Deportes...op. cit.*, 331. La fig. 1151 nos ilustra una portada de *Nuevo Mundo* de 1921 realizada por Rafael de Penagos. Igualmente, la revista *La Esfera* en su sección "Mujercitas de hoy" nos dejaría abundantes imágenes de mujeres modernas, muchas de ellas de este mismo ilustrador. Y el 31 de mayo de 1924, en el n° 543 de dicha revista nos indicaba la presencia en el Salón Nancy de Mujercitas de Penagos.
- 47 MASCARILLA (1925): "Conductoras de Automovil", en *Blanco y Negro* n° 57, 1925.
- 48 FENAGUT, J. (1924): "Estampas modernas. Dos decadencias", en *La Esfera* n° 572, 20-12-1924.
- 49 CARULLA, J. y CARULLA, A. (1998): *La Publicidad en 2000 Carteles: Deportes...op. cit.*, 438-439, figs. 1540-1541.
- 50 *La Esfera*, 1924.
- 51 *Blanco y Negro*, n° 57, 1925.
- 52 RODRÍGUEZ LÓPEZ, J. (2000): *Historia...op. cit.*, 221.
- 53 MASCARILLA (1925): "Conductoras...op. cit."
- 54 *La Esfera*, 1924.
- 55 MASCARILLA (1925): "Conductoras...op. cit.". Otras imágenes de mujeres golfistas nos las ofrecen los anuncios publicitarios de "Listerine", de Discos Eléctricos Regal (1931 obra de Rafael de Penagos) o en la portada de *La Unión Ilustrada*, 4-11-1928, donde una artista de cine aparece equipada para practicar el golf, sustituyendo así a las imágenes más tradicionales de mujeres que solían ser frecuentemente portadas de esta revista.
- 56 Esta imagen que podemos observar en diversas fotografías debió ser tan habitual que también ilustró una portada de *Blanco y Negro* n° 57, 1925, donde contrasta la imagen de la moderna conductora acompañada de perro, con la de la decimonónica conductora de coche de caballos, en compañía de un lacayo.
- 57 *La Unión Ilustrada*, 8-4-1920 nos muestra a varias jóvenes patinando en la Sierra de Navacerrada. En la revista *Nuevo Mundo* de 1921 tanto Rafael de Penagos como Juan Luis plasman a sendas esquiadoras. De nuevo, en 1932, un cartel de Discos Eléctricos Regal nos muestra a una moderna esquiadora de Penagos.

Entre España y Portugal. Las influencias del salomonismo sobre entalladores y ensambladores hacia 1700: el arte del Barranco en el antiguo reino de Galicia

Iván Rega Castro

Universidad de Santiago de Compostela

Durante los primeros años del siglo XVIII, en torno a 1708, Jacinto de Barrios se encargaba de la obra del retablo mayor de los Padres Franciscanos de San Antonio de Herbón, en la comarca del Sar, en el occidente del arzobispado de Santiago de Compostela. Había creado un retablo que respondía a las necesidades de funcionalidad y austeridad propias de la Orden de San Francisco, de marcada linealidad, compartimentado y nacido de la superposición de cuerpos, que puede ser explicado por la exigencia de ser sustento de su extenso programa iconográfico. La substitución de columnas salomónicas por pilastras, y en consecuencia la materialización de una arquitectura lignaria lineal y fragmentada, ha condicionado el desarrollo del recetario y formulaciones del taller de Jacinto de Barrios, en lo ornamental. Lo cierto es que su recetario y su obra manifiestan la inclinación a abusar de una talla emborrachada de plasticidad y blandura, la utilización de los cuernos de la abundancia, agrupados en haces, con sus cuerpos tachonados, o estriados, plenos de frutas, flores y palomas; los mascarones y los ramilletes de flores, donde abundan rosetas y cálices tachonados, o racimos de uvas picoteados por los pájaros del Paraíso (fig. 1); usos y costumbres que comparte con el retablo mayor de la iglesia parroquial del San Salvador de Setecoros, próxima a la villa de Padrón y al Colegio de Misioneros de Herbón, que hubo de entallarse antes de 1710¹.

Es un hecho inexorable: se ha resquebrajado la continuidad de los hábitos de entallado entre el último tercio del siglo XVII y los primeros años del siglo XVIII, y se han olvidado de los organismos fosilizados y apergaminados, de las hojas de acanto curtidas y acartonadas que se des-

plegaban a partir de su nudo en volutas sobrepuestas, que crecían hacia abajo y adelante. La talla del acanto, que había estado relegada a la ornamentación de elementos horizontales a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, rechazado, olvidado, y obligado a presentar la apariencia de roleos, o zarcillos, de perfiles aserrados y ensortijados, parece haber sido animada, o substituida por unidades de ornamentación, vegetal, de largas hojas, dúctiles y lanceoladas, que se retuercen en bucles, en curva y contracurva. Se descubren en la producción de Francisco de Castro Canseco y en los recetarios de ornamentación de los entalladores y retableros de la transición entre los siglos XVII y XVIII, lo que parece apuntar hacia la canonización de unidades de ornamentación, novedosas y extrañas, en los repertorios del arte de la Galicia del Barroco, durante los primeros años del siglo XVIII.

Entre 1693 y 1697, durante el abadiato de Fr. José Arriaga, se acostumbra a situar a Francisco de Castro Canseco entallando el retablo mayor de los Padres Benedictinos de San Salvador de Celanova, en el occidente de la diócesis de Ourense, y después, entre 1714 y 1715², asentando los retablos colaterales del Santo Cristo y la Inmaculada Concepción, en los transeptos de la iglesia del Monasterio (fig. 2). A decir de Fernández Gasalla, su obra ha contribuido a la imposición en el antiguo reino de Galicia del retablo de estructura subordinada y unitaria, las proporciones monumentales de las arquitecturas lignarias y el protagonismo de las columnas salomónicas. Pero, en cuanto al comportamiento de lo decorativo, el uso de columnas torsas engalanadas con pájaros y amorcillos vendimiadores, que se ocultan entre pámpanos y racimos de vid, y la proliferación de festones de girasoles,

o margaritas, y hojarasca serpenteante, o haces de plumas, que pueden ser señaladas como características del recetario del maestro Castro Canseco, han sido consideradas por Folgar de la Calle influencias y préstamos del arte del primer tercio del siglo XVIII en Portugal, o interferencias sobre el repertorio del arte del antiguo reino de Galicia, desde los talleres de escultura de Ourense y Tui.



Jacinto de Barrios: detalle del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Salvador de Setecoros (1710 ca.)

La presencia en el sur de Galicia de maestros oriundos de Portugal, especialmente pintores y doradores, ha sido probada, y a pesar de que el número de noticias es escaso, demuestra que las consecuencias de la Guerra de Independencia entre las Coronas de Portugal y España no habían condicionado la ruptura de sus relaciones culturales y artísticas a lo largo del siglo XVIII, al menos entre el norte de Portugal y el sur de Galicia³. Francisco de Castro Canseco, arquitecto, ensamblador y escultor, descubre, según Martín González⁴, en su obra una orientación que le liga a Portugal: de hecho, no ha de ser extraño que este maestro de origen leonés, y activo entre 1693 y 1724, especialmente en las diócesis de Tui y Ourense, hubiese trabajado en talleres de escultura del norte de Portugal, o estuviese en conocimiento de los modos de su entallado y de sus recetarios⁵. Entre las causas de que sea señalado como encarnación de las interferencias entre los repertorios del arte del Barroco de Galicia y Portugal, durante el primer cuarto del siglo XVIII, se apuntaba su participación en la talla de la capilla del Santo Cristo de la catedral de Ourense, entre 1696 y 1703, donde, a partir de los modelos del plan de embellecimiento de la capilla mayor de la catedral de Santiago de Compostela, alcanzaba la unificación y homogeneización de los espacios del camarín y su capilla⁶, por medio de su revestimiento de madera y oro, a la portuguesa.



Francisco de Castro Canseco: detalle del retablo colateral de la Inmaculada Concepción del monasterio de San Salvador de Celanova (entre 1714 y 1715)

A pesar de que en la Catedral auriense no consta la participación de maestros de origen luso, Folgar de la Calle ha apuntado esta hipótesis, que pone a oficiales de escultura portugueses a las órdenes de Francisco de Castro Canseco, entre los últimos años del siglo XVII y los primeros del siglo XVIII⁷.

Tras la muerte de Domingo de Andrade, en 1712, era llamado por las Madres Benedictinas de San Paio de Antealtares, de Santiago de Compostela, para el entallado y ensamblaje del retablo mayor de su iglesia, entre 1714 y 1715, lo que supone la importación de soluciones y recetas ensayadas en el amueblamiento de la iglesia de San Salvador de Celanova (fig. 3). El 10 de septiembre de 1714 se elevaba a escritura pública el contrato de obra, por el que se obligaba al entallador avecinado en Ourense a asentar su taller en la Ciudad del Apóstol, para facilitar la supervisión de las obras, lo que supuso el traslado de algunos de sus escultores, que hacia 1714 se encargaban del entallado del retablo colateral de San Miguel de la Catedral auriense, y del colateral de Santo Cristo de los Padres Benedictinos de Celanova⁸.

La llegada del maestro Castro Canseco a Santiago de Compostela representaba la institucionalización de los contactos con el entorno artístico de Domingo de Andrade, y con los entalladores y retableros que habían desarrollado sus labores en el monasterio de San Paio de Antealtares: en mayo de 1708, la Cofradía de sastres de Santiago de Compostela encargaba a los escultores

Jacinto de Barrios y José Vázquez de Córdoba un retablo colateral dedicado a la Virgen de la O, o Nuestra Señora de la Expectación, y después, en agosto de 1710, se concertaba con el primero de los maestros los trabajos del retablo colateral de la Virgen del Rosario. Sin embargo, la obra de Jacinto de Barrios en la iglesia de las Madres Benedictinas de Antealtares no estaba llamada a perdurar: su fallecimiento en la villa de Rivadavia, en la diócesis de Ourense, en 1711, obligaba a las religiosas a acordar la contratación de las obras con Cipriano Domínguez Bugarín, en mayo de 1712. Así que, entre 1712 y 1715, este maestro de escultura asentado en Santiago de Compostela se encargaba del entallado de los retablos colaterales del crucero, a Nuestra Señora del Rosario y San Benito, que constataban su comunión y participación de los recetarios de ornamentación que se descubren en la producción de los talleres más afamados del antiguo reino de Galicia, en torno a 1700, de Francisco de Castro Canseco y José Domínguez Bugarín; o de segundones como Jacinto de Barrios (fig 4.).

La influencia de Francisco de Castro Canseco sobre Cipriano Domínguez Bugarín no resulta comprensible, puesto que su traslado a Santiago de Compostela se consumaba durante los últimos meses de 1714. Pero, puesto que sus recetarios y los elementos de los repertorios de la primera mitad del siglo XVIII, como productos de lo colectivo, han sido aprehendidos, asimilados, reproducidos e interpretados por los maestros de la Galicia del Barroco, en sus creaciones, habitualmente resulta más

provechoso aislar sus reglas y materiales que buscar su nacimiento. Sin embargo, a partir de Couselo Bouzas, Cipriano Domínguez Bugarín era señalado como hermano del entallador responsable de los trabajos del retablo mayor de la iglesia de las Madres Clarisas de Santiago de Compostela, en torno a 1700, José Domínguez Bugarín⁹.

Entonces, la retablística del Barroco en la Galicia del Atlántico, hacia la década del 1710, experimentaba las transformaciones de lo decorativo que han debido derivarse de la interferencia de un nuevo repertorio, que se identifica con el arte de Francisco de Castro Canseco, Jacinto de Barrios o Pedro Fernández Espantoso, que entallaba el retablo mayor de la capilla de San Andrés de la catedral de Santiago de Compostela, hacia 1707¹⁰. Se ha constatado que a la muerte de Bernardo Cabrera (1663) y Mateo de Prado (1677) se produce, entre los entalladores y escultores compostelanos, una sequía de maestros hábiles y virtuosos que habría de resolverse con la llegada a Santiago de Compostela de maestros foráneos que orquestados por Domingo de Andrade habían de pretender suplir las carencias del aparato de producción: José Domínguez Bugarín (1700), desde Tui, y Francisco de Castro Canseco (1714), desde Ourense, encabezaban la relación.

Lo cierto es que su aparición coincide con la penetración en el repertorio del Barroco del primer cuarto del siglo XVIII de un organismo de ornamentación, vegetal, que parece haber sustituido al acanto, de largas hojas lanceoladas y trazado caligráfico, que goza de maleabilidad



Francisco de Castro Canseco: detalle del retablo mayor del monasterio de San Paio de Antealtares (entre 1714 y 1715)



Cipriano Domínguez Bugarín: detalle del retablo colateral de Nuestra Señora del Rosario en el monasterio de San Paio de Antealtares (entre 1712 y 1713)

para el trazado de complejos rizos y suscita la aparición de rudimentarias huellas de dispersión de fuerzas por medio de la multiplicación de sus hojas, en haces y ramilletes, en comunión con flores y granas, cornucopias y frutas.

La mención a decoración de flores, granadas y palmas, en el contexto del arte religioso, despierta en los historiadores del arte el recuerdo del Templo de Salomón a partir de las descripciones de los libros del Antiguo Testamento, a partir del relato de su fundación y erección en Reyes III y Paralipómenos II. Su posición centralizadora de los debates intelectuales acaecidos entre el Renacimiento y la Ilustración entorno a la arquitectura hierosolimitana ha de explicar y justificar la mención al volumen II del *Comentario a la profecía de Ezequiel...* (1604), de Juan Bautista de Villalpando: en el capítulo dedicado a “Las columnas de bronce que constituyen el módulo de las demás columnas...”, se pretende recrear el orden hierosolimitano del Templo de Jerusalem por medio de la artimaña que le atribuye a Jaquín y Boaz¹¹ la conformación y dimensiones de las columnas empleadas en la construcción de su primer nivel. En el grabado que le habrá de ilustrar, “SACRAE ARCHITECTURAE PARTES EARUMQUE MENSURAE ET ORNAMENTA”, se muestra un capitel ornado con hojas de palma o lirio: la doble corona de acanto del capitel compuesto se transforma en hojas lanceoladas de lirio o azucena, al tiempo que los caulículos se colman de granas de lis, que se entrelazan con los ramilletes de aquel vegetal.

Las analogías que se descubren entre el lirio (*lilium*), o la palma, del capitel salomónico y los organismos vegetales incorporados al repertorio del Barroco a comienzos del XVIII, en el arzobispado de Santiago de Compostela, pudieran ser fruto tardío de la casualidad, pero de existir alguna conexión entre sus motivos habría de reconocerse un significado trascendente al adorno del retablo, y su naturaleza icónica.

Su espinoso, dilatado y costoso proceso editorial, hacen presuponer que la obra del Padre Villalpando era demasiado lujosa para las bibliotecas de catedrales y monasterios de la Galicia del Antiguo Régimen, a pesar de que sus ecos pudiesen haber alcanzado sus tierras a partir de estampas o grabados. Sin embargo, pudo haberse popularizado en el tránsito de los siglos XVII y XVIII por medio del volumen III de la *Arquitectura civil recta y oblicua...* (1678), que le incorporaba entre sus ilustraciones (fig. 5). El texto de Juan de Caramuel hubo de ser conocido por los maestros gallegos, al menos desde los últimos años del siglo XVII, puesto que se relacionaba en un inventario de bienes de Fernando de Casas, de 1718, y se le refiere, por vez primera entre los tratadistas de archi-

tectura de la Península Ibérica, por Domingo de Andrade, en sus *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura* (1695), al hablar de la “Antigüedad de esta Ciencia” y del Dios arquitecto y constructor en el principio de los tiempos: “[...] Lo mismo dize el insigne D. Juan Caromuel, Arçobispo de Vegeten, Conde de Zen, y del Consejo de su Majestad, en el segundo tomo de Arquitectura [...]”. El Templo de Jerusalem inspirado y diseñado por Dios, primer arquitecto, escultor y pintor; para los hombres de la Europa de la Contrarreforma: resulta difícil superponerse a la tentación de proponer su conformación, estructuración o decoración como modelo para los oficiales de arquitectura¹², en madera o piedra, de la Galicia del Barroco.

Es un hecho que durante el Renacimiento y el Barroco la problemática suscitada por las columnas del Templo de Salomón sobrepasó las preocupaciones de los teólogos y exegetas bíblicos, contaminando el universo de las artes¹³, en el que interpretaciones ingeniosas de las Sagradas escrituras permitieron hacer coincidir las tradiciones de que el Templo de Jerusalem estaba inspirado por Dios y que su perfección matemática concordaba con los principios de la arquitectura racionalizada por Vitrubio, la esencia de la cultura clásica y la tradición bíblica y cristiana, en el texto de Jerónimo de Prado y Juan Bautista de Villalpando. Desde la publicación en Roma de *In Ezechielem Explanationes et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani...* (entre 1596 y 1604), la Europa de la Edad Moderna contaba con una reconstrucción ideal del



CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan: *Arquitectura civil Recta y Oblicua considerada y dibujada en el templo de Jerusalem*, Vigevano, 1678; vol. III, lám. LIV

Templo de Jerusalem amoldada a las necesidades de la Iglesia de la Contrarreforma.

Los problemas teóricos en torno al salomonismo habían cuajado en la esfera de lo religioso y entre arquitectos y tratadistas españoles, a pesar de que sus preocupaciones se adelantan a la eclosión de la columna torsa que prolifera en la retabística del Barroco después de 1660.

La posibilidad de que Domingo de Andrade hubiese podido consultar la obra de Juan Bautista de Villalpando, puesto que se refiere entre los arquitectos que se habían dedicado al estudio del Templo de Jerusalem, en *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura* (1695), y la difusión que hubo de tener el tratado de Juan de Caramuel entre los arquitectos y entalladores gallegos del Barroco, apunta a que el último tercio del siglo XVII y las primeras décadas del siglo XVIII pudieran coincidir con el prendido de la llama del salomonismo en el antiguo reino de Galicia. Sin pretender ahondar en una disputa en torno a lecturas y lectores en la Galicia del Barroco, esta hipótesis ha de ser respaldada también por la presencia de otros ejemplares de literatura hierosolimitana en las bibliotecas de los maestros de Santiago de Compostela; como se descubre en el inventario de los libros de Francisco de Antas Franco, de 1664, entre los que se recoge el texto del padre Martín Esteban, *Compendio del rico aparato y hermosa arquitectura del templo de Salomón...* (Alcalá de Henares, 1615). De ser interpretado como rudimentaria expresión de los intereses y erudición de los artistas compostelanos del Barroco, debiera de sumarse a las inquietudes que ha manifestado Domingo de Andrade en lo relativo a los adornos y arquitectura del Templo de Salomón, a partir de los testimonios del Antiguo Testamento.

A pesar de que se adentra en el terreno de lo especulativo, la tesis en apoyo de la penetración del salominismo en la Galicia del Antiguo Régimen pretende aportar un razonamiento sensato sobre la pretendida generalización y canonización de los organismos vegetales que descienden de los ornamentos y adornos del Templo de Jerusalem en los repertorios del Barroco. Sus orígenes se encarnan, necesariamente, en el protagonismo de la columna salomónica durante los siglos XVII y XVIII, por la que se aúnan la naturaleza simbólica de las columnas torsas de la basílica de San Pedro del Vaticano, que la tradición cristiana imaginaba despojos del Templo de Salomón, y la significación trascendente de su ornamentación en el arte del Barroco, de pámpanos y racimos de vid, por la que se recuerda el sacrificio de Jesucristo para redención de la Cristiandad y la institución de la Eucaristía.

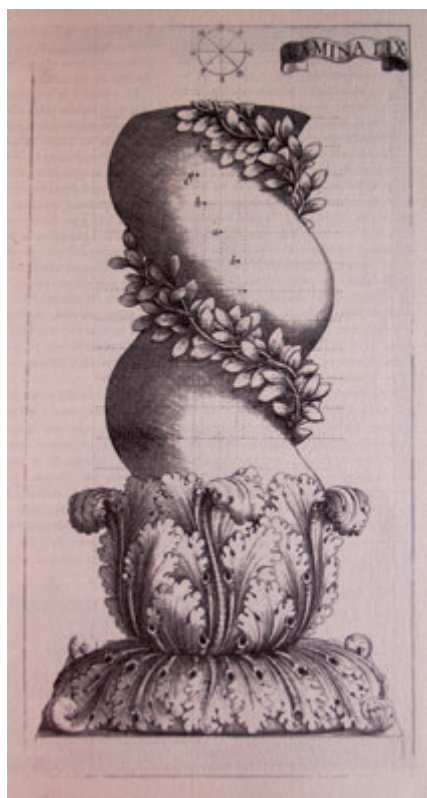
La columna salomónica, como soporte predilecto de los ensambladores compostelanos en la construcción de arquitecturas lignarias, impera entre mediados de los siglos XVII y XVIII, desde las columnas salomónicas que revisten la capilla mayor de la Catedral compostelana, talladas entre 1659 y 1662, bajo la supervisión de Bernardo Cabrera y Francisco de Antas, para que sirvieran de modelo a los retableros del Barroco pleno, hasta las empleadas, por última vez en Santiago de Compostela, en el retablo mayor de Santa María del Camino, por Manuel de Leis, en 1758. A pesar de que su canonización y expansión por la geografía de la Galicia del Barroco acaece entre las últimas décadas del siglo XVII y las primeras del siglo XVIII¹⁴, el origen de la columna salomónica en la Galicia del Barroco, según Otero Túñez, se encuentra ligado al antiguo retablo para las Reliquias de la catedral de Santiago de Compostela, contratado por Bernardo Cabrera, en 1625. El maestro de escultura de la catedral de Santiago de Compostela había entallado cuatro columnas entorchadas o aculebradas, con tercios estriados o engalanados con pámpanos y racimos, a imagen y semejanza de las columnas de la antigua basílica de San Pedro del Vaticano.

Es un hecho la existencia de una extensa literatura sobre su origen y vicisitudes desde que los despojos del Templo de Salomón habían sido trasladados a Roma por Santa Elena, o sobre la expansión y canonización de la columna salomónica en la España de los siglos del Barroco, en el arte y la tratadística, pero no se ha respondido a la pregunta sobre su llegada a Santiago de Compostela. El responsable de la fijación de los cinco órdenes de la arquitectura clásica, Giacomo B. da Vignola, en su *Regola delli cinque ordini...* (1562), daba instrucciones para dibujar las columnas torsas, correctamente, y sus lecciones se conocían en Galicia al menos desde los últimos años del siglo XVI, al menos desde 1592¹⁵. Pero a la vez que sus enseñanzas se difundían por las bibliotecas de la Europa de la Edad Moderna el descubrimiento de la arquitectura clásica despertaba el interés de los arquitectos y humanistas del Renacimiento por las extrañas columnas vaticanas, que desembarcaban en la Península Ibérica de la mano de Francisco de Holanda¹⁶. Sin embargo, el código que se conserva en la Biblioteca de San Lorenzo el Real del Escorial, *Francisco d'Ollanda passou a Italia edas Antiguallas que vio retratou de sua mao todos os desenhos deste livro...* (entre 1538 e 1540), no ha sido estudiado y reproducido, en parte, hasta el reinado de Felipe IV¹⁷.

A pesar de la importancia de los teóricos y tratados de arquitectura, se ha de valorar la influencia de la pintura

de historias del Nuevo Testamento y la presencia de las arquitecturas hierosolimitanas en escenas de piedad, en estampas y grabados, como la Expulsión de los mercaderes del Templo de Jerusalem, la Presentación de la Beata Virgen María, o Jesús discutiendo entre los Doctores, que tenía que llegar en torrente a la Galicia de la primera mitad del siglo XVII: como por ejemplo los grabados de los hermanos Wiericx de las *Evangelicae Historiae Imagenes* (1593), de Jerónimo Nadal, que, según Rosende Valdés, pudieron haber sido conocidos por los escultores de la Galicia del Antiguo Régimen al menos desde la década del 1640¹⁸.

Recapitulando: antes de 1710, el repertorio del arte de la Galicia del Barroco se acrecienta con la incorporación de cornucopias perladas y ramilletes florales, donde abundan rosetas de numerosas coronas de pétalos y cálices tachonados, que representan la extravagancia de las creaciones de los talleres de escultura del arzobispado de Santiago de Compostela, de Francisco de Castro Canseco, José Domínguez Bugarín o Jacinto de Barrios; o se enriquece con la aportación del simbolismo hierosolimitano de los adornos de palmas y dátiles, de granadas y lirios, que han de recibir un tratamiento naturalista y minuciosidad en los detalles, en el arte de la talla de finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII.



CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan: *Arquitectura civil Recta y Oblicua considerada y dibujada en el templo de Jerusalem*, Vigevano, 1678; vol. III, lám. LIX

A pesar de que puede presuponerse el interés de Domingo de Andrade, hombre piadoso, incendiado de la religiosidad del Barroco y ordenado sacerdote en el verano de 1700, a la muerte de su esposa¹⁹, en el estudio y expansión de las decoraciones y arquitectura del Templo de Salomón, solo puede apuntarse hacia la posibilidad de que este hecho se hiciese a la sombra de la *Arquitectura civil recta y oblicua...* (1678). Su tarea se puede imaginar apoyada por las Órdenes monásticas y conventuales del antiguo reino de Galicia, especialmente por los Hijos de San Francisco que ostentaban establecimientos permanentes en Jerusalem y siempre estuvieron interesados en la recreación simbólica o figurativa de los Santos Lugares²⁰, y por los Padres benedictinos, puesto que su empresa se sospecha acomodada a la acción de propaganda y restauración que la Orden de San Benito promocionaba en arreglo a la sensibilidad del Barroco.

El texto del Padre Cisterciense se orientaba hacia el lector erudito y el arquitecto estudioso de los aspectos especulativos de la construcción y el diseño, lo que se coligaba embarazosamente a la instrucción y conocimientos de los maestros de arquitectura, en piedra y madera, de la Galicia del Barroco. Granadas, palmas y lirios, que engalanaban los retablos de sus iglesias durante las últimas décadas del siglo XVII y las primeras del siglo XVIII, representaban las interferencias sobre los repertorios del antiguo reino de Galicia, desde el norte de Portugal, a partir de los talleres de escultura de Ourense y Tui, o su significación hierosolimitana, a pesar de que no pueda afirmarse que los maestros que las emplearon y tallaron tuvieran consciencia de su origen. Lo cierto es que su uso y comportamiento en el arte de la Galicia del Barroco es similar a los de las columnas salomónicas que ejecutadas por entalladores habilidosos pero incultos tenía que revestir un empleo formulario y obligado: en palabras de Ramírez, sinécdoque del Templo de Salomón de Jerusalem²¹.

Sin embargo, la relación de Juan Caramuel de Lobkowitz con la Galicia del Antiguo Régimen, estaba llamada a enriquecerse y crecer desde su paso por el monasterio de Montederramo de la Orden de San Bernardo, en la diócesis de Ourense, donde estudiaba Filosofía durante sus años de novicio²². Lo cierto es que la materialización de la influencia de su obra se contempla en los soportes que amarran el cuerpo principal del retablo mayor de San Salvador de Setecoros: sus columnas de orden salomónico, con una corona de acantos que cinta el imoscapo, exhiben su fuste, coronado por capitel compuesto, revestido de pámpanos, flores y racimos de vid picoteados por pajarillos. La lámina LIX de *Arquitectura*

civil recta y oblicua... (1678), descubre un fragmento de fuste en espira, abrazado por guiraldas de laurel, que germinaba de un denso anillo de acantos (fig. 6), que no ha de resultar disparatado suponerle antecedente de las decoraciones del retablo mayor de la iglesia parroquial de Setecoros, que entallaba Jacinto de Barrios, antes de 1710, o de usos de los repertorios del primer cuarto del siglo XVIII en las diócesis de Lugo y Santiago de Compostela

Notas

- 1 COUSELO BOUZAS, José (1932): *Galicia artística en el siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX*, Santiago de Compostela, Imprenta del Seminario: 201. ÁLVARO LÓPEZ, Milagros (1983): "Breve reseña artística sobre el convento de san Antonio de Herbón", *Boletín Auriense* XIII: 199-220. OTERO TÚNEZ, Ramón (1995): "Aportaciones de Gambino al retablo mayor de San Antonio de Herbón", en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Universidad de Valladolid: 395-402.
- 2 REGA CASTRO, Iván (2005): *El retablo del Barroco en el arciprestazgo de Iria Flavia: reflexiones sobre el uso del modelo posistémico para la investigación en Historia del Arte*, memoria de licenciatura (inédito), bajo la dirección del Prof. Dr. D. Juan M. Monterroso Montero: 110-116, 281-282 y 313-316.
- 3 CARAMÉS GONZÁLEZ, Concepción (1972): "El escultor y entallador Francisco de Castro Canseco (1693-1724)", *Boletín Auriense* II: 173-174. GARCÍA IGLESIAS, José M. (1993): *El Barroco II. Los arquitectos del siglo XVIII, otras actividades artísticas*, A Coruña, Hércules, XIV: 262-263 y 278. FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo (2004): "Francisco de Castro Canseco", en *Artistas Galegos. Escultores. Séculos XVIII e XIX*, Vigo, Nova Galicia: 21.
- 4 FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen (2003): "La influencia portuguesa en los retablos barrocos de Galicia", en *II Congreso Internacional do Barroco*, Maia, Universidad do Porto: 477-478.
- 5 FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen (2003): 476.
- 6 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J. (1987): "El retablo en Portugal. Afinidades y diferencias con los de España", en *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos. II Simposio Luso-Espanhol de Historia da Arte*, Coimbra, II: 331-342.
- 7 FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo (2004): 20.
- 8 FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen (2003): 478.
- 9 FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen (2003): 478.
- 10 GARCÍA IGLESIAS, José M. (1993): 278-279. FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen; LÓPEZ VÁZQUEZ, José M. (1999): "A igrexa. Os retablos", *Mosteiro de San Paio de Antealtares*, Santiago de Compostela: 145-159. FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo (2004): 23.
- 11 COUSELO BOUZAS, José (1932): 201-202 y 275-276. FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen; LÓPEZ VÁZQUEZ, José M. (1999): 134-145.
- 12 FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen (1992): "O retábulo barroco galego", *Galicia no tempo. Conferencias e outros estudos*, Santiago de Compostela: 208. TAÍN GUZMÁN, Miguel (1998): *Domingo de Andrade, maestro de obras de la Catedral de Santiago (1639-1712)*, A Coruña, Edicións do Castro: 436.
- 13 GARCÍA IGLESIAS, José M. (1990): *A catedral de Santiago de Compostela e o Barroco*, Santiago de Compostela, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia: 99.
- 14 FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo (1996): "En torno a los orígenes de Miguel de Romay y a la escultura Compostela en el tránsito de los siglos XVII al XVIII", *Cuadernos de Estudios Gallegos* XLIII: 227 y 230.
- 15 "Hizo para los capiteles de encima de las columnas reticulados y trenzados, de trenzas a modo de cadenas, uno para cada capitel. Hizo granadas todo en derredor del reticulado y el trenzado en dos filas. Los capiteles que había en el extremo de las columnas del pórtico estaban moldeados en forma de lirio y eran de cuatro codos" (I Reg. 7, 17-19).

- 16 VILLALPANDO (de), Juan Bautista (1991): *El Templo de Salomón* (edición facsímil a cargo de Juan A. Ramírez), Madrid, Siruela; *In Ezechielem Esplanationes et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani...*, Roma, 1604, II: 420. WIEBENSON, Dora et alii (1988): *Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Madrid, Hermann Blume: 93-95.
- 17 CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan (1984): *Arquitectura civil recta y oblicua* (edición facsímil a cargo de Antonio Bonet Correa), Madrid, Turner; *Arquitectura civil Recta y Oblicua considerada y dibujada en el templo de Jerusalem*, Vigevano, 1678, III: lám. LIV.
- 18 FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen (1982): "Un inventario de bienes de Fernando de Casas", *Cuadernos de Estudios Gallegos* III: 540 y ss.
- 19 BONET CORREA, Antonio (1993): *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza: 226. TAÍN GUZMÁN, Miguel (1993): *Comentario a las Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura de Domingo de Andrade*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: 48.
- 20 ANDRADE (de), Domingo (1993): *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura* (edición facsímil a cargo de Miguel Taín Guzmán), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: 24.
- 21 RAMÍREZ, Juan Antonio (1994): "Evocar, reconstruir, tal vez soñar (El Templo de Jerusalem en la historia de la arquitectura)", *Dios Arquitecto. J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid, Siruela: 34.
- 22 RAMÍREZ, Juan Antonio (1983): *Edificios y sueños. (Ensayos sobre arquitectura y utopía)*, Universidades de Málaga y Salamanca: 149-154.
- 23 BONET CORREA, Antonio (1993): 212.
- 24 RAMÍREZ, Juan Antonio (1981): "Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el orden salomónico entero", *Goya* 16: 203-206.
- 25 ANDRADE (de), Domingo (1993): 27.
- 26 FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo (1992): "Las bibliotecas de los arquitectos gallegos en el siglo XVII: los ejemplos de Francisco Dantas y Diego de Romay", *El Museo de Pontevedra* XLVI: 332.
- 27 "[...] Pues dime, quien tal disposicion de fabrica dio, pudo ser sino un gran Maestro de obras, y Arquitecto? Luego el excelso Arquitecto [...] que fabricó el mundo, con un fiat [sic], usó de la Arquitectura, frabricado casa para todo viviente, poniendo Noé por su aparejador; pues no hizo mas de lo que le ordenó el Maestro, lo mismo hizo con Salomón en la obra del Templo, que el supremo Arquitecto le dispuso, dandole forma, y traza con ciencia infussa para todo, aviendo dicho á su padre David, que su hijo le edificaria casa [...]. Tambien este supremo arquitecto dió a Moisés la disposición, y modo dehazer el Tabernáculo, y arca, y como instruyó y enseñó en toda materia assi de piedra, como de metales, y madera [...]. Y consta del mismo Exodo como dió Dios las medidas para la fabrica del Altar [...]". ANDRADE (de), Domingo (1993): 28-29.
- 28 GARCÍA IGLESIAS, José M. (1990): 61-67. TAÍN GUZMÁN, Miguel (1998): 358.
- 29 OTERO TÚÑEZ, Ramón (1996): "Santa María del Camino", en *II Semana Mariana en Compostela*, Santiago de Compostela: 114-115.
- 30 LÓPEZ VÁZQUEZ, José M. (1996): "Inventariado e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática", en *Os profesionais da Historia da Arte ante o Patrimonio Cultural*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: 56.
- 31 OTERO TÚÑEZ, Ramón (1956): "Las primeras columnas salomónicas de España", *Boletín de la Universidad Compostelana* 64: 340-343.
- 32 PENA BUJÁN, Carlos (2002): "¿Decoro, decoración o mera evocación? El sentido de los órdenes arquitectónicos gallegos del Renacimiento y el Barroco", *Semata* 14: 409-410.
- 33 RAMÍREZ, Juan Antonio (1983): 149-154.
- 34 HOLANDA (de), Francisco: *Álbum dos Desenhos das Antiguallas de Francisco de Holanda* (edición facsímil a cargo de José de Felicidade Álvés), Lisboa, Libros Horizonte: 8-9.
- 35 La obra de Jerónimo Nadal se relacionaba con el amueblamiento de la iglesia de San Martín Pinario de Santiago de Compostela, con el entallado de la sillería de su coro por Mateo de Prado, entre 1639 y 1647. ROSENDE VALDÉS, Andrés A. (1990): *La sillería del coro de San Martín Pinario*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza: 19-21.
- 36 TAÍN GUZMÁN, Miguel (1998): 33-34.
- 37 RAMÍREZ, Juan Antonio (1994): 14.
- 38 RAMÍREZ, Juan Antonio (1994): 23.
- 39 BONET CORREA, Antonio (1993): 194.
- 40 CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan (1984): lám. LIX.
- 41 Se ha identificado, en el arciprestazgo de Monforte de Lemos, la decoración de acanto para el imoscapo de la columna salomónica en retablos del primer tercio del siglo XVIII; vid. DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (2003): 62 y 265.

Préstamos culturales e interculturalidad en los cementerios malagueños

Francisco José Rodríguez Marín
Universidad de Málaga

La aparición en un yacimiento arqueológico de objetos procedentes de otra área geográfica o cultural, diferente o lejana, o la constatación de analogías comparables en las costumbres, gustos estéticos o usos sociales, suele ser objeto de celebración por parte de los investigadores, pues con ello se confirma los contactos y préstamos entre dos grupos culturales diferentes. Pero esta realidad no es exclusiva del mundo de los vivos. El arte funerario también participa de la vida y en este trabajo se analizan diferentes casos de cementerios malagueños en los ha podido apreciarse este intercambio cultural, pretendido o inconsciente.

Patrimonio heredado, patrimonio creado: el cementerio de San Sebastián de Casabermeja

La localidad de Casabermeja es consecuencia de la repoblación iniciada tras la toma de Málaga en 1487. Aunque existen evidencias arqueológicas de una ocupación musulmana anterior; fueron los Reyes Católicos quienes mandaron fundar la villa, y su hija doña Juana quien la confirmó en 1509 y 1529, y posteriormente Carlos V en 1550. Sus pobladores procedían de la localidad cordobesa de Fuente Ovejuna, con la que comparte la devoción a San Sebastián, en ambos casos elegido como patrón¹. La parroquia, dedicada a Ntra. Sra. del Socorro, es anterior a 1548 y se emplazó junto al camino que conducía desde Málaga a Antequera. En su derredor y en torno al camino se dispusieron las viviendas, en calles muy empinadas debido a lo accidentado del terreno. La iglesia fue el primer lugar de enterramiento, donde se conserva su cripta de planta rectangular con los nichos dispuestos en tres hiladas.

El inicio del fin de las inhumaciones en el interior de las iglesias y la construcción de cementerios fuera de población se inició con una de las medidas ilustradas del monarca Carlos III, la Real Orden de 1787, cuyo seguimiento fue lentísimo por la falta de medios de las corporaciones municipales y, sobre todo, por el rechazo que experimentaba la población hacia una medida cuyo alcance higiénico no comprendía en toda su magnitud y que se interpretaba como un impuesto exilio para con sus muertos. Como ocurrió con otros municipios en los que se carecía de los fondos necesarios para construir un cementerio fuera de poblado, el obispo Manuel Antonio Ferrer y Figueredo abonó 400 reales de vellón al cabildo municipal de Casabermeja como ayuda para el camposanto o cementerio que se iba a hacer².

El nuevo cementerio seguía las pautas recomendadas por la orden: se emplazó en el cerrillo de San Sebastián, un lugar muy despejado y ventilado situado al noreste de la población y en el lado opuesto al camino Málaga-Antequera. Hace unos años aparecieron en este lugar restos de acequias y conducciones hidráulicas abovedadas del periodo islámico. Como recomendaba la ley para economizar, la ermita preexistente quedó integrada como capilla del camposanto. De esta ermita, dedicada a San Sebastián, se tienen noticias, al menos, desde 1717, cuando el cura de Casabermeja propuso el nombramiento de un nuevo ermitaño por fallecimiento del anterior³.

Los primeros enterramientos se dispusieron en derredor de la ermita, pero al principio solo para los pobres: "... vecino y natural de Casabermeja se enterró de limosna por ser pobre de solemnidad, en la ermita de San Sebastián extramuros de dicha villa y cementerio para los pobres". Esta noticia nos puede dar la clave acer-

ca de la puesta en marcha paulatina del cementerio, necesario quizás porque el enterramiento parroquial debía hallarse saturado y la proximidad de las viviendas no permitía adosarle un camposanto parroquial como se hizo en otros casos. Como ocurría en gran parte del país, los más pudientes se continuaban aferrando a un privilegio fuera del alcance de quienes no podían elegir:

En 1804, una orden circular de 26 de abril volvió a reiterar la prohibición de enterrar en el interior de las iglesias y concretaba más los requisitos que debían cumplir los cementerios para garantizar su idoneidad higiénica⁴. Esta nueva requisitoria y la ayuda económica del obispo parece ser que fueron el verdadero detonante del cumplimiento de la normativa legal y en Casabermeja, aunque hubo unos años de reticencias documentalmente constatadas, todos los entierros se hicieron en el cementerio a partir de 1805: "... vecina y natural de Casabermeja, había pedido que se le diese sepultura en esta iglesia parroquial, lo que no tuvo efecto en virtud de la Real Orden de su majestad, por la cual fue sepultada en el cementerio extramuros...". A partir de 1806 dejan de aparecer menciones a la intención de los finados respecto a sus preferencias para ser inhumados: "... se enterró en el sitio acostumbrado"⁵. Estas primeras tumbas se cubrían con un sencillo túmulo realizado con lajas de piedras, sin enfoscar, y posteriormente encalado. El camino de Málaga a Antequera —que atravesaba la población—, pasó a denominarse calle Real, que prolongada hacia el Este adoptó el nombre de calle de San Sebastián, que es la que conduce hasta el cementerio, que adoptó esta misma advocación.

Al confluir en el único cementerio todos los segmentos sociales de la población la necesidad de destacar de los más pudientes forzó a una evolución de la tipología de enterramiento, y el rústico túmulo inicial fue dotado de un frontis elevado verticalmente disponiéndose detrás un cuerpo con bóveda de cañón que es el que acoge al nicho, accesible desde una abertura en medio punto o rebajada situada en la zona inferior de la fachada, hecho

constatable a lo largo del siglo XIX y el XX. Especial importancia tienen los remates de las fachadas, triangulares las más de las veces, curvos o escalonados en otras, pero dentro de una austeridad que se ha roto durante los últimos tiempos con diseños más complejos. Molduras, cornisamientos y pilastras nos llevan a interpretar esta arquitectura como una versión popular de la clásica y la barroca que se podría observar en el entorno, y que probablemente fue adoptada como modelo intermedio. Esta evolución puede observarse en las unidades de enterramiento que se adosan o se sitúan en derredor de la capilla, que son, obviamente, de las primeras. La lápida más antigua que se conserva —ya fuera de uso—, cuadrada y de mármol, data a 1828, seguida por otra de medio punto fechada en 1843.

La normalización de la singularidad: actuaciones sobre el cementerio de Casabermeja

Este proceder inicialmente espontáneo fue determinante para la configuración de una estética que singulariza al cementerio de Casabermeja. Aunque se mantiene una zona "de pobres", como se la denominaba en otros tiempos, junto al también denominado "campo de los ahorcados" (en realidad el cementerio civil, no consagrado, que disponía incluso de acceso independiente), la estética generalizada de este camposanto, que lo diferencia en cualquier otro, está hoy claramente definida. Aunque con una filosofía muy distinta a las actuaciones posteriores, el cementerio experimentó una primera restauración en 1949 auspiciada por el gobierno civil de la provincia, que prácticamente se centró en la capilla, el paseo conducente hasta el camposanto y la construcción de una fuente pública en éste.

El riesgo de desvirtuación sobrevino durante la década de los años sesenta del pasado siglo, calificada como "desarrollismo" en otros aspectos urbanos y que también afectó al cementerio de Casabermeja. La mayor apertura de su sociedad rural y la mejora de la situación económica desembocó en un snobista prurito de innovación que desdeñaba el enfoscado y encalado tradicional por modesto y —como ocurrió con las fachadas de las viviendas—, se comenzó a recubrir frontis y el trasdós de las bóvedas de baldosas cerámicas y azulejos sanitarios, atendiendo a una supuesta ventaja en su mantenimiento⁶. La tipología constructiva se continuaba manteniendo formalmente, pues un censo elaborado en 1968 determina la existencia de 356 nichos frente a únicamente 5 panteones y dos pedestales⁷. Pero la naturaleza del azulejo se adaptaba mal a las formas ya establecidas, las bóvedas



Grupo de enterramientos individuales en el cementerio de Casabermeja (foto: R. Marín)

antes curvas adquirieron distorsionantes aristas y las fachadas adoptaron una anodina planitud carente de las molduraciones y juegos decorativos antes empleados de forma casi genérica⁸, mientras que manchas dispares de color iban salpicando lo que antes había sido un homogéneo mar de cegante blancura.

No obstante, la corporación municipal era ya consciente del interés de su camposanto, y en las actas capitulares se reflejan algunas actuaciones indicativas de esta preocupación⁹. Durante los últimos años de la década de los años setenta se documentan algunas intervenciones, como el proyecto de construcción de nuevos nichos y la posterior modificación de su régimen fiscal para poder atender a los gastos generados¹⁰. En 1981 el pleno aprobó por unanimidad un proyecto presentado por Juan A. Bernal Conesa para ejecutar una entrada al cementerio, cuya ejecución, supeditada a la disponibilidad presupuestaria, parece ser que nunca se llevó a cabo¹¹.

Consciente de lo que ya constituía un valor indiscutible se planteó la necesidad de preservarlo y marcar unas pautas para que el crecimiento y evolución posterior no alterasen ni empeorasen ese *status quo*, susceptible de ser mejorado. Una actuación básica en este sentido fue la incoación de un expediente de protección como monumento histórico-artístico en 1980¹², una iniciativa arriesgada y pionera, pues se carecía de precedentes de protección de un cementerio cuya justificación escapaba de la definición tradicional de patrimonio, concepto que no experimentó una ampliación hasta que se promulgó la L.P.H.E. de 1985. Esta primera actuación, que consideró el cementerio no exclusivamente como un equipamiento social sino que reconocía su carácter patrimonial, precedió a la instalación en la entrada del cementerio de un panel cerámico que recuerda a los vecinos la obligatoriedad de que las obras de restauración de nichos o cambio de lápidas sean supervisadas por los servicios técnicos del Ayuntamiento, dada su condición de bien protegido y con el objeto de preservar la estética tradicional del camposanto. Pese a ello, en 1982 el camposanto presentaba algunas deficiencias, como la carencia de accesos y pavimentación, por lo que se acordó solicitar el auxilio económico del MOPU y encargar la redacción del proyecto a los arquitectos Isabel Cámara y Rafael Martín Delgado¹³.

Aún pasarían algunos años para que esta actuación pudiese llevarse a cabo y en este intervalo se efectuaron algunas obras de reforma¹⁴. Durante estos años desempeñó las tareas de enterrador Juan Antonio Cuesta Aguilar y en la actualidad lo hace su hijo, Juan Antonio Cuesta Lozano desde hace 23 años. A él le corresponde

—entre otras tareas—, la construcción de nuevas unidades de enterramiento, todos ellos adoptando la opción de variaciones sobre un mismo tema que impide la simple seriación a la vez que salirse de la estética tradicional. Esta tarea la realiza según su creatividad y criterio, tras oír los deseos de las familias, pero depurando las sugerencias de posibles elementos distorsionantes y consciente de que la austeridad y la parquedad decorativa constituye un elevado porcentaje del resultado en la obra final. En el desempeño de sus tareas demuestra habilidad, creatividad y buen gusto en apropiadas dosis.

Sin embargo, la falta de normativa durante muchos años había deteriorado la imagen general del camposanto, deficiente también en otros aspectos. Las referencias indican que existió en algún momento una portada con arco de medio punto y remate escalonado cobijando una hornacina y pináculos con bolas en las esquinas, que debió desaparecer, pues al cementerio se accedía libremente y no solo por su acceso frontal, pues el muro de cierre no existía en la mayor parte de su perímetro, otorgando al declive natural del terreno la función de protección. Asimismo, carecía también de pavimentación, la superficie era terriza y cada propietario había pavimentado la porción de terreno situada ante su nicho en forma de una pequeña meseta que contribuía también a acentuar la imagen de disparidad.

Para remediar esta situación entre 1987 y 1991 se llevaron a cabo las tres fases de un proyecto de restauración del cementerio redactado por los arquitectos Rafael Martín Delgado e Isabel Cámara Guezala, auspiciado por la Consejería de Obras Públicas de la Junta de Andalucía, en cuyo proceso se restauró la capilla y se remodeló su cubierta, se rehizo el cerramiento exterior, se mejoraron los accesos, aceras y varios nichos. La intervención contempló la construcción de un muro de cierre, de una portada de acceso y un atrio, dotación de pavimento y jardinería y restauración de la sala de autopsias. El tipo de actuación y el material elegido para el pavimento quedó establecido como modelo para futuras actuaciones, y a su vez, del análisis de los enterramientos individuales existentes se extrajo un repertorio de modelos de remates para los enterramientos, alrededor de una docena, sobre los que giraría la producción posterior. Uno de los aspectos más relevantes de la actuación fue el inicio de un proceso de eliminación de revestimientos cerámicos de los nichos, que paulatinamente fueron recobrando su primigenia pureza.

La construcción de la portada desempeñó un papel primordial en la dignificación del cementerio y también en la mejora de su funcionalidad. Utilizando un lenguaje con-

temporáneo aunque recurriendo a un repertorio clasicista que resulta adecuado a al singular carácter de los enterramientos, se realizó un arco de medio punto enmarcado por un alfiz rehundido cobijado por un frontón triangular. Retranqueado levemente respecto a este plano se disponen dos puertas laterales adinteladas, dejando entre ambas líneas una separación que no afecta a la seguridad del recinto pero que junto a la ranura vertical que la separa de la portada central contribuye a incrementar la ligereza de las formas blancas y geométricas que integran la composición, propiciando a su vez la creación de sugerentes juegos de luces en determinadas horas del día. Tras ella se dispone un atrio de planta triangular abierto hacia el interior; con meseta, escalinata y soportales a los lados que responden a una de las costumbres funerarias de la localidad, que tradicionalmente usó la entrada del cementerio como el lugar donde se da el pésame a la familia doliente. El semicírculo dispuesto al inicio de la escalinata constituye una forma que armoniza con la portada y enfatiza la perspectiva visual enmarcada por ésta hacia la calle San Sebastián y la parroquia —de donde parten las comitivas fúnebres—, dispuesta al fondo¹⁵. Hasta este espacio se trae a la imagen de San Sebastián en procesión el día de su festividad. La portada sigue en su diseño una impronta clasicista que recuerda a los remates predominantes en los nichos y que se ha procurado mantener dentro de una escala humana. Resulta indudable que esta intervención ha resultado esencial a la hora de revalorizar este conjunto funerario, hasta el punto de que —teniendo en cuenta que se trata de una arquitectura en uso y en proceso de crecimiento—, pueda hablarse tanto de patrimonio heredado como de patrimonio creado.

La tipología tradicional de enterramiento dispone una planta rectangular con bóveda de cañón a la que antecede un frontis vertical subdividido en tres partes: en la inferior se dispone el acceso al nicho en forma de medio punto, bastante espacioso en su interior; el intermedio acoge a la lápida que identifica al difunto y la última adopta la forma de remate de variadas formas. Estas fachadas se han venido enriqueciendo tradicionalmente con un variado repertorio de elementos extraídos de un repertorio clásico, tales como pilastras, capiteles y molduras. La moda de recubrirlo de azulejería o mármol destruyó gran parte de estos elementos ornamentales que aún pueden observarse en las construcciones más antiguas. Los remates adquieren diversas formas: triangulares, trapezoidales, trebolados, escalonados o diversas variantes sobre éstos. El coronamiento tradicional ha sido la cruz de hierro, pero en los últimos tiempos se vinieron utilizando algunas otras de mármol o ladrillo encalado.



Grupo de tres nichos antiguos en Casabermeja
(foto I: Cámara y R. Martín)

Para el acceso al nicho, emplazado en la parte inferior, se ha generalizado el empleo de rejas de hierro forjado —siguiendo el uso tradicional—, del que se conserva algún ejemplar antiguo fuera de uso, descartando modas que llegaron a imponerse, como los vidrios enmarcados en latón, adaptados a la forma semicircular; e incluso cuadrados. El enfoscado y enlucido exclusivo en blanco homogeneiza la estética predominante y enraíza estas construcciones funerarias con la arquitectura popular andaluza. Sin embargo no deben considerarse estas formas exclusivas del área andaluza sino una peculiar asimilación de un lenguaje clásico en su versión más popular. Es difícil obviar la acentuada similitud con algunas de las capillas votivas ortodoxas de las islas del mar Egeo, como Mikonos o Santorini. Estas construcciones —que constituyen la seña de identidad más clara de este lugar—, son también construidas espontáneamente por las familias como agradecimiento por algún favor recibido, con una finalidad más testimonial que cultural. Concebidas también a una escala muy humana (apenas si pueden acoger a un reducido número de personas en su interior), la fórmula abovedada de cañón cubriendo una estancia rectangular; y el frontis triangular, truncado o escalonado rematado con una cruz, y los muros encalados de blanco parecen una réplica de las construcciones funerarias de Casabermeja, solo que con unas dimensiones algo mayores.

Las unidades de enterramiento se adosan a los muros perimetrales o se unen por parejas dándose la espalda configurando calles, callejas o adarves exactamente igual a como ocurre en la ciudad de los vivos de numerosas localidades andaluzas y marroquíes. El urbanismo interior del cementerio puede considerarse un reflejo de la ciudad a la que pertenece o a otros muchos núcleos rurales de Andalucía caracterizados por la irregularidad de su

trazado orgánico y la adaptación a una topografía accidentada.

Los pavimentos de las calles usan el enchinado con cantos rodados bordeados de piedra rojiza del lugar, configurando cunetas para las evacuaciones pluviales. Allí donde la naturaleza dispuso una roca, se mantuvo integrándola en la intuitiva ordenación espacial. En las calles en declive se han mantenido las pequeñas mesetas antes las construcciones funerarias empleando para su pavimentación mazaríes de barro cocido¹⁶, de forma que ningún elemento ni material puede ser considerado ajeno o mal integrado. La condición de muro bajo de la cerca del camposanto —inexistente antes de la ejecución del proyecto de restauración—, hace posible la visualización del pueblo desde el cementerio y a la inversa, diluyendo su carácter de frontera entre el mundo de los vivos y los muertos y haciendo del cementerio un escenario más de la vida de los habitantes.

La actuación de restauración habría obtenido un brillante remate con la ejecución del proyecto escultórico del artista plástico Guillermo Pérez Villalta, cuya producción se enraíza en el clasicismo¹⁷. Si la arquitectura se encuentra presente en su producción pictórica, no era una excepción esta idea a medio camino entre la construcción y la escultura. Específicamente ideado para este fin y emplazamiento, el proyecto recreaba la construcción de un acueducto realizado en ladrillo pintado de tonalidad rojiza en clara alusión a la denominación de la localidad. Concebido en tres tramos, el primero arrancaba de la calle San Sebastián, al otro lado del tramo de la acequia medieval aparecida y junto a la fuente-abrevadero existente, de donde parte retomando el valor del agua como símbolo de vida que se adentra en el cementerio recorriéndolo virtualmente de lado a lado.



Proyecto de monumento a la Memoria en Casabermeja
Guillermo Pérez Villalta, 1987

El segundo tramo se disponía a continuación de la escalinata del atrio, apoyándose en él un fragmento de

columna con relieves en disposición helicoidal, clara referencia a la columna Trajana y sus secuelas, que esta vez no eterniza logros militares sino que se erige en un monumento a la memoria. Los arcos quedan interrumpidos y su linealidad queda trasferida a unos fragmentos de columnas y una plantación de cipreses en los que la materialidad de la obra se va diluyendo. El tercer y último tramo concluye en un templete-torre-mirador constituido en atalaya desde la que contemplar tanto el camposanto como el pueblo y el privilegiado entorno natural en el que se integra el mismo. Uno de los pensamientos del autor: "Los cuadros están hechos para estar en lugares de meditación" nos reafirma en nuestra idea de desvanecimiento de las fronteras entre las artes a la vez que nos hace lamentar que no fuese ejecutado este proyecto que habría elevado el nivel patrimonial de este cementerio ofreciéndonos una nueva función como espacio de creación a la vez que de meditación.

Con el paso de los años el cementerio había necesitado una ampliación que ya había sido aprobada en 1988¹⁸ y que fue contemplada en la última fase del proyecto de Martín Delgado, pero que sería objeto de un nuevo proyecto en 1997 por parte del arquitecto municipal Eduardo Claudín Morales conjuntamente con Carlos Hernández Pezzi, aunque sobre este diseño se realizaron al ejecutarlo algunas variaciones para que las nuevas calles apareciesen como continuidad de las preexistentes. En la actualidad el cuidado del cementerio desde el punto de vista técnico recae en el actual arquitecto municipal, Eduardo Malo Macaya, aunque la realidad es que la población de Casabermeja, muy consciente del valor de su camposanto, que es el elemento patrimonial más identificativo de la localidad, se haya muy concienciada respecto a la necesidad de preservación. Recientemente, en junio de 2006, el expediente iniciado 26 años atrás concluyó con la declaración del cementerio de Casabermeja como Bien de Interés Cultural, el único de su naturaleza que ha logrado esta condición en la provincia de Málaga¹⁹.

Confluencia de estilos y urbanismo medieval en los cementerios de Álora y Sayalonga

En el caso de la localidad malagueña de Álora, la superposición cultural deviene de un conjunto de circunstancias históricas. El núcleo urbano destacaba por la eficacia de sus defensas, construidas por los musulmanes sobre la cima de un cerro y cuya fama de inexpugnabilidad dio origen a un conocido romance inspirado en la muerte del Adelantado de Andalucía durante su asedio.

La ciudad, en la práctica un castillo, fue finalmente tomada el 20 de junio de 1484. Días más tarde la mezquita fue consagrada como iglesia dedicándose a Santa María de la Encarnación, sustituyéndose a comienzos del siglo XV por un templo gótico de tres naves, cuyo interior fue también el primer lugar de enterramiento de los nuevos pobladores. Al término de la guerra y desaparecido el peligro islámico, la población comenzó a desplazarse hacia el valle, y el interior del castillo quedó convertido en un barrio, Villavieja, que por su incomodidad pronto se despobló. En 1602 se iniciaron las obras para una nueva parroquia en la parte baja del pueblo, con lo que el conjunto defensivo, conocido como "Las Torres", quedó sumido en el abandono. En 1680 un intenso sismo que afectó a toda la provincia arruinó el templo gótico ubicado dentro del castillo, que a finales del siglo XIX sólo conservaba en pie la cabecera, un arco de una de las naves laterales y la torre.

Cuando llegó la legislación que obligaba a construir cementerios prohibiendo inhumar en las iglesias, como en tantos otros municipios españoles, la situación económica de las arcas municipales obligaron a posponer su cumplimiento. Una hambruna padecida en la localidad en 1812 y un elevado número de fallecimientos hizo acuciante afrontar el problema. La decisión fue adoptada en 1818, y como para entonces ya se hallaba totalmente despoblada la zona alta del pueblo, la más ventilada y alejada de poblado, se eligió como cementerio el solar de la derruida iglesia gótica, cuya cabecera fue habilitada como capilla del camposanto. La idea de reutilizar un suelo ya consagrado con anterioridad hizo más fácilmente asimilable para los lugareños el cambio de lugar de inhumación.

En 1820 tuvo lugar el primer entierro, y conforme se fue haciendo necesario, la zona de inhumación acabó por asentarse en el interior del castillo medieval, donde en 1889 se construyó el primer mausoleo²⁰. De esta forma confluyeron en un mismo espacio funciones distintas y estilos y materiales diversos: estructuras defensivas islámicas, restos de una arquitectura gótica, y diversos estilos historicistas entre los que no se hallaba ausente el neoclásico, quizás como sugerencia del entorno amurallado. Pero lo más llamativo que presentaba este espacio era el singular modelo de ordenación del espacio, en el que los bloques de nichos configuraron calles dispuestas en diferentes niveles, constituyendo adarves cerrados por muros de tapial islámicos y reproduciendo el peculiar caos del urbanismo medieval *versus* cementerio contemporáneo.

Lamentablemente, las autoridades municipales no comprendieron que esta convivencia de elementos patrimoniales tan diversos constituía una curiosa originalidad,

una realidad perdurable cuyos elementos, complementarios, se apoyaban y enriquecían mutuamente. La construcción de un nuevo camposanto en la parte baja del pueblo dio inicio a un proceso de desmantelamiento del cementerio antiguo, que ya ha sido desprovisto de algunos de sus bloques de nichos persiguiendo la diafanidad de su espacio interior. Es un claro ejemplo de prevalencia del patrimonio convencional en detrimento del funerario.

La última y más reciente actuación ofrece un carácter muy distinto. La puerta abovedada de acceso a la zona alta del castillo, elemento musulmán de destacado interés, padecía un elevado riesgo de desaparición por su mal estado. El peligro ha quedado subsanado con una actuación de los arquitectos Juan Gavilanes Vélez de Medrano y José Manuel Torillo Tea en el pasado año de 2005. La actuación ha consistido en el apeo de la bóveda y el refuerzo de los muros de tapial mediante elementos y muros de hormigón y ladrillo, livianos y sumamente austeros y cuidadosamente ejecutados, que han logrado una perfecta integración de formas de arquitectura contemporánea en la medieval. Esta actuación supuso para sus autores una mención dentro del apartado de rehabilitación de los Premios de Arquitectura convocados por el Colegio de Arquitectos de Málaga.

Otro ejemplo de trasvase de formas o imitación urbanística entre el mundo de los vivos y el de los muertos es el caso de la localidad de Sayalonga, emplazada en la Axarquía malagueña, una zona agreste y montuosa en cuyos núcleos urbanos aún puede apreciarse la presencia del urbanismo nazarí. Aunque desvirtuado por las lógicas transformaciones y expansiones urbanas, muchos de los núcleos de población que lo integran tienen su origen en alquerías musulmanas, una de cuyas modalidades era la de ocupar la cima de un promontorio integrando lo que se denomina "casamuro", singular agrupación de viviendas adosadas en las que los muros exteriores se unían configurando una muralla que asumía una función defensiva sin constituir una estructura militar específicamente ideada para ello, de forma que la vivienda, en realidad, se abría hacia el interior del espacio central así configurado. En la localidad de Árchez aún se conservan lienzos de lo que constituyó este "casamuro"²¹.

Este es el aspecto que presenta el cementerio de la localidad axárquica de Sayalonga, singular por su forma asimilada al círculo²² y la configuración trasdosada en bóvedas de sus nichos adosados al muro²³, dando la impresión que se ha reproducido, de forma imitativa e inconsciente, una tipología urbana que debía conservarse con bastante claridad en el momento de construcción de este camposanto.

Arquitectura victoriana en Málaga: el cementerio de los ingleses

Mucho más definida se encuentra la presencia de un núcleo de cultura anglicana en la Málaga del siglo XIX, explicada por la importancia que la colonia británica ostentaba en esta ciudad portuaria de floreciente comercio. No obstante, en lo que si salían malparados los ciudadanos extranjeros en general, era a la hora de ser inhumados, pues la intransigencia de la época impedía enterrar a los no católicos en suelo sagrado, desencadenando hechos realmente vergonzosos. Este problema fue solucionado cuando el cónsul británico William Mark obtuvo del monarca Fernando VII la autorización para construir un cementerio protestante en 1830, el primero de todos los que le siguieron. A todos los efectos, aquel era un trozo de suelo de administración exclusivamente británica que las autoridades malagueñas no podían fiscalizar ni para licenciar las obras, por lo que en su interior floreció un bastión de ambiente artístico y estético típicamente ingleses. El cónsul se encargó personalmente de enriquecer este espacio con abundantes plantaciones de árboles, flores y arbustos en las diferentes terrazas con las que se salvó el declive natural del terreno, dando por resultado un pintoresco y agradable aspecto romántico que aún hoy se mantiene y que constituye una excelente muestra de la jardinería de estilo inglés en nuestro país.

Salvo las primeras tumbas, recubiertas de conchas como recuerdo a la época en la que se enterraba a los fallecidos en la arena de la playa, las arquitecturas funerarias más monumentales constituyen un repertorio netamente victoriano: en ellas predominan los obeliscos, las columnas truncadas y sarcófagos, elementos curiosamente provenientes del mundo pagano clásico pero que se habían puesto al servicio del ideario cristiano. Algunas de estas obras funerarias fueron realizadas por el marmolista José Frapolli Pelli (+1902), cuya obra –también presente en el cementerio católico de San Miguel e incluso la catedral–, supo adaptarse a las exigencias de estos nuevos clientes anglosajones. No puede interpretarse como una casualidad que la construcción del Hospital Noble de Málaga –generosa donación del británico Dr. Joseph Noble fallecido en nuestra ciudad e inhumado en este cementerio–, fuese dirigida por el mencionado José Frapolli en calidad de contratista, cuando la legislación española exigía claramente que al frente de una obra de carácter público había de situarse, necesariamente, un arquitecto. Parece claro que el cónsul británico debió mediar ante las autoridades malagueñas para que se permitiese esta obra de carácter filantrópico, que por cierto,

es de estilo neogótico, por el que la tradición inglesa mostraba predilección. Puede corroborar esta idea el hecho de que la portada de acceso al cementerio inglés –proyectada por el maestro de obras malagueño Diego Clavero y Zafra en 1856–, sea también neogótica, estilo inexistente en la prolífica producción de este constructor y que debe obedecer a una exigencia de los comitentes.



Sección del proyecto de casa del guarda en el cementerio inglés, Manuel de Mesa, 1939

Otra obra de importancia promovida por el segundo cónsul británico, William Penrouse Mark, fue la construcción de una casa para el guarda, cuyo proyecto elaboró en 1830 el arquitecto Manuel de Mesa. El inmueble, realizado en piedra arenisca roja, reproducía la fachada tetrástila de orden dórico de un templo clásico. En las secciones representadas en el proyecto se muestran pinturas murales representando a personajes femeninos con vestidos clásicos y aves volando enmarcados por frisos y cenefas, que incluso por las tonalidades nos recuerdan a las pinturas pompeyanas del segundo estilo. El edificio fue posteriormente modificado y su fachada integrada en la construcción de una capilla –función que todavía mantiene–, y las pinturas, si se realizaron, desaparecieron, pero constituye otro ejemplo de la transmisión de formas y estéticas desde la antigüedad hasta nuestros días pasando por el tamiz de la cultura anglosajona²⁴.

Arquitectura funeraria francesa en Málaga: el papel de los catálogos de arquitectura

Otro caso, muy distinto, pero igualmente sugerente, es el de los modelos empleados para la construcción de mausoleos monumentales en el cementerio católico de San Miguel. Estas construcciones eran concebidas por los arquitectos y maestros de obras activos en la ciudad, cuyos proyectos eran aprobados por las autoridades competentes, lo que ha permitido documentar su autoría. Un descubrimiento sorprendente es que la adopción de modelos traspasó en ocasiones la mera referencia para convertirse en una copia casi literal. Así ocurrió con

la obra de Cesar Daly *Architecture funerarie contemporai-ne*, publicada en París en 1871²⁵ y que debió funcionar como un repertorio que se exponía ante el cliente para que efectuase su elección. El hecho de que fuesen arquitectos de cierto renombre local, como Jerónimo Cuervo González o Manuel García del Álamo, indican que éste no fue un fenómeno aislado y que aquellos reputados profesionales no experimentaban ningún sonrojo en copiar diseños de otros arquitectos, algo que –visto desde otro punto de vista–, serviría para deslocalizar la práctica artística de nuestros profesionales.



Modelo de tumba publicado en la obra de César Daly, 1871



Mausoleo de Huelin en el cementerio de San Miguel siguiendo el modelo Daly, Manuel de Mesa, 1881
(foto: R. Marín)

Notas

- 1 CONESA BERNAL, J. (2000): "Acerca del cementerio de Casabermeja", *ISEL* I.
- 2 Noticia tomada de la memoria histórica sobre el cementerio de Casabermeja realizada por M^a. Morente y José M^a. Romero. Archivo de la Delegación Provincial de Cultura. Citada como procedente del Archivo Catedral de Málaga y fechada en 9 de octubre de 1786. Esta fecha debe estar errada, pues no consta en las actas capitulares ni es lógico la puesta en ejecución de la medida antes de que la orden, que data de 1787, exigiera su cumplimiento. En otras localidades con una problemática similar; como Cártama, la solicitud de ayuda económica al obispo se fecha en 1797. Estimamos que la ayuda para con el Ayuntamiento de Casabermeja debió tener lugar en torno a esta fecha. (A)rchivo (C)atedral de (M)álaga, Actas Capitulares, legajo 631 pieza 14.
- 3 GUEDE Y FERNÁNDEZ, Lisardo (1987): *Ermitas de Málaga (Compendio histórico)*, Bobastro, Málaga: 83.
- 4 Orden Circular de 26 de abril de 1804 sobre establecimientos de cementerios públicos. (A)rchivo (M)unicipal de (M)álaga. No obstante, en 1820, 1821 y 1823 se emitieron nuevas y reiterativas órdenes para que se cumpliesen estos preceptos, ofreciéndose incluso el auxilio económico de las diputaciones: documentos en (A)rchivo (M)unicipal de (Á)lora.
- 5 MORENTE, M^a. y ROMERO, José M^a., *op. cit.*
- 6 En 1966 el servicio de jardines y cementerio lo realizaba D. Francisco Mendique Lozano por encargo del Ayuntamiento, quien tenía previsto regularizar este servicio. (A)rchivo (M)unicipal de (C)asabermeja, Actas Capitulares, vol. sin numerar desde el 31/12/1954 hasta 24/V/1974, f^o. 55v., sesión 13 de julio de 1966. Agradezco a D. Francisco Palomo, Concejal de Cultura, todas sus facilidades para la consulta de este archivo.
- 7 FERNÁNDEZ LUQUE, M^a.A. (1993): "Primera aproximación a la vivencia de la muerte en Casabermeja. Málaga. Diez años de vivencias, 1960-1969", *Una arquitectura para la muerte. I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos (1991)*, 375.
- 8 MARTÍN DELGADO, R. y CÁMARA GUEZALA, I. (1988): *Proyecto de Restauración del Cementerio de Casabermeja*, Dirección General de Arquitectura de la Junta de Andalucía.
- 9 En 1976 se instó a un vecino a legalizar la obra realizada en un nicho de su propiedad marcando unas pautas para su reforma. *Vid.* A.M.C., Actas Capitulares vol. sin numerar iniciado en 30/IX/1974, f^o. 44, sesión 7 de diciembre de 1976 y f^o. 48, sesión 28 de marzo de 1977. En febrero de 1977 se contrató a un equipo para efectuar una limpieza, pues se calificaba el estado del cementerio de malo. *Ibid.* f^o. 47, sesión 1 de febrero de 1977. Este mismo año se aprobó el proyecto de delimitación de suelo urbano proponiendo como urbanizable el espacio comprendido entre el casco urbano y la carretera siempre que las actuaciones no afectasen a la visibilidad del camposanto. *Ibid.* f^o. 77v. Y 78, sesión 18 de mayo de 1971.
- 10 *Ibid.* f^o. 87v., sesión 7 de septiembre de 1978. En 1980 la concesión de nichos a perpetuidad costaba 15.000 ptas. para los situados en la línea inferior; 17.500 para la media y 16.000 para la superior; pero esto debe referirse a los nichos en bloque, y no a los monumentales. *Ibid.* f^o. 150v y 151, sesión 5 de diciembre de 1980.
- 11 *Ibid.* f^o. 168, sesión 10 de julio de 1981.
- 12 La resolución n^o. 8593 de 18 de marzo de 1980 (BOE 23 de abril de 1980) incoando la declaración de monumento histórico-artístico,

- ya suponía la obligatoriedad de que las obras a realizar fuesen autorizadas por el Ministerio de Cultura.
- 13 A.M.C., Act. Cap. vol. sin numerar iniciado el 4/X/1982, fº. Iv, y 2, sesión 4 de octubre de 1982.
 - 14 En 1982 se adjudicó a la empresa JACA la construcción de nichos por importe de 330.000 ptas. *Ibid.* fº. 41, sesión 19 de enero de 1984.
 - 15 Agradezco a los arquitectos Rafael Martín Delgado e Isabel Cámara Guezala la consulta del proyecto de restauración, las fotografías retrospectivas y las aclaraciones que me han facilitado sobre su actuación.
 - 16 Estos materiales, por su naturaleza y tonalidad, facilitan la integración del cementerio en su entorno natural, al que se adapta incluso en el mantenimiento de su topografía. El arquitecto José Mª. Buendía Julbes, nacido en Babsebta (Ceuta) y afincado en México D.F., y que analizó el cementerio en la década de los años setenta primero, y tras su restauración después, destaca esta cualidad. Desde la perspectiva de poetización de la arquitectura asimilada del arquitecto Luís Barragán, califica al cementerio de Casabermeja visto desde arriba como "una tiza arrojada sobre el piso", en alusión al contraste cromático con la tonalidad parduzca de los campos de cultivo. Aprecia en él la síntesis entre la arquitectura islámica, la andaluza y la contemporánea que rige la obra de ambos arquitectos y en la que tienden a recrear invariantes universales de la arquitectura. De ahí la observación de similitud de diseño y proporciones de la portada del camposanto con la de la hacienda pulquera de El Esquivel, (estado de Hidalgo, México), realizada durante el último tercio del siglo XIX.
 - 17 Guillermo Pérez Villalta (Tarifa, 1945) inició los estudios de arquitectura en Madrid en 1966, aunque posteriormente se decantó por las artes plásticas, en la que destaca como uno de los más relevantes representantes de la posmodernidad y la Nueva Figuración Madrileña. Un viaje a Italia realizado en 1975 le marco de forma indeleble configurando una impronta clasicista que se advierte en toda su producción, tanto en la recreación de arquitecturas (como elemento principal o como escenario) como en la mitología de los personajes.
 - 18 A.M.C., Act. Cap. vol. sin numerar iniciado el 4/X/1982, fº. 165v., sesión 1 de julio de 1983.
 - 19 Decreto 127/2006, de 20 de junio de 2006 por el que se declara BIC, con la categoría de monumento el cementerio de San Sebastián, en Casabermeja, Málaga (BOJA nº. 131 de 10 de julio de 2006). El expediente declaratorio fue elaborado en 1995 e incluye un amplio entorno de protección que garantiza la visibilidad del cementerio desde las dos calles que en la actualidad conducen hacia el mismo, San Sebastián y de Las Porras, y sobre todo, una muy considerable porción de suelo no urbano. En estos momentos se está realizando un jardín en la explanada abierta ante el cementerio, proyectado por los arquitectos Ignacio Rubiño, Pura García Márquez y Luís Rubiño, que contribuirá a dignificar y revalorizar este espacio funerario.
 - 20 BOOTELLO MORALES, A. (1927): *Hojita Parroquial de Álora*, Tipografía J. Trascastro, Málaga, varios números, Archivo Municipal de Álora; y VÁZQUEZ GUERRERO, G. (h. 1950): *Álora*, mss. en la biblioteca Cánovas del Castillo de la Diputación Provincial de Málaga.
 - 21 GOZÁLBEZ CRAVIOTO, C. (2001): "La transformación de alquería en municipio en la Axarquía malagueña (I). Algarrobo, Almáchar, Arenas y Arces", *Isla de Arriarán* 17: 20-21.
 - 22 La elección de la propia forma cerrada sugiere la idea de acogimiento o sacralidad que se encuentra presente en la arquitectura funeraria casi desde la prehistoria.
 - 23 Vid. RODRÍGUEZ BARBERÁN, F.J. (1996): "Humildes paraísos. Formas arquitectónicas populares en los cementerios de la provincia de Málaga", *Narria* 73-74: 12-16.
 - 24 Vid. RODRÍGUEZ MARÍN, F.J. (2006): "Patrimonio y ciudad. Valores artísticos y culturales en el cementerio Inglés de Málaga: entre la magnificencia y el deterioro", *Isla de Arriarán* 25, 23-58.
 - 25 Esta circunstancia fue dada a conocer por la investigadora PAZOS BERNAL, Á. (1993), "Arquitectura funeraria en Málaga", en *Una arquitectura para la muerte. I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos (1991)*: 504-512. La localización de un ejemplar del mencionado catálogo nos permitió corroborar con algunos otros ejemplos esta fórmula de penetración de los modos y estilos europeos en nuestro país. Vid. RODRÍGUEZ MARÍN, F.J. (2000): "La ornamentación en la arquitectura modernista malagueña: el influjo de lo foráneo a través de los catálogos de arquitectura", *Congreso Nacional de Arquitectura y Modernismo: el Historicism a la Modernidad*.

Años veinte: la Maternidad en la escultura figurativa catalana y francesa

Cristina Rodríguez Samaniego
Universitat de Barcelona

Al analizar las prácticas artísticas que tenían lugar en la Cataluña y la Francia de la década de 1920, nos damos cuenta que en ambos lugares se hacía patente la pérdida de vigor de las tendencias nacidas con el siglo. Cataluña y Francia estaban inmersas en una situación de cambios; así, sus producciones escultóricas figurativas mantenían ciertas concomitancias, derivadas principalmente de la elección de los temas y del tratamiento que se otorgaba a éstos. Aunque la representación de sujetos relacionados con lo popular fue mucho más característica de Cataluña del que lo fuera en Francia, ambos lugares compartían una similar tendencia hacia un clasicismo matizado por su coyuntura política y cultural. Si bien tanto en la producción artística catalana como en la francesa del momento se dio una voluntad de establecer vínculos con la tradición, estos vínculos se orientaron en direcciones diferentes en cada zona.

En Cataluña, la decisión de entroncar con el pasado grecolatino constituía un medio a través del cual legitimar un proceso político, cultural y social, en el cual el arte tenía un papel preponderante como vehículo de transmisión de los nuevos valores y premisas. Pasados unos años desde la eclosión y apogeo de las tendencias noucentistas, fallecidos ya varios de sus artífices, habiendo accedido al poder el General Primo de Rivera, la Mancomunitat derogada y el programa político de la Lliga Regionalista suspendido... Todo parecía actuar en detrimento de la perpetuación de los valores primigenios del Noucentisme, y a favor de una lenta desintegración de la unidad de estilo del arte figurativo catalán.

En Francia, la modernidad de las propuestas en pro de lo clásico surgidas durante los últimos años del siglo XIX,

residía en la reivindicación de la validez del material clásico como el medio correcto para expresar ideas actuales. Con el fin de poder usar el bagaje procedente de la tradición grecolatina para componer una nueva manera de expresión artística, los artistas figurativos de principios de siglo debieron intelectualizarlo y sintetizarlo. De esta forma, establecieron un proceso parecido al que usaron los creadores del primer Noucentisme, aunque sin la preferencia por los temas populares, tan típicos de la producción catalana. Sin embargo, el advenimiento de la Primera Guerra Mundial cambió sensiblemente el panorama cultural y político francés. El ambiente en el que trabajaban los artistas galos de después del conflicto bélico era notablemente distinto del de los primeros años de siglo, y asimismo diferente del catalán en la misma época. Consideraciones de contraste entre razas, de exclusividad en la recepción de la herencia clásica, de oposición a otros pueblos – sobretodo al germánico-, empapaban muchas manifestaciones sociales, convirtiéndose en un *lieu commun* en muchos de los ámbitos de la cultura del país e influenciando, a su vez, a las artes plásticas y la literatura. De hecho, ya durante la guerra de 1914 – y sobre todo una vez terminada- la voluntad de innovación aportada al arte figurativo francés perdió consistencia, en buena parte atendiendo a la fuerza del sentimiento patriótico a ultranza y a la necesidad de reconstrucción nacional presentes en el corazón de la sociedad gala del momento. En este contexto, el arte oficial de la Francia de los años veinte favoreció la producción de piezas en general sobrias, poco osadas a nivel formal, con carga autocrítica poca o nula, y destinadas a enardecer la unidad nacional, aunque no forzosamente de forma dema-

siado explícita. Con la intención de personificar todos los valores mencionados, los escultores que se situaban en la línea cercana a los estamentos gubernamentales y circuitos oficiales compartían ciertos parámetros estilísticos. En general, produjeron piezas realistas, más o menos naturalistas, en las que tenían un lugar preponderante la figura humana como centro del mundo natural, y el cuerpo de la mujer como punto de referencia esencial de la condición humana. Asimismo, y especialmente en la obra de pequeño formato, la mayoría de los autores se inspiró en la denominada “escultura de tradición francesa”, hecho que aportó cierto eclecticismo al conjunto de la producción de esta disciplina en el país vecino antes de la eclosión del *Art Déco*.

Por su parte, la escultura catalana de los años veinte se iba desvinculando del tipo de plástica centrada en la Cataluña griega y el idealismo —el llamado “primer Noucentisme”—, que había obtenido un éxito sin precedentes en la década anterior. Muchas son las voces que afirman que, una vez pasada la efervescencia de su primera época, el Noucentisme se hundió a nivel estético, aunque logró conservar, sin embargo, su carga cívica¹. No obstante, podríamos sostener que una afirmación tan contundente como la referida no se ajusta a la realidad de la escultura catalana del momento. Si bien la línea estética abanderada por el primer Noucentisme perdió vigor en el panorama escultórico de la época, en parte a causa del impulso de las tendencias de vanguardia, ésta continuó existiendo durante muchos años, y con bastante autonomía. Hasta el estallido de la Guerra Civil Española, artistas de la reputación de Josep Clarà o Enric Casanovas, procedentes del primer Noucentisme, acompañaron a autores más jóvenes en la producción estatuaría dentro de la línea estética propia del Novecientos².

Los escultores figurativos del momento, los mismos que F. Fontbona denominara “Generación de 1917”³, combinaban cierta trasgresión con un gusto hacia el clasicismo de sus predecesores. Los integrantes de dicho grupo dieron lugar, a su vez, a varias agrupaciones paralelas, como los llamados “Evolucionistas”, “Agrupació Courbet” y “Nou Ambient”, entre otras. Si bien no representaron un movimiento homogéneo, los artistas de la “Generación de 1917” sí tuvieron unos elementos diferenciales en común, concretados en un rechazo hacia las tendencias idealistas en el Noucentisme y, en general, un mantenimiento de la tradición figurativa. Sin embargo, los artistas figurativos vinculados con el Noucentisme tuvieron que compartir protagonismo con un incipiente grupo de creadores próximos a las vanguardias. En efecto, la Barcelona de finales de la década de 1910 y principios de

1920 fue testigo de la aparición de un número creciente de manifestaciones artísticas de vanguardia. La exposición cubista de 1912 en las Galeries Dalmau constituyó un precedente de la expansión de estas tendencias en Cataluña, aunque no fue de ninguna manera un caso aislado. El propio Pablo R. Picasso exhibió su obra en solitario en las Galeries Layetanes en 1917; el mismo año que J. Torres-García publicaba en *Un enemic del poble* el manifiesto “Art-evolució (A manera de manifest)”⁴, texto que contribuyó a certificar la ruptura con el idealismo más clasicista del primer Noucentisme. De igual forma, indicaba la posibilidad de emprender una nueva dirección en el mundo de las artes catalanas, que se conocería como “evolucionisme”, y que daría nombre al mencionado grupo, integrado por artistas de la talla de Joan Rebull. De hecho, tanto los “Evolucionistas” como los otros sectores que divergían del arte más oficial, fueron ganando terreno durante la década de 1920, en la que se vivió una dualidad manifiesta en el campo de las artes plásticas del Principado. Se ha hablado, en este sentido, de los años veinte como una década en la que convivieron dos tendencias culturales opuestas: por una parte, la favorable a la permanencia de las estructuras tradicionales; y, por la otra, la que estaba de acuerdo en impulsar caminos nuevos en el arte catalán. Y, en última instancia, dentro de la segunda línea de pensamiento, residía una dicotomía notable, que radicaba en su propia opción estética. De hecho, ésta pasaba por una asunción del realismo como nuevo medio expresivo, opuesto al idealismo del primer Noucentisme. No obstante, también apostaba por una revisión del primitivismo y del mediterraneanismo, considerados caminos válidos para la modernidad que reivindicaban⁵, aunque se tratase de elementos ya presentes en la escultura noucentista más ortodoxa.

En la Francia de la misma época, además de las tendencias hegemónicas en las artes plásticas, tomaron fuerza las corrientes de vanguardia, gracias, en buena parte, a los artistas no franceses. La ciudad vio llegar, en olas sucesivas, una serie de creadores extranjeros, que agrupamos habitualmente bajo el nombre de *École de Paris*⁶, y que constituyó, sin embargo, un grupo bastante heterogéneo. Antes de la Primera Guerra Mundial, estos artistas extranjeros llegaban principalmente de la Europa central —sin olvidar los de origen meridional: español y italiano, sobretodo—, para dar paso al final del conflicto bélico a inmigrantes del Este y de la esfera soviética, entre los cuales, muchos judíos. Éstos, residentes sobretodo en el barrio de Montparnasse, abogaron por presentar un arte innovador, que dejara a un lado la omnipotencia del arte figurativo y de raíz tradicional en el panorama oficial. El

carácter de los integrantes de la *École de Paris*, quizá excesivamente ecléctico, podía acoger desde Othon Coubine, Pablo R. Picasso, hasta Constantin Brancusi o Louis Marcoussis entre muchos otros, la producción de los cuales, a su vez, también podía tener un carácter heterogéneo. Por otra parte, el realismo escultórico era quizá una de las vías de escape por las que podían optar los artistas que tuvieran la intención de escaparse del camino estrictamente académico que solía apoyar el Estado, y aportar cierta innovación. Muchos de los escultores que habían empezado su carrera en el taller de Auguste Rodin –algunos de los cuales integraron la denominada “*Bande à Schnegg*”⁷–, fueron los encargados de encabezar esta tendencia, que apareció con fuerza en la *Exposition des Arts Décoratifs* de 1925 y triunfó en el programa escultórico de la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne* de 1937. Uno de los casos más notables dentro de esta línea es el de la escultora Jane Poupelet, uno de los miembros fundadores del *Salon des Tuileries*; sin olvidar el nombre de Robert Wlérick, quien en 1921 esculpió una magnífica Maternidad –*Mme Wlérick et son fils*–, al nacer su hijo Gérard; o del trabajo de los denominados “*sculpteurs animaliers*”, entre los cuales debemos destacar la aportación de François Pompon.

Así, al hablar de la escultura figurativa catalana y francesa del momento que nos ocupa podemos constatar los paralelismos existentes entre las situaciones de la escultura oficial en los dos países, conformando un panorama artístico muy concreto. El tema de la Maternidad era un sujeto que convenía a los artistas tanto catalanes como franceses, por poseer connotaciones tradicionales importantes, además de facilitar a ambos mundos un acercamiento a su herencia cultural, ya fuere a lo popular en el caso del Noucentisme, como a la tradición nacional en el caso de la Francia de la posguerra. De hecho, el tema de la madre como sujeto artístico tuvo tanto éxito –y no únicamente en este momento concreto de la Historia del Arte– por el hecho de estar trufado de simbología y cargado de una fuerza casi telúrica, desde su más que probable origen como derivación de las llamadas Venus prehistóricas. De hecho, tal como reflexionó Joaquín Campos en su tesis doctoral, de cuyo texto reproducimos un fragmento que se nos antoja especialmente relevante, la figura de la Madre responde al: “[...] mundo del inconsciente, en tanto y cuanto ésta es matriz oculta de vida, mundo de sombras y abismos insondables que da cobijo a ocultos secretos [...]. También, cuanto supone de ternura activa, oblativa y continuada, en el calor protector y la experiencia de una dulce bondad; los lugares y coyunturas relacionados con el renacimiento, el fluir de la vida o la

mágica transformación de las formas y los estados; todo lo que se agita bajo cualquier expresión de fecundidad, alimenta, sustenta y otorga el crecimiento. Y, en un sentido más sublime, la sabiduría como juicio, cordura, prudencia..., autoridad fascinante y altura espiritual que está más allá del entendimiento”⁸.

El tema de la Maternidad fue uno de los sujetos que más repercusión tuvo en las manifestaciones plásticas del Noucentisme, siendo particularmente utilizado en la pintura y en la escultura. Ligadas a algunos de los valores más relevantes del discurso de este movimiento artístico, las plasmaciones de la familia y de escenas íntimas entre las madres y sus hijos se reprodujeron en muchas obras creadas antes y después de la ascensión de Primo de Rivera al poder, en 1923. El Noucentisme pretendía ser un movimiento interdisciplinario que, entre muchas otras consideraciones, fuera capaz de acercar la cultura y las artes a la población catalana. Si bien el Modernisme ya había manifestado su interés en este sentido, los noucentistas hicieron de conceptos como la “civilidad” uno de los portaestandartes de su discurso. De esta manera, el partido político de la Lliga Regionalista, dirigido por Prat de la Riba, orientó sus esfuerzos hacia los programas educativos y la consolidación de los centros de cultura. El Noucentisme dio gran importancia a la culturización del catalán corriente, proyecto que se creía indispensable para elevar Cataluña al nivel de muchas otras zonas europeas. La educación devino un punto de relevancia en el programa noucentista, por lo que se promovió la construcción de escuelas, bibliotecas⁹ y archivos. Asimismo, muchos museos vieron modernizadas sus instalaciones y ampliadas sus colecciones, y proliferaron las exposiciones temporales y las galerías¹⁰. La Maternidad es una figura que encaja a la perfección en el programa noucentista, debido principalmente a sus vínculos con el universo de la educación y con el mundo popular y la tradición, dentro del cual podemos insertar la relación privilegiada entre progenitora e hijo. Por otra parte, no podemos pasar por alto la posibilidad que la promoción del tema de la Maternidad entre los artistas de la época estuviera vinculada con la intención gubernamental de incentivar los nacimientos, en un momento de gran mortalidad infantil y en el que se introdujeron medidas vinculadas a consideraciones higiénicas y relativas a la salud de la población, entre las cuales estaba la del amamantamiento materno¹¹.

En la Francia de la posguerra, además del efecto entrañable de las imágenes en las que se aludía al acto de la maternidad como origen de la vida, el gusto por este tema respondió a su vez a las necesidades de un país con

una población diezmada por la lucha en las trincheras. Se calcula que cerca de una quinta parte de la población de entre veinte y treinta años murió durante el conflicto, hecho que engendraba un problema doble. Por una parte, la pérdida de jóvenes implicaba que éstos, a su vez, no tendrían descendencia y que, por lo tanto, una generación dejaría de nacer. Por la otra, el descendimiento de la natalidad durante los años del conflicto redundaba en el crecimiento vegetativo que sufría el país, en el que el número de mujeres superaba con creces el de los hombres¹². Las imágenes de Maternidad apelaban a los sentimientos de los franceses, plasmando una estampa en la que éstos se fundían con las exigencias de una coyuntura social, sin dejar por ello de ser una efigie que destilaba delicadeza y emociones profundas.

Así, podemos constatar como las representaciones que incluían una madre con su bebé tuvieron un lugar de especial relevancia durante los años veinte en ambos lugares, aunque en el país galo fuese quizá más empleado en disciplinas como la pintura o el dibujo. La Maternidad, sin embargo, no fue el único de los temas que compartieron los artistas de ambos lados de los Pirineos durante la época que nos ocupa. Representaciones de la Juventud, personajes mitológicos principalmente femeninos, Bañistas, Samaritanas, etc. trufaron las aportaciones de los creadores figurativos del momento y, de forma singular, en el ámbito de la escultura. De esta manera, se puede hablar de paralelismos y concomitancias entre las manifestaciones plásticas catalanas y francesas durante los años veinte, conformando un panorama artístico caracterizado por un acercamiento tanto a nivel temático como estético. Todo ello nos sugiere un contacto activo entre las comunidades de creadores de ambos lados de los Pirineos. Sin embargo, dicho contacto fue mucho más intenso en un sentido que en otro, perpetuándose así el rol de foco irradiador de tendencias que desde hacía décadas ostentaba París.

Numerosos estudios aparecidos hasta la actualidad se han encargado de hacernos llegar las experiencias de los artistas catalanes que vivieron en París durante las últimas décadas del siglo XIX, como las de Rusiñol y Casas, Riquer, Nonell, Anglada-Camarasa, etc. La suya fue la primera generación de modernistas que visitaron la capital gala, con cuyo testigo contribuyeron a crear en Cataluña la leyenda del París centro de la modernidad. A menudo, el elogio de París venía de la mano de la denuncia de las limitaciones de Barcelona a nivel cultural. Este contexto favoreció la construcción de lo que podríamos llamar el “sueño parisino”, idea que se materializaba en la proliferación de las estancias que los artistas extranjeros realiza-

ban en la “Ciudad de la Luz”. París, además de tratarse del corazón intelectual y cultural del continente, devino una ciudad con una oferta lúdica impresionante, hecho que la situaba – entre tantas otras consideraciones- por delante de Roma como foco de atracción de los artistas de todo el mundo¹³. En la década de 1920, la capital francesa continuaba siendo un punto de referencia para los artistas catalanes, muchos de los cuales seguían realizando el mismo viaje iniciático que los creadores del Principado que los habían precedido en el tiempo. De hecho, gran parte de los escultores figurativos que triunfaron en la Cataluña de la época habían realizado estancias en el país vecino, o las realizaron durante la década que nos ocupa¹⁴. Los viajes de los catalanes a París contribuyeron a acercar a Cataluña las tendencias plásticas que se desarrollaban en la capital gala y, a su vez, a facilitar al mundo el conocimiento y el acceso a las artes catalanas.

Sin embargo, pocos fueron los artistas franceses reputados que, en aquel primer tercio de siglo, realizaron estancias en tierras catalanas con el mismo espíritu con que los catalanes lo hacían en París. Ya desde el siglo XVIII y sobretodo del XIX, España era una destinación que despertaba el interés de muchos creadores europeos, aunque a menudo el viaje a la Península se considerara cercano a los más tradicionales viajes a “Oriente”, que solían inspirar a los artistas visitantes piezas llenas de fantasía y colorido. Ya en el siglo XX, si bien el país había experimentado ciertos adelantos tanto a nivel económico como social, por lo general el fruto de las estancias de creadores extranjeros continuó reflejando – aunque con matices- aquella España interior, cerrada y oscura, tal como aparecía en las pinturas de Ignacio Zuloaga. Los viajes de artistas galos de referencia, como Maurice Denis¹⁵ o Jane Poupelet¹⁶, entre otros, así lo atestiguaron. Por su parte, el rosellonés Aristide Maillol, sí visitó Cataluña y mantuvo contactos con determinados artistas, aunque dichos contactos no se consolidaron hasta la década de 1910. Josep Pla dejó constancia de las estancias de Maillol en el norte del Principado, y de su amistad con algunos de los intelectuales más importantes del momento¹⁷. También son conocidas las relaciones del escultor con hombres de cultura de la región de Céret – de cuya importancia hablaremos más adelante- entre los que destacaba J. S. Pons, Nicoló o Brasés, y con los artistas que allí se establecieron, en especial Manolo Hugué y Joaquim Sunyer. De igual forma, conocemos su vínculo con Prudenci Bertrana, quien, desde las páginas de las revistas que dirigía, transmitió a los catalanes su conocimiento de la obra del escultor de Banyuls. Del mismo modo, como describió Joan Ainaud, Maillol se relacionó con Miquel de

Palol, Eugeni d'Ors y Josep de Togores¹⁸. No cabe lugar a dudas que la obra de Aristide Maillol y los ideales que se desprendían de su *Femme accroupie* (pieza que no obtuvo su título definitivo, *Méditerranée*, hasta 1923¹⁹) fueron asimilados por los artistas catalanes, sobretodo por aquellos cercanos a los principios del primer Noucentisme.

Si en la Barcelona del momento eran frecuentes las exposiciones de arte francés, durante los años veinte tuvieron lugar varias exhibiciones de arte catalán en París, a menudo en espacios reservados para ellos en ciertos Salones franceses de la época. Uno de los más importantes acontecimientos de estas características —y que además fue el primero de estas características en organizarse durante la década de 1920— fue la sala que se les reservó especialmente en ocasión del *Salon d'Automne* de 1920. Josep Pla cubrió la exhibición para la publicación barcelonesa *La Publicidad*, destacando en su crítica a muchos de los escultores más reconocidos de la Cataluña del momento²⁰, muchos de ellos ya con un peso específico notable en el panorama artístico galo. El espacio reservado a los artistas catalanes en dicho *Salon* nos interesa particularmente, puesto que varios de los críticos que allí se reunieron estuvieron de acuerdo en afirmar la independencia de la escultura catalana respecto de la influencia francesa, mucho más notable que en el caso de la pintura, disciplina altamente contagiada por las tendencias del país vecino²¹. La opinión de los críticos presentes en este acontecimiento nos habla de las relaciones entre la escultura de ambos países, de su contacto y cercanía, sin implicar sumisión a las doctrinas estéticas que imperaban en la capital francesa. Este tipo de acontecimientos expositivos contribuían a reforzar la idea de la existencia de un grupo definido, organizado entorno a los catalanes que habían residido o residían en París. A parte de exponer su producción en la capital gala, este grupo de artistas también se reunió en distintas ocasiones en Barcelona. El público asistente a la Exposición de Primavera de Barcelona en 1923, por ejemplo, tuvo la ocasión de contemplar las creaciones de los que allí se agruparon bajo la denominación “*Artistes catalans de París*”, entre los que se contaban varios de los más famosos escultores jóvenes del momento, como Josep Dunyach, Juli González, Ricard Guinó, Claudi Mimó o Màrius Vives²². Dicha actividad expositiva, tanto en París como en Barcelona, patentiza la relación estrecha de las artes catalanas del momento con las francesas, especialmente en el ámbito de la escultura figurativa.

Precisamente el escultor Màrius Vives expuso, en ocasión del Salón de la “*Associació d'Escultors*” de 1927 una *Maternitat* en bronce²³ (figura 1). Vives se acercó, en la



Màrius Vives, *Maternitat*, c. 1927

Imagen extraída de *Gasete de les arts*, 1 junio 1927, num 74, p. 5.



André Abbal, *Maternité*, 1926

Imagen extraída de la página web del Musée André Abbal: <http://museeabbal.free.fr/frame.htm>

ejecución de esta obra, al estilo de Aristide Maillol y de Manolo Hugué, siguiendo una línea de sencillez y austeridad formales que eran muy típicas de su producción. Los volúmenes de su *Maternitat* son sintéticos por lo tocante al tratamiento de la materia, desprovistos de detalles innecesarios, en definitiva, poco naturalistas. En la obra de Vives prevalecen, por encima de todo, aspectos como la simplicidad formal y la preferencia por un tratamiento más volumétrico de los cuerpos, sin por ello olvidar conceptos como la expresión de la ternura y de la emoción contenida, manifiestas en el vínculo entre madre e hijo. La *Maternitat* de Vives es conceptual y formalmente cercana a una obra de la idéntica temática esculpida por el francés André Abbal en 1926 (figura 2). La *Maternité* de Abbal estaba realizada mediante la técnica de la talla directa, que tanto éxito obtuvo en la Francia del primer tercio de siglo XX —recordemos la asociación *Douce France*²⁴—. La obra de Abbal posee la misma disposición que la de Vives, y comparte también su lenguaje formal. En ambas se centra la fuerza expresiva en la proyección de la relación íntima entre las figuras de la madre y del hijo, materializadas en unos cuerpos vigorosos, de volúmenes marcados y formas rotundas. En este sentido, ambas piezas recurren al gusto por el primitivismo, tan típico de los primeros años de siglo, que se perpetuó —especialmente en Cataluña— hasta los años treinta. Por su parte, el antiguo discípulo de Auguste Rodin, Antoine Bourdelle, uno de los más reputados escultores franceses de la época y uno de los más altos exponentes de la recepción de las influencias primitivas y del esfuerzo hacia la síntesis, aspectos que marcaron la escultura francesa de los primeros años del siglo, también compuso una Maternidad que puede hoy admirarse en los jardines de su museo en París. La pieza, llamada *La Vierge à l'enfant*, reproduce la escena de una madre con su hijo en brazos, aunque en esta ocasión ésta se halle plasmada a través del filtro de la religión, cristianizada. Este bronce colosal —mide más de seis metros—, reúne muchas de las características que Bourdelle usó durante buena parte de su carrera profesional: formas

rotundas, volúmenes sencillos aunque concretados en piezas de grandes dimensiones, simplicidad estructural y preferencia por el primitivismo como lenguaje expresivo.

Sin embargo, no fue París el único marco en el que se produjeron los contactos entre creadores de ambos lugares, ni los artistas que allí vivieron los únicos referentes para los escultores catalanes. La población rosellonesa de Céret acogió muchos de los encuentros entre artistas catalanes y de la esfera francesa. Desde su "descubrimiento" como colonia de artistas, Céret se convirtió en un punto de contacto formidable, favoreciendo un caldo de cultivo en el que se mezclaron convenientemente modernidad y tradición, en el que las experimentaciones de los artistas que allí se reunieron constituyeron un hito en la historia del arte contemporáneo occidental. Son muy conocidas las estancias de Pablo R. Picasso o Manolo Hugué en la ciudad ya desde la década de 1910, aunque otros artistas catalanes también pasaron por ella a lo largo del mismo decenio, como Enric Casanovas, Ramon Pichot o Joaquim Sunyer. Manolo residió gran parte de los años veinte en Céret, donde le acompañaron Joan Maragall y, esporádicamente, Pau Gargallo.

La *Maternidad* de Gargallo de 1927²⁵ debe ser situada en la línea de la escultura deudora del Noucentisme, predominante en el panorama artístico de la Cataluña de la época. Esta obra todavía respondía a los cánones estéticos de lo figurativo, en un momento en el que el escultor se hallaba en un punto de gran experimentación creativa, dedicándose especialmente al trabajo con hierro forjado, y en las posibilidades expresivas del vacío como espacio escultórico. Así, mientras Gargallo creaba en 1931 su *Grand Arlequin*²⁶, también desarrollaba otra *Maternitat*²⁷, efectuada en mármol, de volúmenes redondos y formas ondulantes, formalmente muy próxima a la que había esculpido en 1927. Ambas compartían una misma disposición de los cuerpos semidesnudos de la madre y su hijo, colocados de forma tradicional sobre una pequeña peana, conformando una imagen llena de sentimiento, delicadez e intimidad. Resulta curioso el hecho que Gargallo alternara durante los años veinte dos tipos de líneas de producción, dos maneras de dar forma a sus ideas. Mientras las obras más innovadoras realizadas en París parecían disfrutar de un éxito moderado entre el público y la crítica, Gargallo optó por mostrar en la Sala Parés de Barcelona piezas menos atrevidas, poco arriesgadas. No podemos olvidar que, no sólo en la década de los veinte, sino también durante los años que siguieron, los sectores sociales de más poder adquisitivo adquirían piezas menos osadas, mientras que las producciones cercanas a la vanguardia tenían, por lo general, más salida

entre los burgueses relativamente menos adinerados²⁸. Sin embargo, las Maternidades proyectas por Gargallo que hemos comentado difieren en gran medida de una pieza de igual temática que éste había esculpido en 1922²⁹. Curiosamente, algunos años antes de efectuar las dos estatuillas más tradicionales a las que acabamos de referirnos, Gargallo creó una obra con el mismo título, pero de carácter diametralmente opuesto. En la obra de 1922, experimentó con el juego entre volúmenes llenos y volúmenes vacíos, entre relieves cóncavos y convexos, con la intención de materializar la figura de una madre que sostiene a su hijo contra su pecho. La emoción que se destila de la observación de esta pieza reside en el mismo sentimiento que se desprende de las otras dos, sin embargo, los medios empáticos a los que apelaba cada obra son distintos. El ejemplo de Gargallo demuestra como una misma idea puede ser manifestada a través de canales divergentes, y como de esta manera el mensaje llega al espectador a través de vías de significado distintas. Asimismo, resulta un buen ejemplo de cómo compaginar dos tipos de producción, y saber dar a cada uno una salida comercial a diferentes niveles.



Manolo Hugué, *Mare i fill*, 1929.

Imagen extraída de Manolo. *Homenatge a Rosa*. Barcelona: Dau al Set, 1980, s/p



Chana Orloff, *Maternité debout -enceinte*, 1920.

Imagen extraída de la página web oficial dedicada a la artista: <http://www.chana-orloff.com>

Manolo Hugué, quien residió en París y especialmente en Céret, fue uno de los artistas catalanes de la época que, sin llegar a abandonar la figuración, experimentó con algunos registros de vanguardia. A lo largo de su carrera, esculpió gran cantidad de Maternidades, sobretudo a finales de los años treinta, aunque ya desde principios de su vida activa había recorrido a este sujeto, como en la *Maternidad* del Cau Ferrat, en Sitges³⁰. En 1929 y 1930 esculpió dos fantásticos ejemplos de esta temática³¹

(figura 3), con los elementos típicos de su producción de pequeñas dimensiones, una tendencia hacia la desmaterialización del objeto, y un esfuerzo dirigido a la reducción de lo superfluo, además de una preferencia por las representaciones de cariz popular. Su obra, de gran verticalidad, se acerca a una pieza de igual temática esculpida por la artista de origen israelita Chana Orloff, *Maternité debout-enceinte*, realizada en 1920 (figura 4). Orloff, quien habitó desde muy joven en la capital gala, formó parte del grupo de artistas conocido como *École de Paris*, que también englobaba otros creadores extranjeros residentes en la ciudad. Orloff compuso esta sugerente obra, que muestra el acto de la maternidad en dos de sus aspectos o fases, ya que combina la representación habitual de la figura de la madre con su hijo, y la menos convencional efigie de la mujer encinta. Los volúmenes de su *Maternité* son suaves, ondulantes y como en el caso de la obra de Manolo, realiza un tímido acercamiento a las formas cubistas propias de la vanguardia. Cabe destacar, empero, que Orloff, ya fuere por sus propias convicciones o por las restricciones ligadas a la posguerra francesa, tan sólo abandonó la figuración en contadas ocasiones, de lo que da fe otra Maternidad que esculpió cuatro años más tarde y que responde a patrones formales y estéticos tradicionales³².



Joan Rebull, *Maternitat*, 1920

Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985, p.81.



Joaquim Claret, *Maternitat*, década de 1920

Fotografía de la propia autora.

En 1920, Joan Rebull esculpió una Maternidad (figura 5) en la línea de Manolo, de volúmenes bien definidos y con un estilo sintético, sin por ello dejar de apelar a la esfera de lo popular. Rebull constituye una figura de gran importancia de cara a nuestro estudio, debido a sus opciones estéticas y a su repercusión durante los años

veinte, en los que devino uno de los líderes de la escultura catalana contemporánea. De 1926 a 1929, Rebull se halló a caballo entre Cataluña y Francia³³, instalándose en el norte de París y sin mucha presencia física en la capital catalana durante esos años; de ahí la repetición de sus obras en las diferentes exposiciones en que éstas participaron. La pieza de Rebull mantiene ciertas concomitancias con una Maternidad que ejecutó durante la misma década el escultor camprodonense Joaquim Claret (figura 6). Claret se instaló en París entorno a 1906, siendo aprendiz y colaborador de Aristide Maillol en su taller de Marly-le-Roi, cerca de la capital. Tras una breve estancia en Cataluña con motivo de la Primera Guerra Mundial, Claret permaneció en Francia durante veinte años. Si bien su educación artística había empezado en el Principado, puede decirse que su formación como escultor se dio en Francia, como también había sido el caso de los gerundenses Josep Clarà y Ricard Guinó –autor de una preciosa Maternidad inscrita en un soporte ovalado, realizada en 1920³⁴–. Las obras de Claret y de Rebull coincidieron en múltiples ocasiones, formando parte de las muestras del Salón de “Les Arts i els Artistes”, o como integrantes de la “Associació d'escultors”, aunque también expusieron conjuntamente con motivo de la mencionada Exposició de Primavera de 1923. La pieza de Rebull propone un tratamiento cercano al realismo por lo que hace a las figuras, a la vez que no renuncia totalmente al lenguaje plástico propio del primitivismo, ingredientes típicos de los artistas “evolucionistas”. La suya es una escena sencilla, arreglada de forma simple y casi tosca, en la que los personajes se articulan como si se tratase de una imagen de tipo religioso. Así, a diferencia de los que sucede en la obra de Claret, en la de Rebull el niño adquiere más importancia, se desmarca de su papel en el conjunto para asumir uno de mayor protagonismo. El tratamiento que el escultor atorgó a su pieza hizo que ésta renunciara a un tipo de representación consuetudinaria que enfatizase el vínculo establecido entre la madre y su hijo, para plasmar una escena en la que ambas figuras presentaran más independencia la una respecto a la otra. La *Maternitat* de Rebull constituye una pieza muy representativa de las opciones estéticas y tipológicas de este escultor; fundamental en el ámbito de las artes plásticas de la Cataluña de los años veinte.

A modo de breve conclusión, diremos que la producción de estos artistas, como las de otros tantos creadores catalanes que se establecieron en el país vecino, podría constituir el mejor de los ejemplos del tema que ha ocupado este artículo. A través de sus Maternidades y de las de sus contemporáneos de ambos lados de los

Pirineos, nos hemos acercado a las manifestaciones artísticas de la década de 1920, con la intención de arrojar un poco más de luz a la complejidad de dicho período y poder, finalmente, tratar de ahondar en la proximidad y distancia, en las divergencias y concomitancias existentes entre la escultura figurativa catalana y francesa de esta década tan fructífera.

Notas

- 1 Centenari Rafael Solanic (1895-1995) (1995): Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona: 5.
- 2 DOÑATE, M. (1994): "La fidelitat als clàssics", en PERAN, M.; SUÁREZ, A.; VIDAL, M. [dir.] (1994): *El Noucentisme. Un projecte de modernitat* Enciclopèdia Catalana ; Generalitat de Catalunya ; CCCB, Barcelona: 321.
- 3 FONTBONA, F. (1979): *Paisatgisme a Catalunya*. Destino, Barcelona: 269.
- 4 Extraído de (2003): *Joan Rebull. Años 20 y 30*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: 74, nota 39.
- 5 FERNÁNDEZ APARICIO, C. (2003): "Primitivismo y nuevo realismo. Joan Rebull y la escultura figurativa de los años 20 y 30", en *Joan Rebull. Años 20 y 30. Op. cit.*: 51-75.
- 6 Término ideado por el crítico André Warnod, en un artículo aparecido en la revista *Comoedia*, en enero de 1925.
- 7 Lucien Schnegg era considerado el líder de un grupo de escultores, surgidos del taller de Auguste Rodin, conocidos bajo el nombre de "La bande à Schnegg" – denominación creada por Louis Vauxcelles en 1919-. La bande estaba formada por Lucien y su hermano Gaston Schnegg, Charles Despiau, François Pompon, Louis Dejean, Léon Drivier; Jean Halou, Niederhausern-Rodo, Jane Poupelet, Robert Wlérick, Henri Arnold, Albert Marque, Yvonne Serruys, Chaplet y Élisée Cavaillon. Aunque se trató de un grupo muy numeroso y diverso, se suele afirmar que la bande compartió ciertos elementos, materializados en un rechazo hacia el aprendizaje académico y las referencias literarias históricas o mitológicas. Ved (1974): *La bande à Schnegg*, Les Presses Artistiques, París y FONTBONA, F. (2002): "Noucentisme i retorn a l'ordre", en *ParisBarcelona, 1888-1937*, Réunion des Musées Nationaux ; Institut de Cultura ; Museu Picasso, Barcelona: 298.
- 8 CAMPOS HERRERO, J. (1991): *Arquetipo materno y universo religioso*, Tesis doctoral leída en la Universitat de Barcelona: 124-125.
- 9 Eugeni d'Ors mostró una gran inquietud ante la carencia de bibliotecas públicas en Barcelona. Ved ORS, E. d' (1909): "De la Biblioteca", en ORS, E. d' (1992): *Glosari*, Edicions 62; "La Caixa", Barcelona: 99-100 (Les millors obres de la literatura catalana; 74) [1ªed., 1982]. Asimismo, d'Ors "glosó" la inauguración de la Biblioteca de Catalunya, en su artículo "La primera setmana de la Biblioteca de Catalunya", publicado por primera vez el 15 de junio de 1914. Ved ORS, E. d' (1992): *Glosari. Op. cit.*: 232-233.
- 10 Josep Mª Ainaud de Lasarte ha escrito un texto esclarecedor respecto este momento de revalorización de la cultura. Ved LASARTE, J. M. de (1994): "Educació i civisme", en PERAN, M.; SUÁREZ, A.; VIDAL, M. [dir.], *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*, Op. cit: 152-155.
- 11 CAMPS MIRÓ, T. (1989): "Ecce Mulier nostra". *El model de figura femenina en l'art català de 1906 a 1936*, Tesis doctoral leída en la Universitat Autònoma de Barcelona: 272-273.
- 12 Para más detalles sobre estas cuestiones, ved HOBBSAWM, E. J. (1999): *L'Âge des extremes. Histoire du Court XXe siècle 1914-1991*, Éditions Complexe, París: 78-84. En estas páginas, el autor pone en relación el balance demográfico de la Primera Guerra Mundial con los de los otros conflictos armados del siglo XX.
- 13 Ved TRENC, E. (2000): "París, infern o paradís dels modernistas", en *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona: 7-21

- [separata]. El autor analiza en este interesante texto las estancias en París de algunos artistas del Modernisme catalán.
- 14 Enric Casanovas, por ejemplo, había residido en París entre 1904 y 1913. Ved (1984): *Enric Casanovas*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona: 14-19. Josep Clarà se había trasladado a vivir a París ya en 1900. Ved (1997): *Clarà escultor*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona: 126. Por su parte, Josep Dunyach vivió en París desde 1904 hasta 1925. Ved INFIESTA MONTERDE, J. M. (1975): *Un siglo de escultura catalana*, Aura, Barcelona: 206. Finalmente, Pau Gargallo se instaló en la ciudad entre 1912 y 1914, después de haber pasado unos meses en ella en 1907. Ved ANGUERA, J. (1979): *Gargallo*, Carmen Martínez, París: 175-176. Màrius Vives se instaló en París en 1912. Ved BENET, R. (1928): "Facetas post-Rodinianas", en HEILMEYER, A. [ed.] (1928): *La Escultura Moderna y Contemporánea*, Labor, Barcelona: 183-184. Joaquim Claret vivió en París desde 1906 hasta 1914, y de 1920 hasta 1940. Ved RODRIGUEZ SAMANIEGO, C. (2006): *Joaquim Claret, escultor de la Mediterrània*, Tesis doctoral leída en la Universidad de Barcelona. Finalmente, el gerundense Ricard Guinó se trasladó a la capital gala entorno a 1910, donde residió hasta su muerte. Ved (1992): *Ricard Guinó. Escultures i dibuixos*, Ajuntament de Girona, Girona.
 - 15 Maurice Denis había viajado junto a Mithouard a Burgos, Ávila, El Escorial, Madrid, Toledo, Sevilla, Cádiz, Granada y Córdoba durante la Semana Santa de 1905. Ved DENIS, M. (1957-1959): *Journal*. La Colombe. Éditions du Vieux Colombier, París: VOL. II, 15.
 - 16 Poupelet viajó becada a Granada y a Segovia a finales de 1904 con Charlotte Chauchet. Ved RIVIÈRE, A. [dir.] (2005): *Jane Poupelet, 1874-1932*, Gallimard, París: 30-31.
 - 17 PLA, J. (1988): "Aristides Maillol, de Banyuls", *Obra Completa*, Destino, Barcelona: VOL XLIV, 417-422.
 - 18 AINAUD, J. (1979): "Maillol i Catalunya", *Quaderns de l'obra social de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis* 3: 12-13.
 - 19 Ved BERGER, U.; ZUTTER, J. [dir.] (1996): *Aristide Maillol*, Flammarion, París: 134. R. Puig, vecino de Banyuls, evocó el cambio de título de esta escultura emblemática por parte del propio Maillol: "Jeune fille au soleil c'est le nom que j'avais songé d'abord à lui donner... Puis un jour de belle lumière, elle m'apparut si vivante, si rayonnante dans son atmosphère naturelle que je la baptisai Méditerranée. Non pas La méditerranée, une mer que nous connaissons bien. Ce n'est pas cela que j'ai cherché. Mon idée, en la sculptant, était de créer une figure jeune, lumineuse et noble, Tout cela n'est-ce pas l'Esprit méditerranéen? C'est pour cela que j'ai choisi son nom et que je veux le lui garder". PUIG, R. (1965): "La vie misérable et glorieuse d'Aristide Maillol", *Tramontane. Revue du Roussillon. Lettres et Arts*, 483-484: 26. Por su parte, J. Cladel afirmó que la sucesión de títulos fue de la manera que sigue: *Femme accroupie*, *Statue pour un jardin ombragé*, *Pensée*, *Pensée latine* y finalmente, *Méditerranée*. CLADEL, J. (1937): *Aristide Maillol. Sa vie - Son oeuvre - Ses idées*, Bernard Grasset, París: 74.
 - 20 Pla acogió favorablemente las propuestas de Sunyer, Colom, Pascual, Lluís Mercader, Canals, Mompou, Mir, Gimeno, Cabañes, Llimona, Llaneras, Miró, Ricart, Domènec Carles, Joan Sacs, Inglada, Casanovas, Clarà, Dunyach y Claret. PLA, J. (1920): "El Salón de otoño. Los expositores", *La Publicidad* 14831: 1.
 - 21 (1920): "Una fiesta en París, Artistas españoles en el Salón de Otoño", *El Sol*, 15 de octubre de 1920: 2.
 - 22 (1923): *Exposició d'Art. Catàleg oficial. Barcelona - 1923*, Junta Municipal d'exposicions; Arts Gràfiques Successors d'Henrich i Cia, Barcelona: 55-57.
 - 23 Ved (1927): *Iª Exposició de l'Associació d'Escultors*, Sala Parés, A. López Llausàs, Barcelona [invitación]. Obra inventariada con el número 34.
 - 24 Grupo heterogéneo formado por escultores de la talla de Joachim Costa, Raoul Lamouredieu, el argentino Pablo C. Manes, Jan y Joël Martel, Louis Nicot, Georges Saupique, Ossip Zadkine o François Pompon. La *Douce France*, que también creó a una revista homónima, reivindicaba el valor de la talla directa como había sido teorizada por Von Hildebrand. Así, preferían el trabajo sin modelo previo, sin el referente de yeso o arcilla a partir del cual extraer los volúmenes para la obra final.
 - 25 Reproducida en ANGUERA, J. (1979), *Gargallo*, *Op. cit.*: 134.
 - 26 Conservado en el Musée des Années Trente, en Boulogne-Billancourt, con el número de inventario JP 113 S.
 - 27 Conservada en el Museu de l'Empordà, de Figueres, con el número de inventario. mE683. Reproducida en (1999): *Museu de l'Empordà. Guia de les col·leccions*, Consorci del Museu de l'Empordà, Figueres: 100.
 - 28 JULIÁN, I. (1986): *Les avantguardes pictòriques a Catalunya*, Llibres de la Frontera, Barcelona: 18 (Coneguem Catalunya; 13).
 - 29 Reproducida en ANGUERA, J. (1979): *Gargallo*, *Op. cit.*: 86-87.
 - 30 Obra parte de la antigua Colección Santiago Rusiñol. Museu Cau Ferrat, en Sitges, con el número de inventario 30.651.
 - 31 La maternidad de 1930 forma parte de la colección del Museu de Caldes de Montbui, con el número de inventario 236.
 - 32 Obra reproducida en la página web oficial dedicada a la artista: <http://www.chana-orloff.com/Orloff/start.html>
 - 33 (2003): *Joan Rebull. Años 20 y 30*, *Op. cit.*: 151.
 - 34 Reproducida en (1992): *Ricard Guinó. Escultures i dibuixos*, *Op. cit.*

Multiculturalidad artística a través de la epigrafía

Natalia Rodríguez Suárez
Universidad de León

La inscripción –hoy no se puede dudar– fue y sigue siendo un medio de comunicación publicitaria; si nos referimos a la Edad Media, el único¹. Ciertamente que no se trata de cualquier publicidad. Mediante la inscripción la sociedad medieval realizaba una publicidad universal y permanente, y para conseguir eficazmente estos fines, adaptó el medio a sus gustos y necesidades.

La **publicidad** o difusión del mensaje se consiguió mediante letreros ejecutados con diversas técnicas de llamada de atención, tales como la escritura en caracteres mayúsculos, o de gran tamaño, la incisión con surco biselado, que aprovecha eficazmente el claroscuro de la luz, la fundición de letras en metales brillantes, o el pintado de los letreros alternando colores llamativos. La **universalidad** se logró mediante el emplazamiento del epígrafe en lugares frecuentados por el público en general y especialmente por la comunidad a la que iba dirigido el mensaje, de una forma directa, y en sitios bien visibles. Para garantizar la **permanencia**, se echó mano de materias escriptorias capaces de resistir la acción de los elementos naturales o simplemente el paso del tiempo.

No es de extrañar, pues, que tanto los artistas como los comitentes de las diversas piezas de arte se hayan valido de la inscripción, para plasmar en sus obras los más variados mensajes. Así, a través de las *Suscripciones* se recogen los nombres o las firmas de los autores. Con las *Roboraciones* se indica quién fue la persona o entidad que encargó la obra, y con las *Explanationes* se aclara el contenido de las escenas y figuras artísticas a las que acompañan. La inscripción, es evidente, mantiene una relación muy estrecha con la obra de arte, y, por tanto, las ciencias que de ellas se ocupan –Epigrafía e Historia del Arte–

están también íntimamente relacionadas, y ello en dos niveles: Es fuente de información y es parte indisoluble de la propia obra.

Como fuente aporta datos sobre la historia de las piezas artísticas. Nos indica su origen, la fecha de construcción o renovación, e incluso el nombre de los promotores y artífices. Ésta es una información que los historiadores del arte han sabido aprovechar con acierto. Así, desde los trabajos clásicos, como los de Quadrado, Gómez Moreno, Amador de los Ríos o Pavón Maldonado, hasta las publicaciones de autores más recientes, como Gutiérrez Baños, el uso de este material ha permitido solventar muchos escollos².

Ahora bien, la inscripción y sus autores, si quisieron llevar a cabo con eficacia su cometido, y que el mensaje se difundiera lo más posible, hubieron de tener muy en cuenta las características sociales y culturales del destinatario. Es el caso del letrado bilingüe –latín y griego– que hizo colocar a la puerta de su taller un maestro lapidario, ejecutor, precisamente, de inscripciones de la Sicilia del Siglo I de nuestra Era (fig. 1)³. Por esas mismas fechas, el procurador romano de Judea, *Poncius Pilatos*, hizo colocar en el cabecero de la Cruz en que habían colgado al Nazareno, un letrado trilingüe explicando a todo viandante el motivo de la muerte del reo⁴.

Pero ya con anterioridad, se habían plasmado mensajes bilingües. Los ejemplos conservados son varios. Simplemente voy a recordar las piezas que han permitido a los historiadores recuperar y conocer lenguas hoy perdidas. Quizás, el ejemplo más conocido sea la piedra Rosetta, que sirvió para descifrar la escritura jeroglífica, gracias a que el decreto de Ptolomeo V que contenía,

estaba escrito en tres escrituras: la jeroglífica, la demótica y el griego⁵. Pero en esta misma línea podríamos citar modelos púnico-lídicos, el más antiguo la dedicatoria del reinado de Micipsa fechado en el año 138 a.C. ó galo-latinos, entre los que podemos mencionar la inscripción funeraria de Todi(Umbria) o la dedicatoria de Vercilli (Piamonte) no anteriores al siglo III a.C.

En nuestro país, de sobra conocido es el caso de las escrituras prelatinas descifradas gracias a la escritura bilingüe, fundamentalmente en monedas⁶. Todos estos ejemplos son fruto de la convivencia de dos culturas, y buscaban con la plasmación bilingüe, alcanzar una mayor universalidad.

En el mundo medieval los ejemplos siguen abundando. En este trabajo, vamos a centrarnos en la España de la Edad Media. Sin embargo, en el resto de Europa continúan desarrollándose este tipo de laudas. Sirva de ejemplo la preciosa inscripción relativa a un *horologium* (reloj) hidráulico, en la capilla palatina de Palermo⁷.

Entre las múltiples manifestaciones del fenómeno que venimos describiendo, únicamente analizaremos los ejemplos hispanos, en los que una de las lenguas sea el castellano o su antecedente el latín, porque estas son las inscripciones que estudia la epigrafía medieval a la que nos dedicamos. Pero debemos advertir que existen, en nuestra península, modelos en los que se combina el hebreo y el árabe. Esto lo podemos observar por ejemplo en la sinagoga de Córdoba⁸.

Los modelos que analizaremos son fruto de una de las características más sobresalientes de la España Medieval: la convivencia o coexistencia de diferentes comunidades culturales en un mismo lugar. Sociedades que a pesar de las restricciones legales, se interrelacionaban. Como sabemos, aún son evidentes los frutos de estas relaciones en todos los ámbitos artísticos: los edificios mudéjares, la orfebrería bizantina, determinadas artes suntuarias o las grandes edificaciones tanto civiles como religiosas, que del mundo árabe se conservan en la península.

La estrecha relación entre Arte y Epigrafía nos lleva a plantear que la inscripción se nos presenta, o puede presentar, como un claro, exponente de la multiculturalidad artística, lingüística, y gráfica de la España Medieval. Esta será la idea central de nuestra exposición: presentar la multiculturalidad artística en la Edad Media, a través de este medio de comunicación.

El análisis de diferentes piezas nos permite distinguir tres grupos, bien diferenciados, de inscripciones que anuncian el mestizaje artístico: las inscripciones con un único mensaje plasmado en dos lenguas, las obras artísticas

con dos textos epigráficos diferentes en dos lenguas distintas, y los ejemplos con distintos mensajes bilingües, en los que uno de ellos ha perdido su sentido.

La realidad de cada uno de estos grupos es muy diferente. Las inscripciones que presentan un mismo mensaje en dos lenguas distintas son fruto de la presencia de distintas comunidades, que conviven en un mismo ámbito. Esa convivencia hace necesario expresar el mensaje epigráfico en dos lenguas. Se logra, de esta manera, alcanzar la universalidad que pretende el autor, haciendo que ambos grupos étnicos puedan ser receptores del mensaje. Son propias de zonas y etapas de convivencia cultural. De ahí, que el sur peninsular ofrezca mayor número de ejemplos. Es el caso de la lápida sepulcral que apareció en la parroquia de Santa Justa y Rufina en Toledo, o la encontrada en el cortijo de Carrascal en Córdoba. En ambos casos, un mismo mensaje se plasma en dos lenguas, árabe y latín.

El segundo grupo, al que podríamos clasificar de intermedio, es en el que encontramos dos mensajes distintos en distintas lenguas, cuyo contenido mantiene cierta unidad. Ambos mensajes se asumen y entienden por la comunidad que mandó plasmarlo. Podríamos incluso decir que se complementan. Es el caso de las inscripciones de las Huelgas de Burgos, la iglesia de Santa María del Rey en Atienza, San Román, la casa del conde Esteban o los Alcázares Reales de Toledo. En todos estos ejemplos, el mundo cristiano incorpora o mantiene mensajes en árabe o hebreo en obras cristianas.

El último grupo es consecuencia de un reaprovechamiento artístico. Son objetos que han nacido en el seno de una determinada cultura y que poseen un mensaje epigráfico destinado a esa comunidad. Dichas obras pasan luego a otro ámbito cultural. Fruto de ese trasvase nace una segunda inscripción destinada a la nueva colectividad. En este conjunto, las conexiones entre los dos grupos étnicos son fruto de una relación, de un contacto, pero no de la convivencia de ambas. Uno de los ejemplos más conocidos quizás pueda ser la arqueta relicario de Santo Domingo de Silos.

Cada uno de estos bloques presenta unas particularidades epigráficas y culturales distintas. Así, en el primer grupo, al que podemos denominar **inscripciones bilingües con mensaje único**, abundan las inscripciones cuyo mensaje tiene una entidad más privada y particular. La mayoría de éstas están ligadas a la actividad profesional o a publicitar la propia muerte. Al autor de la misma le interesa que estos mensajes, más privados y personales, alcancen la mayor difusión dentro del grupo en el que vivió. Al estar esa sociedad formada por diferentes comu-

nidades culturales, es necesario publicar el mensaje en varias lenguas.

Por otro lado, la propia entidad de los textos, más privada y particular, hace que no necesariamente estén asociados con una gran obra artística. La mayoría son letreros que se podían poner a la entrada del taller, o sencillas lápidas que recordaban a un difunto. Todo esto, no nos debe llevar a pensar que únicamente fueron utilizados por los sectores menos relevantes de la sociedad. También personajes importantes utilizaron estas inscripciones. Así queda reflejado en la lápida sepulcral de Juan también conocido como Básim. El doble nombre indicaría según J. González, que se trataba de un personaje influyente en la comunidad⁹.

Para comprender mejor esta tipología analizaremos los dos modelos ya citados. La lápida de Juan en el cortijo de Carrascal y la de Miguel de la parroquia de Santa Justa y Rufina de Toledo, conservada en el museo del Taller del Moro.¹⁰

La primera aparece inscrita en un mármol blanco de 40x20cm. Se trata de un *epitaphium necrológicum*. El texto aparece enmarcado por una orla a modo de trenza, dejando en el interior el espejo epigráfico perfectamente trabajado. Estamos, para este periodo, ante una escritura urbana que presenta un conjunto regular y armónico, con una buena caligrafía y una mejor *ordinatio*. Está formada por ocho líneas. En las seis primeras se desarrolla el mensaje en latín, con letra visigótica. Presenta, pues, las típicas erres de tres trazos, oes ovaladas o romboidales, enes con el trazo medio tendiente a la horizontalidad, o las aes sin el trazo medio. Como es habitual, en este tipo de escritura se concluye el mensaje con una *heradae*.

El texto que se recoge en latín dice:

IN HOC LOCO REQUIESCIT/ CORPUS
IOHANNIS/ BEATE MEMORIE/ QUI OBIIT IN
ERA / MILLESIMA XXXVIa/ DIE NONAS IVLII
(heradae).

En este lugar descansó el cuerpo de Juan, de feliz memoria, que murió en el año 998, el de 7 de julio.

El texto en árabe, en cúfico califal del siglo X, se reduce a las dos últimas líneas, y en él se puede leer:

*Básim b. Umar murió el mes de Julio del año 1036*¹¹.

Como vemos, las fechas de ambos mensajes coinciden, haciendo referencia al año 998 que coincide con la era 1036. Se trataría como ya dijimos de un único personaje que mantendría un doble nombre: Juan para los cris-

tianos, o, en este caso, mozárabes, y Básim para la comunidad árabe.

La segunda inscripción es de nuevo un *epitaphium necrologicum* (fig. 2). Se presenta incisa en una lápida de mármol de 47,5x 34 cm. Presenta unas características similares. El espejo epigráfico está perfectamente trabajado. La *ordinatio* se desarrolla en nueve líneas enmarcadas por parte de la inscripción árabe que actúa como una orla. En este caso, la inscripción latina se encuentra intercalada, en el texto, con la árabe. Se inicia en la segunda línea y continua con el mensaje desde la cuarta a la mitad de la novena, donde comparte espacio con la árabe. La escritura utilizada es la carolina. Con las aes chatas en su ángulo superior; las emes con el segundo trazo curvo hacia fuera, o las bes o las erres que unen los bucles con el siguiente trazo.

En latín podemos leer:

IN NOMINE DNI NRI/ IHU XPI HOC EST
SE/PULCRUM MICHMEL/ SEMENO OBIIT DIE/
DNICA IN QUARTO/ DIE NBBRS IN ERA MC/
LXXXXVIII.

En el nombre de nuestro señor Jesucristo, esta es la sepultura de Miguel Semero quien murió en domingo, el cuatro de noviembre del año 1156.

El texto en árabe comienza en la esquina superior derecha. En caracteres cúficos podemos leer:

*En el nombre de Alá, el clemente, el misericordioso. Fue por destino de Dios y su misericordia que se despidió de Micael, hijo de Semero, de la morada mísera a la otra morada el día de domingo, pasados de noviembre cuatro días, del año cuatro y noventa y cien y mil de la era de los Rubios. Conserve (Dios), enternecido su rostro y apiádese del él. Amén*¹².

De nuevo, se decide publicar la muerte de Miguel en dos lenguas, para que la noticia alcance mayor difusión. Pero en este segundo caso es preciso llamar la atención sobre el uso decorativo que se hace de parte de la inscripción árabe. El texto latino queda enmarcado por una orla de letras cúficas. Es un primer paso hacia un fenómeno que se desarrollará posteriormente, el uso de mensajes árabes como fórmula decorativa.

El grupo **intermedio** en el que dos mensajes bilingües se complementan, mantiene una estrecha relación con conjuntos edilicios, aunque esto no quiere decir que fuese el único soporte utilizado. El origen está en la incursión de los reinos cristianos hacia el sur. En ese proceso se van

tomando los edificios árabes y readaptándolos a las necesidades de la nueva comunidad. Antiguas mezquitas o sinagogas se transformaron en iglesias. En muchas ocasiones, los mensajes plasmados por las antiguas comunidades se respetan y conviven con los nuevos en latín y castellano. Las antiguas alabanzas a Alá o a Dios, readaptan su sentido dirigiéndose al Dios cristiano.

Hoy, aún conservamos ejemplos de estos casos, aunque muchos se perdieron en el siglo XVI, cuando comenzó la práctica de arrancar estos letreros¹³. La iglesia de Santa María del Rey en Atienza nos servirá de modelo (fig.3).

En la arquivolta de la puerta septentrional conviven una inscripción árabe con otra latina. La puerta, hoy, está cegada, y el abandono del edificio llevó a que ambas inscripciones estén deterioradas. Aún así en la árabe se puede leer:

*La permanencia es de Allah*¹⁴.

Sobre ésta corre la latina en caracteres visigóticos:

IN NOMINE DOMINI NOSTRI [IHU XPI][BENEDICITUR] IN ERA MILLESIMA CL DOMO ECCLESIAE SANTA MARIA VOICA [VOCICATA...] FUIT IN EODEM TEMPORE ENIE REX ALFOS DE ARAGONE [...] MP[ERANS] IN CAST[ELLA]¹⁵. Hace referencia a la donación de la iglesia por parte de Alfonso de Aragón en 1112.

Los especialistas piensan que el recinto había sido ocupado por una antigua mezquita, de ahí la inscripción árabe en la puerta. Con la conquista del territorio, la edificación se utilizaría como iglesia cristiana, desarrollándose las pertinentes adaptaciones, entre ellas, el colocar la nueva inscripción.

En otras ocasiones, se encarga a artesanos de otras culturas la construcción o la reedificación de iglesias cristianas. Estos artistas, con su modo de hacer particular, dejaron mensajes en otras lenguas. Son jaculatorias alabando a Dios. En estos casos, más que buscar la universalidad lo que se busca es la "decoratividad" de estas inscripciones. Ya vimos, en el grupo anterior, como se había comenzado a usar esta característica en el *epitaphium necrologicum* de Miguel. Este modelo decorativo irá evolucionando hasta llegar a imitar la forma de los mensajes árabes con formas más imaginativas que reales.

La iglesia de San Román de Toledo, o la casa del conde Estebán, también en Toledo, pueden servirnos para ejemplificar este grupo. Parece que la iglesia de San Román fue

reedificada sobre una construcción árabe, como reflejan las inscripciones árabes, hoy perdidas, que tenía el templo, y que fueron recogidas por F. Santiago Palomares. El nuevo edificio mudéjar combina inscripciones cristianas, como las *explanationes* de las pinturas de las naves o las inscripciones que recorren los arcos de separación de las naves, con las árabes, a modo de decoración. Estas últimas se pueden ver en algunas de las arquerías o en los letreros almohades de las ventanas. Según Pavón Maldonado, serían réplicas de las Huelgas de Burgos¹⁶.

La casa del conde Esteban es una edificación mudéjar (fig.4). En los pocos restos que se conservan, se aprecia una inscripción gótica. Se localiza en la parte alta de la arquería sobre la que se apoya el alfarje. No lejos de ella, en el tramo superior del alfiz, una inscripción en árabe repiten las frases:

*Santa María. A mi mejor guía. A nos mejores*¹⁷.

Desconocemos si la decisión de colocar estos mensajes corrió a cargo del promotor de la obra o del artífice. Lo que si podemos asegurar es que, junto al valor ideológico del mensaje, iba unido cierto sentido decorativo. De la misma manera que se hacen yeserías de *sebqa*, readaptando modos de decoración de las poblaciones del sur.

El tercero de los grupos, **las inscripciones ornamentales**, nace de la evolución del uso de inscripciones en otras lenguas, en especial el árabe, como elemento decorativo. Como dijimos, los objetos no son fruto de una convivencia entre los dos grupos, sino de una relación entre ellos.

Para entenderlo mejor sólo hay que observar el arca de las bienaventuranzas (fig. 5). La arqueta, hoy, está formada por placas rectangulares con bienaventurados y ángeles bajo arquerías, con inscripciones alusivas al sermón de la montaña. Junto a estas siete piezas de marfil, hay otra pieza formada por siete fragmentos, retazos de otras piezas de marfil inconexas. En algunas de ellas se observan segmentos de jaculatorias árabes. Todavía se identifican las frases:

Ismail hijo de Al-Mamun doblemente famoso, y en otro pedazo: A su dueño doblemente feliz.

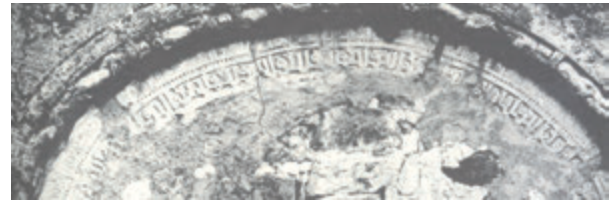
Ensálcete con la gloria que hubo para tu abuelo.

Concédele la bendición.

*Regaló regalando a la señora del sultán*¹⁸.

El sentido primitivo de estos mensajes se ha perdido, al reaprovechar la pieza por el valor decorativo de la inscripción, en esta obra de eboraria¹⁹.

Como vemos, la convivencia de distintas culturas en España, se aprecia no sólo en el arte, sino también a través de la escritura, y el avance de esta multiculturalidad también queda reflejado en la evolución de estos mensajes bilingües, en los que, al ir perdiendo fuerza la convivencia de culturas, las inscripciones pierden la función de universalidad a favor de la ornamental.



Portada septentrional Santa María del Rey Atienza. Archivo propio



Lápid Siciliana Bilingüe. Tomado de *De Epigrafia Medieval*



Casa del conde Esteban Toledo. Composición de la autora



Epitaphium necrológico de Miguel. Taller del Moro.
Tomado de: *Los usos cronológicos en la documentación epigráfica de la Europa occidental en las época antigua y medieval*



Arca de las Bienaventuranzas. Museo Arqueológico Nacional.
Composición de la autora

Notas

- 1 Sobre este tema ver: V. GARCÍA LOBO, *Los medios de comunicación social en la Edad Media. La comunicación publicitaria. Lección inaugural curso académico 1991-1992*, León, 1991.
- 2 Entre los muchos autores que utilizan de una manera sistemática la epigrafía como fuente, hemos seleccionado a los dos primeros por la trascendencia de sus obras. Los dos siguientes han sido seleccionados por la recuperación de inscripciones, no sólo latinas o castellanas, sino también árabes. Por último, mencionamos a Gutiérrez Baños porque es uno de los últimos trabajos donde la epigrafía cobra especial relevancia.
- 3 Ver: V. GARCÍA LOBO y E. MARTÍN LÓPEZ, *De Epigrafía Medieval. Introducción y Álbum*, León, 1995.
- 4 Jn, 19, 19-20. Escribió Pilato un título y lo puso sobre la cruz; estaba escrito: Jesús Nazareno, rey de los judíos. Muchos de los judíos leyeron este título, porque estaba cerca de la ciudad el sitio donde fue crucificado Jesús, y estaba escrito en hebreo, en latín y en griego.
- 5 R. LÓPEZ LÓPEZ, "La piedra Rosetta: creación, descubrimiento y desciframiento" en *Revista de arqueología* nº 227, 2000, pp. 16-25
- 6 Los primeros pasos para descifrar estas escrituras vienen de la mano de: Delgado y Zobel de Zangoniz, Hümbert o Gómez Moreno.
- 7 AA.VV. *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. II, Roma, 1991, p. 731.
- 8 F. CANTERA BURGOS, *Sinagogas de Toledo, Segovia y Córdoba*, Madrid, 1973, p. 184.
- 9 J. GONZÁLEZ, "La epigrafía mozárabe: Testimonio de una minoría religiosa" en *Actas del III congreso hispánico de latín medieval. León 26-29 de septiembre de 2001*, vol. II, León, 2002, p. 746.
- 10 Ver: J. GONZÁLEZ, "La epigrafía mozárabe: Testimonio..." op. cit. pp. 741-752.
M. REVUELTA TUBINO, *Museo Taller del Moro*, Toledo, Toledo, 1979, p. 71, H. N. ABRAMS (dir.), *The art of medieval Spain a.d. 500-1200*, Exposición del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, New York, 1993, p. 140 o J. M. DE FRANCISCO OLMOS, *Los usos cronológicos en la documentación epigráfica de la Europa occidental en las épocas antigua y medieval*, Madrid, 2004, pp. 101-102.
- 11 Hemos tomado la traducción, y las referencias a este tipo de escritura de: J. GONZÁLEZ, "La epigrafía..." op. cit. p. 743.
- 12 La traducción del árabe ha sido tomada de: J. M. DE FRANCISCO OLMOS, *Los usos...* op. cit. p. 101
- 13 J. AMADOR DE LOS RIOS, *Toledo pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos*, Madrid, 1845, ed. Barcelona, 1979, p. 260 dice al hablar de la iglesia de San Román en Toledo: "... varias leyendas arábicas que fueron respetadas hasta el año 1572, época en que, como en otro lugar apuntábamos, se arrancaron otras muchas..."
- 14 La traducción del árabe ha sido tomada de: B. PAVÓN MALDONADO, *Guadalajara medieval. Arte y arqueología árabe y mudéjar*, Madrid, 1984, p. 64.
- 15 El deterioro de la inscripción impide una buena lectura por ello a partir del segundo corchete nos hemos basado, para la lectura, en: I. RUIZ MONTEJO, I. FRONTÓN SIMÓN y F. J. PÉREZ CARRASCO, *La herencia románica en Guadalajara*, Toledo, 1992, p. 149.
- 16 B. PAVÓN MALDONADO, *Arte toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, 1973, p. 139.
- 17 Traducción tomada de: B. M. CAVIRO, *Mudéjar toledano. Palacios y conventos*, Madrid, 1980, p. 193. Ver también: R. AMADOR DE LOS RIOS, "La casa del conde Esteban en Toledo" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. 3, Madrid, 1895-1896, p. 205.
- 18 La traducción árabe ha sido tomada de: M. ESTELLA MARCOS, *La escritura de marfil en España: románica y gótica*, Madrid, 1984, p. 29. y de: A. GALÁN GALINDO, *Marfiles medievales del Islam. Catálogo de piezas*, t. II, Córdoba, 2005, pp. 81-85.
- 19 Hemos seleccionado este ejemplo por ser el más evidente, a pesar de que hoy no se puede asegurar el origen de los fragmentos árabes, cuyo ordenamiento puede ser fruto de una recomposición hecha en el siglo XIX. Ver: M^a C. COSMEN ALONSO, "La arqueta de las Bienaventuranzas: fuentes iconográficas" en *De Arte*, nº 1, León, 2002, pp. 21-30.

Ciudad e identidad cultural

Justo Romero Torres
Universidad de Granada

Si la ciudad se define, entre otras cosas, por ser un espacio de convivencia donde el hombre pueda llevar una vida más sabia y feliz, habrá que convenir en que el concepto de ciudad contemporánea es un fracaso, y decir, como argumentan un gran número de urbanistas y arquitectos, que la ciudad ideal es un viejo pensamiento, es negar la posibilidad de pensar la ciudad a escala humana, en la que se de la integridad campo-ciudad, armonía y belleza aunadas; sin querer pecar, por mi parte, de cierta ingenuidad en la esperanza

Que se viva ensalzando la idea de una civilización tecnocrática, ciudades abarrotadas y la cultura del centro comercial y no por una cultura basada en conceptos más valiosos y sólidos, indica la falta de carácter y una naturaleza esencialmente pobre. Pero se sorprende uno al observar cómo el dinero se ha convertido en un “valor” en la conciencia del ciudadano; valor que sojuzga al hombre de la ciudad como en otro tiempo sujetaba al campesino a la tierra.

Los edificios que componen la trama urbana son viviendas creadas con finalidad y espíritu especulativo. Estos edificios reflejan, como un espejo, el egocentrismo de un cliente y el narcisismo del arquitecto. Buscan sólo impactar y recurren al poder de atracción visual que tienen, dejando de lado otras posibilidades. No hay mesura en ellos; son la representación de una sociedad acelerada en todo, sobrecargada de emociones y excitación, y cuyo fin último, como va dicho, es la especulación y comercialización del mundo.

El correlato necesario y preciso de la imprudencia de esta manera de construir sólo puede ser la exigencia de concebir la arquitectura como una extensión de la natu-

raleza, y consecuencia de la calma y el silencio. Si no hay silencio no puede haber reflexión; y sin ésta se elimina la posibilidad de un pensar constructivo, profundo y lúcido. Pero claro es, la arquitectura posmoderna ha prescindido abiertamente del entorno y puesto el énfasis en la construcción de edificios espectáculo a despecho de lo preexistente. Lo paradójico de este hecho radica en que mientras que en la arquitectura tradicional la perdurabilidad y nobleza de sus materiales ha sido sancionada por el tiempo, la arquitectura posmoderna muere por la provisionalidad de su concepción.

La ciudad contemporánea ha inventado una naturaleza artificial, donde había manantiales aparecen fuentes, estanques, en lugar de praderas, charcos y matorrales. Ruidos ensordecedores exasperan al ciudadano; la enorme polución que habita la ciudad debilita la luz, los colores y las formas se vuelven borrosas, mientras todo lo que vive en el subsuelo lo hace sin conciencia de la luz.

En vez de espacio de relaciones humanas, la urbe actúa exclusivamente como espacio para el consumo; pero un espacio, por otro lado, agresivo, caótico y desolador. Es el espacio pensado en función de la utilidad, del uso y el coste. De esta manera, surge la ciudad industrial, inorgánica de calles geométricas –como abstracción geométrica que es la ciudad actual– y distancias calculadas según el patrón-especulación y no según el habitante-hombre. El espacio deja de ser habitación que acoge, para transformarse en mercancía que se intercambia. Es el espacio de la arquitectura funcional e industrial en el que encajan la “vivienda maquina” (Le Corbusier) y la arquitectura de los ingenieros (Gropius). Triunfa el cristal y el metal, productos transformados, con los que se pierde el

sentido de espacio interior como lugar de reposo, reflexión y paz. Lo artificial sustituye a lo auténtico y el mundo de los instrumentos asume la función de fin en sí mismo, abandonando a la naturaleza como sujeto productivo.

En cuanto a las distancias que hay que recorrer en las ciudades, es hablar del delirio. Tenemos vehículos cada vez más veloces, y sin embargo estamos cada vez más alejados del centro urbano. Cuanto más rápidos son los automóviles, más tiempo le cuesta al ciudadano desplazarse al centro de la ciudad; lo cual resulta paradójico si tenemos en cuenta que en las grandes urbes se atraviesa la ciudad a una velocidad media de quince kilómetros por hora en automóvil, es decir, la misma velocidad a que se hacía a principios del siglo XX utilizando caballos y carruajes.

La ciudad, tan descomunal en sus dimensiones, tan intolerante con quienes la habitan y sin atractivos ni posibilidades para relacionarse, impone a los que viven en ella un régimen de encogimiento de la personalidad que llega a convertirlos en seres instrumentales y manipulados.

Ciertamente, uno se pregunta: ¿qué arte hay en una ciudad construida así? Aristóteles decía que el fin general del arte es el bien del hombre. Si esto es así, la industria sin arte es pura brutalidad, pues todo arte significativo es significativo de algo; contemplar, por ejemplo, las superficies estéticas como fines en sí mismo no es más que una forma de fetichismo.

Llegados a este punto surge otra pregunta: ¿cuál es la razón de ser de las ciudades actuales y qué relación estable el ciudadano con ellas? La vida del hombre urbano se mueve en el espacio de la arquitectura que es el espacio de la ciudad, que debería ser un lugar de espacios significativos. Y para que así sea, la arquitectura y el urbanismo han de tener un sentido moral, alejados del lucro, la ignorancia y la miseria ideológica. Moralidad surgida en la frontera donde la naturaleza ha dejado de ser puro espacio para moverse en el verdadero invento y cobijo humano: el tiempo. Un tiempo en el que la memoria nos permita reconocer en la arquitectura unas señas de identidad que en las ciudades prácticamente se han perdido (no así en la arquitectura popular) en medio de un crecimiento rápido, sin que se hallan desarrollado allí gracias a la decantación del tiempo, donde se puedan reconocer los hombres en símbolos comunitarios, esto es, espacios significativos. Goethe lo veía así:

*“Campo, bosque y jardín eran para mí sólo un espacio,
Hasta que tú, amada mía, los transformaste en un lugar”.*

En la arquitectura hay un pasado cargado de formas y símbolos comunes que son un referente cultural con el

que poder identificarnos, un sistema de lugares significativos. Los edificios que constituyen la ciudad contribuyen, sea cual fuere su estructura y función, a recuperar la experiencia del hombre, ya sea individual o colectiva. Los símbolos que permanecen en los edificios no son algo anecdótico o incidental, ya que su carácter económico, jurídico, religioso y técnico explican el funcionamiento de una cultura, sus mitos y creencias. Todo esto se está perdiendo y la ciudad se convierte en un espacio neutro, si no muerto. Como consecuencia de ello, las señas de identidad de nuestro pasado desaparecen al desaparecer todos sus elementos significativos. Naturalmente, de esto tienen buena culpa los arquitectos que, en una exhibición de vergonzosa vanidad, en lugar de construir un mundo de significaciones comunes, ponen el acento en prestigiar-se mediante sus obras para obtener el reconocimiento social, independientemente de que sus obras posean alguna trascendencia, sentido o verdad.

La cuestión que importa es el hecho de cómo con la desaparición de las formas y símbolos que antes encauzaban los sentimientos del ciudadano, queda éste desorientado al haber perdido los sistemas-símbolos que informaban y ordenaban la realidad. Siguiendo con la argumentación, resulta contradictorio observar que en la actualidad la profusión de información y de símbolos inútiles —o acaso nocivos— ahoga e impide cualquier discernimiento de los hechos imposibilitando, con ello, el acceso a la comprensión de la realidad y de cualquier opción de identificarse con ella. En consecuencia, el ciudadano queda proscrito de la realidad; ésta, no es ya, si no un espejo en que fingirse, transmutando al ciudadano en un ser falsificado; una figura cabalmente inversa, incapaz de identificarse con su entorno y consigo mismo.

En realidad, creo, lo que el ciudadano añora es la tradición de las formas ciudadanas, con calles estrechas y las plazas irregulares de sus viejas ciudades de origen. Por esta razón, los espacios neutros y homogéneos que propuso el funcionalismo no han podido evitar que el hombre se sienta escindido en sus barrios perfectamente diseñados. Por tanto, ignorar la arquitectura y urbanismo del pasado para innovar como sea y cortar toda conexión con las formas tradicionales, no es sólo un acto de irresponsabilidad sino que tienen un efecto desastroso sobre la arquitectura y urbanismo moderno. Aprender de aquellas ciudades significa ponderar la importancia que tenían las cosas bien hechas. Allí no había nada superfluo; todo estaba estrechamente ligado a la vida y cultura de la gente que vivía en ellas. Pero hay más, la vida humana requiere, para desarrollarse, un espacio que sea en realidad un pequeño cosmos, un sistema, como ya se ha dicho

más arriba, de lugares significativos. Calles y plazas de las ciudades actuales son sólo espacios para el coche, lugares para un tráfico desahogado sin posibilidad para las relaciones humanas.

Siguiendo en esta línea, la sospechosa arquitectura de las edificaciones en altura— consecuencia de un sinequismo absurdo— ha roto la significación, la estrecha conexión con la tierra y ha perdido los valores cósmicos de la casa de antaño. Los lugares y edificios de la ciudad carecen por completo de cualquier capacidad de producir efectos sobre el ciudadano, y si causan alguno es para destacar su fealdad; son construcciones y espacios sin belleza y significación; sin arte. Y de lo que se trata es, precisamente, de lo contrario, de obrar con arte, que esto —y no otra cosa— es lo que indica el término *artefactum*.

Se hace necesario, así, no pensar la ciudad como una concentración de poder y recursos. Esto requiere, por tanto, acabar con la especulación inmobiliaria, promotores ignorantes, poderes públicos débiles y profesionales y políticos poco ciudadanos que actúan sinérgicamente conjugados ante los magros beneficios que promete el sector inmobiliario, germen maligno que sumerge todo en la putrefacción. Y no está de más aquí recordar aquellas palabras que Vitruvio dijo acerca de las cualidades y conocimientos, entre otros, que debía tener todo arquitecto a la hora de ejercer su profesión:

“La filosofía perfecciona al arquitecto, otorgándole un alma generosa, con el fin de no ser arrogante sino más bien equitativo, justo, firme, generoso que es lo principal; en efecto, resulta imposible levantar una obra sin honradez y sin honestidad” (V. L.I.I).

Es, por tanto, una filosofía moral lo que propone Vitruvio, alejada claramente de cómo entiende su obra el arquitecto actual, donde la codicia y vanidad llega hasta el extremo más abyecto de envilecimiento, degeneración y corrupción intelectual. Es conveniente señalar que Vitruvio al hacer uso de términos como equitativo y justo, tiene en cuenta la influencia política del arquitecto, como diseñador y ejecutor de modelos de ciudad. De modo tal, que el arquitecto, asesor habitual del poder, contribuye a su abuso o a su moderación.

Pero no es menos cierto que para corregir los excesos de los poderes públicos y profesionales debe manifestarse con fuerza el concepto de ciudadanía. Si el ciudadano no ejerce sus derechos civiles, políticos y sociales se convierte en espectador de una ciudad que lo somete y lo utiliza como parte de un engranaje, sin que sepa dis-

cernir cuál es su cometido y cuál su responsabilidad. Enajenado y desarraigado de sus funciones, y abrumado por un pensar y actuar contradictorios con la imagen que poseía de sí y de los valores que sostenía, el ciudadano se recluye en el interior de los edificios (troglodita moderno) fuera de toda relación ciudadana. (Esta es la parte alícuota que el ciudadano debe pagar por vivir en la ciudad).

Tan importante como lo anterior, es no concebir la ciudad como un mundo cosificado, pues si bien, como objeto lo es, la acción humana en relación a ella, no; el ciudadano interacciona con ella en razones, fines, pasiones, impulsos y significaciones. A consecuencia de esto, hay que considerar la ciudad en términos de diversidad, belleza, equidad, ordenada y ecológicamente sostenible. Evitar la concentración excesiva e inhumana y recuperar elementos tan necesarios como la tierra, el aire y el agua (inexistentes o contaminados).

Sólo atendiendo a la idea de medida que se ocupe de no sobrepasar la escala humana es posible imaginar ciudades en las que la calidad de vida y el bien común sean posibles. Y no olvidar los hábitos y normas mentales y la asociación de la felicidad a ciertas cosas... cosas que no tienen valor en sí mismas, pero a las que el hombre ha asignado un valor concreto y definido (símbolos) durante generaciones.

Con todo, el modelo de ciudad actual suscita muy fundadas y fuertes objeciones. Negar que las ciudades actuales como institución humana son un fracaso, es negar la evidencia; que se produzca el colapso —si no se pone remedio— es sólo cuestión de tiempo.

Me gustaría, para concluir, recordar las palabras que pone Nietzsche en boca de Zaratustra cuando llega a las puertas de la gran ciudad:

“Pero allí un necio cubierto de espumarajos saltó hacia él con las manos extendidas y le cerró el paso [...] Y el necio dijo así a Zaratustra: ‘Oh, Zaratustra, aquí está la gran ciudad: aquí tú no tienes nada que buscar y todo que perder [...] Aquí está el infierno para los pensamientos de eremitas: aquí a los grandes pensamientos se los cuece vivos y se los reduce a papilla. Aquí se pudren todos los grandes sentimientos: aquí sólo a los pequeños sentimientos muy flacos les es lícito cruji! No percibes ya el olor de los mataderos y de los figones del espíritu? No exhala esta ciudad el vaho del espíritu muerto en el matadero? No ves pender las almas como pingajos desmadejados y sucios?—Y hacen hasta periódicos de esos pingajos! No oyes como aquí el espíritu se ha transformado en un juego de palabras? [...] Se aca-

loran unos a otros, y no saben para qué. Cencerrean con su hojalata, tintinean con su oro. Son fríos y buscan calor en los aguardientes; están acalorados y buscan frescura en espíritus congelados; todos ellos están enfermizos y calenturientos de opiniones públicas. Todos los placeres y todos los vicios tienen aquí su casa; [...] Escupe a la ciudad de las almas aplastadas y de los pechos estrechos, de los ojos afilados, de los dedos viscosos [...] escucha a la gran ciudad y date la vuelta!'. Pero aquí Zaratustra interrumpió al necio cubierto de espumarajos. 'Yo desprecio tu despreciar; y puesto que me has advertido a mi, por qué no te advertiste a ti mismo? Sólo del amor debes echar a volar mi despreciar y mi pájaro amonestador: mas no de la ciénaga! [...] Me produce náuseas también esta gran ciudad y no sólo este necio. Ni en una ni en otro hay nada que mejorar, nada que empeorar. Hay de esta gran ciudad! Yo quisiera ver ya la gran columna de fuego que ha de consumirla! [...] Esta enseñanza te doy a ti, necio, como despedida: donde no se puede continuar amando se debe pasar de largo!'"¹

Sólo un ciego, o quien volviera la vista hacia otro lado, no se daría cuenta de que ya estamos en esa "gran ciudad"; la ciudad del embrutecimiento y de la corrupción de las formas de vida ciudadanas y, en consecuencia, de la vida misma.

Notas

- 1 Nietsche, F.; *Así habló Zaratustra*. Madrid, Alianza 1972, pp. 248-251.

Transculturación del arte filipino

Ana Ruiz Gutiérrez
Universidad de Granada

Introducción

La transferencia cultural que sufrió el archipiélago filipino desde el siglo XVI a consecuencia de la llegada de los españoles, no les era ajena, ya que anteriormente pobladores del sureste asiático, chinos y malayos arribaron a las costas filipinas e introdujeron criterios estéticos orientales que incidieron en las manifestaciones artísticas de las islas.

El inicio de las creaciones propias en el arte filipino se vislumbra en época prehispánica, con esculturas en madera de marcado carácter simbólico, evolucionando desde el siglo XVI, fecha del inicio de la presencia española en el archipiélago filipino, hasta el XIX con la independencia del mismo.

Es a partir de este momento, cuando surgen las producciones de tallas en marfil, conocidas como hispanofilipinas, que marcan el más claro ejemplo de transculturación del arte filipino, contribuyendo a su creación la confluencia entre las manos artesanas que las ejecutan, los sangleyes, los promotores españoles y la miscelánea de grabados europeos y orientales, surgiendo de este modo una producción abrumadora por su diversidad iconográfica, además de por su perfección formal.

Filipinas, centro de intercambio artístico

La historia del archipiélago filipino como territorio español está estrechamente relacionada con el surgimiento de una ruta comercial, conocida como la del Galeón de Manila¹. Es la primera vez que el archipiélago filipino entra en contacto con el mundo Occidental, de una manera tan clara y directa, complementando una actividad

comercial que ya existía en otros puntos comerciales del sureste asiático, ya que en épocas previas a la hispanización de Filipinas ya se conocía la presencia de juncos chinos, gracias a las excavaciones arqueológicas en tumbas de Luzón, Visayas y Mindanao.

Uno de los primeros contactos que mantiene el archipiélago filipino con países vecinos es con China, dato que nos ratifica el manuscrito chino Chu-Fan-Chih, escrito en el siglo XIII por Chao-Ju-Kua del puerto de Fo-Kien. En el capítulo XL de esta obra, se habla de la isla de Luzón y del comercio que los chinos hacían allá, se nos informa que los productos que compraban éstos eran cera amarilla, algodón, perlas, conchas, nueces de betel y tejidos de yute. A cambio dejaban en el archipiélago porcelanas, oro comercial, ánforas de hierro para perfumes, plomo, vidrio, cuentas de colores y agujas de hierro².



Mapa de las islas filipinas. Pedro Murillo Velarde

Estamos ante el comienzo de las relaciones comerciales entre China y Filipinas, que se prolongarían hasta el término de la ruta del Galeón de Manila. En la China Imperial, coincidiendo con la dinastía Ming (1368-1644),

se inicia la apertura de las fronteras a extranjeros, sobre todo europeos, que ven en este país un centro de riquezas inagotable, estableciéndose los escenarios del intercambio en dos provincias costeras al sur, Guangdong y Fujian.

En la expedición de Miguel López de Legazpi, comenzaron a aparecer los primeros contactos comerciales entre los mercaderes chinos provenientes de la provincia de Fujian y los castellanos. Este tráfico comercial se fue consolidando, integrando China con Manila y Acapulco, a través del Galeón de Manila hasta llegar a España gracias a la conexión con la flota de la Carrera de Indias.

Los chinos de Filipinas, más conocidos como *sangleyes*, van a jugar un papel relevante en la consolidación de la estética oriental en el arte filipino. El término se interpreta de la expresión china *shanglai* “los venidos a comerciar” o bien del término *sengli*, que significa “comercio” en el dialecto minnanhua de Fujian. También pudiera derribar de la expresión china *changelai*, es decir, “los que vienen con frecuencia”³.

El floreciente comercio que surge en el archipiélago filipino tiene dos repercusiones inmediatas, que serán trascendentes para entender posteriores repercusiones del tema que analizamos. Por un lado una clara respuesta de los *sangleyes* que emigran de forma precipitada a partir del siglo XVI y por otro una entrada masiva de plata en forma de pesos mexicanos a China; una moneda que se convirtió en habitual en los intercambios comerciales, sustituyendo el uso de plata sin acuñar⁴. De este modo la minoría china fue muy pronto superior en número a la elite gobernante de los conquistadores españoles⁵.

En 1574, se constata que las embarcaciones que llegaron desde China fueron seis, pero en 1580 este número aumentó, acercándose a la cifra de cuarenta o cincuenta. En 1616 fueron solamente siete, pero en 1631 ascendió a treinta el número de barcos que realizaron el viaje. Willian Dampier cerca de Cantón nos describe en 1687 el avistamiento de una de estas embarcaciones: “Tenía cuadradas la proa y la popa, si bien aquella no era tan ancha como ésta. En su cubierta mostraba casas de palma tejida, cubiertas con hojas de palma, de unos tres pies de altura, donde los marineros entraban a gatas. Tenía una cabina grande y hermosa donde figuraba un altar y una lámpara encendida. Eché una mirada hacia adentro y no vi al ídolo. La bodega estaba dividida en muchas divisiones pequeñas, tan estrechas que si se produjese una vía de agua no crecería, y no podría producir mucho daño sino en las mercancías de ese lugar donde esa vía de agua se produjese. Cada una de estas habitaciones pertenece a

uno, dos o más comerciantes, que llevan allí su mercancía y seguramente duermen allí mismo si están a bordo. Estos juncos no tienen más que dos mástiles, uno mayor y otro menor [...]”⁶.

El creciente comercio chino que supuso la entrada de productos como la seda a un precio más barato que los de España, hizo que en 1592 Dasmariñas en una carta escrita a Felipe II, argumentara que esta situación dañaría los ingresos reales derivados de las sedas de Granada, Murcia y Valencia. Hasta 1593 nadie se opuso al comercio del Galeón, que obtenía fortísimos beneficios, tanto en las ferias y mercados de Nueva España como en los de Perú. Pero a partir de esta fecha, y principalmente los comerciantes de Sevilla, que tenían casi por completo el monopolio del comercio entre la metrópoli e Indias, observaron que la nao de la China, como también se la conocía a esta ruta comercial, con sus ricas mercancías, además de quedar fuera de sus negocios, mermaba sus beneficios, logrando en ese mismo año que se aprobaran normas para la restricción de su comercio.

El tráfico del Galeón supuso una gran riqueza para los habitantes de Manila sobre todo porque eran los que recibían la plata, pero principalmente se convirtió en un negocio para los españoles que vivían en el archipiélago y que veían como en poco tiempo podían ganar mucho dinero, así que dejaron a un lado sus negocios y ocupaciones cotidianas, como la agricultura y la minería. De este modo, “lo que había movido a estos hombres a abandonar su país y sus hogares fue su interés en el oro y en las especias que creyeron iban a encontrar en abundancia en estas tierras. Una vez establecidos aquí les fue necesario mantener comunicaciones con Nueva España, de la que necesitaban recibir refuerzos y medios financieros. Ello trajo como consecuencia el establecimiento de la nao y del permiso anual, y la atracción y los beneficios que éste proporcionó es lo que hizo vinieran otros españoles de España y de las Indias a Manila. La natural inclinación de los hombres para enriquecerse por los medios más cortos posibles les empujaron a inmigrar con la solo intención de obtener derechos de carga en el Galeón. El resultado de esto fue el incremento de la comunidad que aquí se estableció y su número, relativamente reducido, no permitía que ocupados como estaban en actividades comerciales, en las que hallaban cumplidos beneficios, se dedicaran además en actividades agrícolas, la introducción de nuevos cultivos o el establecimiento de industrias...”⁷.

Aunque en teoría las regiones más implicadas en el comercio del Galeón serían México y Filipinas como puente entre China y España, en la práctica eran otras muchas las que participaron en este camino artístico a la

par que mercantil. Nos referimos a Perú, donde se enviaban mercancías que debían quedarse en un primer momento en México, y la India que comerciaba indirectamente con los españoles a partir de la unión de las coronas portuguesa y española en 1580, llegando sus mercancías al puerto de Cavite en Manila, junto con las de Japón y por supuesto China, principalmente a Cantón.

Si el tráfico mercantil era una empresa privada, el Galeón, en cambio, era simple y llanamente propiedad de la corona; un servicio indispensable que el imperio proporcionaba a los vecinos de Manila y a los misioneros que viajaban a las islas para asegurar el dominio sobre el archipiélago⁸. No obstante su manejo siempre presentó pérdidas considerables, dentro de las cuales no se sumaba el "situado", que era el subsidio anual o la cantidad en pesos de plata aportada por el gobierno de la Nueva España para sostener los gastos administrativos del archipiélago filipino y de varios establecimientos españoles en el Caribe. La única ventaja que recibía la Real Hacienda del comercio transpacífico, era el cobro del "almojarifazgo", un impuesto destinado a gravar todas las mercancías tanto en Manila como en Acapulco, que varió de un 2.5% a 15% de su valor desde su implantación en 1543 hasta su derogación, a mediados del siglo XVIII, durante el reinado de Carlos III. A cambio de ello, el Estado español tenía que construir los galeones, mantenerlos, repararlos, pagar a las tripulaciones y a los oficiales⁹.

En 1785 impulsada por el rey Carlos III y respondiendo a sus planes de explotación científica, comercial e incrementando su prestigio personal se erige la Real Compañía de Filipinas dedicada al comercio oriental y semejantes a las que Holanda e Inglaterra habían creado con anterioridad¹⁰. Objetivo de la Compañía era favorecer el desarrollo económico del archipiélago, pero también contribuir al proceso científico internacional de los Borbones. España no comercializaría directamente con Filipinas hasta el siglo XVIII con la creación de esta real compañía que abriría una ruta directa Manila-Cádiz a través del Cabo de Buena Esperanza o el Cabo de Hornos, repercutiendo negativamente en la ruta del Galeón de Manila¹¹.

Los orígenes del mestizaje artístico

Los intercambios generados en la travesía marítima del Galeón desde el siglo XVI al XIX, van a conformar la base estética del arte filipino, por lo que brevemente analizaremos sus características tipológicas y su procedencia. En este sentido hablamos de unas piezas fundamentalmente chinas y japonesas, que son las más frecuentes en

este tráfico mercantil de la ruta Cavite- Acapulco- Sevilla y Cádiz, y serán influencia directa tanto en las piezas europeas como en otras producciones de procedencia novohispana, siendo el fruto de esta sinergia de culturas que se fusionaron durante los doscientos cincuenta años de vida del Galeón de Manila¹².

En el transcurso de la travesía del Galeón de Manila o Nao de China, han sido muchas las mercancías que han cruzado el Pacífico en ambas direcciones para llegar a sus puertos de destino. Los objetos artísticos procedían de lugares muy dispares, ya que aunque las escalas de la travesía eran en los puertos de Cavite, Acapulco, Habana, Cádiz y Sevilla, muchas de las mercancías se introducían y repartían por otras regiones de países de Asia y América a través de la vía terrestre¹³.

Tenemos que tener en cuenta que en el Galeón se encontraron objetos de Asia (China y Japón, principalmente), Nueva España, España, pero también de Portugal. A partir de 1580, la unión de estas dos últimas potencias propició la colaboración de ambos reinos en la defensa de sus territorios extremo orientales frente a los ataques de los holandeses, al mismo tiempo que posibilitaba la mayor presencia de objetos indoportugueses (muebles, relicarios, marfiles) y de artículos japoneses de inspiración occidental (biombos y arquetas) en los cargamentos del Galeón de Manila¹⁴.

Utilizando una conocida expresión, el Galeón, en su ruta de Acapulco a Manila, transportaba esencialmente frailes y plata en formas de objetos suntuarios, pero sobre todo monedas para pagar los productos de China, de tal manera que los pesos españoles circularon profusamente en el Imperio de los Ming y los Qing. En sentido opuesto el Galeón transportaba una completa gama de productos orientales. Entre otros muchos artículos, biombos y lacas japonesas, marfiles, abanicos, porcelanas, papeles pintados y tejidos de seda chinos, muebles (sillas, arcones) y materias primas filipinas, como la canela de Mindanao.

Los productos asiáticos alcanzaban igualmente la metrópoli desde México a través de la Carrera de Indias, de tal manera que a España llegaban las mismas piezas de seda, laca o cerámica, de las cuales algunas eran encargadas expresamente, como las piezas de porcelana de la "Compañía de Indias", para uso de funcionarios o para la propia casa real.

Con objeto de fomentar la explotación de los recursos de las islas, la Real Compañía de Filipinas estableció un departamento científico a cargo del botánico Juan de Cuéllar, que además de explorar las virtudes de la pimienta o la canela del archipiélago, envió toda una serie de muestras de diversa índole (plantas, maderas, marfiles, teji-

dos, muebles, aguadas) a la atención de la corte de Madrid. Fue a partir de este momento cuando los productos asiáticos llegarán a la metrópoli por una doble vía, la que atraviesa México y el Atlántico y la que enlaza directamente Manila con Cádiz a través del Cabo de Buena Esperanza o el Cabo de Hornos sin pasar por Nueva España. Todo ello repercutió en una mayor cantidad de objetos transportados y en una mayor variedad de los mismos, con lo este modo, a los marfiles de temas devocionales y a las porcelanas para usos suntuarios se sumarán ahora otros artículos como los abanicos de diversos materiales (de carey, de laca, de hueso, de marfil) o los famosos mantones de Manila, confeccionados con seda china.

Al igual que ocurriera en México, también en España el influjo oriental, paralelo al gusto por las *chinoiserie* del resto de Europa, se manifestará no sólo en el mayor consumo de objetos procedentes de Asia, sino también en una serie de producciones propias, ejemplificadas singularmente por los gabinetes de porcelana de los palacios de Aranjuez y Madrid o por la porcelana de diseño oriental de Alcora o del Buen Retiro.

Conformación del arte filipino

Los primeros contactos de los españoles con la población indígena filipina se desarrollaron con relativa normalidad con la llegada de Legazpi y la fundación de Manila en 1571 como capital de las islas. Aunque no se dieron en todas partes por igual, en la zona que se conoce como la Cordillera Montañosa situada al norte de la isla de Luzón, las primeras incursiones se produjeron en torno a 1576, con la llegada de la primera expedición española capitaneada por Juan de Salcedo, nieto de Legazpi.

Teniendo en cuenta la orografía del terreno y los distintos dialectos derivados del tagalo que se hablaban, fue una incursión compleja, aunque finalmente los expedicionarios consiguieron su objetivo. La estructura social que se encontraron, estaba distribuida en barangays o poblados, con sus propios jefes o *datus* al mando, con una economía basada en la agricultura, fundamentalmente en el cultivo del arroz y una religión animista, que otorga vida a cualquier objeto inanimado. Sin olvidarnos de la importancia de los cazadores de cabezas, lo cual otorgaba el máximo poder en la etnia a la que pertenecía el guerrero.

Esta estructura va a condicionar las manifestaciones artísticas presentes en época prehispánica, eran representaciones sencillas, más vinculadas con el aspecto simbólico que con el estético. Los *Igorrotes*, como se conoce a

los habitantes de la Cordillera Montañosa de Luzón, fueron los que desarrollaron la talla en madera, convirtiendo estas esculturas en una de las producciones artísticas más complejas del sureste asiático. Éstas, aluden a sus deidades vinculadas siempre a las creencias religiosas, a la naturaleza y a las cuestiones bélicas, concretamente a la caza de cabezas.

En torno a estos tres ejes de la cultura prehispánica filipina, aparecen una serie de piezas vinculadas a los dioses particulares animistas o a los antepasados, conocidas como *anitos*, otras para propiciar una buena cosecha de arroz, los *bulul*, o una buena caza, nos referimos los *min-nahu*¹⁵.

Podemos considerar por tanto, que de época prehispánica únicamente las tallas en madera van a ser las que tengan una continuidad en la etapa colonial, ya que fue a partir de la presencia de los españoles en el archipiélago filipino, cuando comenzaron a evolucionar estas esculturas prehispánicas en lo que clasificó Zobel de Ayala, como el estilo popular, el clásico y el adornado¹⁶.



Terrazas del cultivo del arroz. Banaue. Cordillera montañosa de Luzón. Filipinas

El arte que se desarrolla en el archipiélago filipino desde los inicios de la presencia española en el siglo XVI y hasta su finalización en el siglo XIX, va a estar marcado por las influencias externas, no solamente a nivel estético y técnico, sino por la utilización de nuevos materiales que llegaron a las islas a través del Galeón de Manila, como es el caso del marfil, fundamental para el entendimiento de arte filipino, procedente básicamente de África e India.

El arte filipino, está condicionado por su utilización para fines litúrgicos y por tanto para fomentar la implicación de los fieles con la doctrina cristiana recientemente implantada por las órdenes religiosas que llegaron desde España. Con esta funcionalidad se producirán una cantidad ingente de esculturas en marfil, conocidas como hispanofilipinas y estudiadas en profundidad por la doctora D^a Margarita Estella Marcos¹⁷.



Pareja Debulul. Ifugao



Santo niño de Cebú. Manila. Filipinas

Hay que aclarar que fueron los sangleyes, los que iniciaron la producción de imágenes con iconografía cristiana a mediados del siglo XVI para los portugueses en Macao o Cantón. Cuando los españoles en 1565 llegaron a Filipinas comenzaron a comerciar con los mercaderes chinos de las costas de Fujian, mostrándoles para realizar; las tallas y grabados europeos, de tal forma que los primeros marfiles procedían directamente de China hasta que pronto se formó la colonia china de Manila, y fue entonces cuando los sangleyes iniciaron la producción de objetos en las islas. Algunos autores como Zobel de Ayala, comentan tener evidencias de que algún filipino trabajó el marfil en Manila a fines del siglo XIX, aspecto este que no debe distraer nuestra atención respecto a lo importante, que el marfil se trabajó en China, en Goa y en Filipinas por los sangleyes¹⁸.

Las influencias más relevantes a nivel estético y formal de estos marfiles hispanofilipinos fueron por un lado las esculturas que llegaban de Flandes en el siglo XVI, producidas en los talleres de Malinas de las cuales tenemos un ejemplo único, el Santo Niño de Cebú, transportado por Magallanes a esta isla y posteriormente encontrado por Legazpi¹⁹.

Por otro lado, la absorción de la iconografía cristiana que se exportaba desde España a través de los misioneros y de los grabados europeos. Éstos fueron generalmente flamencos aunque interpretaran obras italianas, pues Plantino, el tipógrafo de esta nacionalidad, gozó de una gran aceptación entre los modelos a seguir para los escultores²⁰. También se aprecia la influencia de la escuela andaluza escultórica, centrada principalmente en Juan Martínez Montañés, que pasó a Nueva España y de ahí a Filipinas, donde encontraremos imágenes de Niños Jesús sorprendentemente parecidos a los de este escultor; principalmente al ejemplo que se conserva en el Sagrario de la Catedral de Sevilla²¹.

Y finalmente, el hecho de que los productores de estas piezas fueron chinos, provocó que tuvieran singulares rasgos orientales, normalmente traducido en los ojos achinados de gruesos párpados superiores, narices achatadas en el extremo en dos gruesas aletas, pequeños pliegues en el cuello y los pies más rechonchos, a la par que la aparición de nubes voluptuosas y redondeadas en las peanas, una influencia que se aprecia sobre todo en las obras del siglo XVI y principios del XVII. Esta anatomía tan característica está derivada de las formas del arte budista de la India adoptadas por la tradición china, todo ello descrito en un manuscrito indio del siglo XVI²². También plasmada en las representaciones marianas, concretamente en la representación de Kuan Yin, del sur del país. Quizás los sangleyes vieron en la Virgen María la misma representación de la compasión que trasmite esta deidad budista y por eso la tomaron como modelo²³.

Pero no se limita a ésta la influencia china en las primeras décadas del XVI y XVII, en las Vírgenes con Niño e Inmaculadas, las características nubes chinas irrumpen con fuerza en los pedestales de estas esculturas, asimilando por tanto este motivo que deriva de las formas del dragón²⁴.

No sólo se producían excelentes esculturas de marfil o madera, sino que también fue necesaria la elaboración de ornamentos litúrgicos para la expansión cristiana en el archipiélago filipino, por lo que se comienzan a realizar ternos bordados al modo oriental. En un primer momento estas piezas se fabrican en Cantón, generalmente predominan la seda bordada y piezas de vestidos bordados, y se transportaban a Manila, desde donde se extendían al continente americano y a la metrópoli. Con el tiempo los comerciantes chinos se establecieron en San Fernando, Filipinas, desde donde se centralizó el mercado de la seda bordada en Occidente.



Crucificado de Ezperun. Museo Diocesano de la Catedral de Pamplona. Navarra

No en vano realizan encargos de los numerosos misioneros españoles que están ubicados en Filipinas, de tal manera que aparecen las casullas, dalmáticas, etc., con inscripciones de escudos de las diferentes órdenes religiosas. Los bordadores chinos no pudieron abarcar toda la producción por lo que es muy probable que enseñaran la técnica a los filipinos, que con el tiempo realizarían un bordado más grueso, voluminoso y tosco característico de los textiles filipinos, por el cambio de los hilos para bordar las sedas, y que en la actualidad siguen realizando las experimentadas manos de las bordadoras filipinas.

Los ejemplos más significativos de las producciones bordadas en seda van a ser fundamentalmente los ornamentos litúrgicos vinculados a la doctrina cristiana²⁵ y los mantones llamados de Manila, sin duda con matices más populares por lo que ya hablamos de ellos en el capítulo anterior.



Casulla. Museo Diocesano de Vitoria. País Vasco

Por lo que respecta a la orfebrería es un campo aún desconocido del arte filipino no sólo por las escasas piezas encontradas en la península que se hallen documentadas, sino además por la similitud estilística con piezas novohispanas y la consecuente dificultad para su estudio. En este sentido la Dr. M^a Jesús Sánzha localizado un par de ejemplares documentados por las inscripciones que recogen en sus bases la procedencia de Filipinas²⁶.

Notas

- 1 Mencionaremos algunos de los estudios más destacados sobre el Galeón de Manila o la Nao de China. YUSTE, C. (1984): *El comercio de la Nueva España con Filipinas. 1590-1785*, INAH, México; SCHURTZ, W. L. (1992): *El Galeón de Manila*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid; AA.VV. (1998): *Manila 1571-1898. Occidente en Oriente*, Ministerio de Fomento, Madrid; AA.VV. (2000): *El Galeón de Manila*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.
- 2 BERNAL, R. (1965): *México en Filipinas. Estudio de una transculturización*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, p.76.
- 3 OLLÉ, M. (2002): *La empresa de China. De la armada invencible al Galeón de Manila*, El Acatilado, Barcelona, p. 24.
- 4 A partir de 1582 la plata se convirtió también en la forma de pago más habitual en los intercambios comerciales entre chinos y portugueses. Encontramos testimoniado el uso de plata sin acuñar, valorada según su peso, en la tercera relación que escribió Alonso Sánchez sobre China: "Sirve de moneda, mas no acuñada sino por peso". Archivo General de Indias, Filipinas, 79, 2, 15.
- 5 Se calcula en una cifra aproximada de 5.000 el número de chinos que tenían ya residencia estable en el parían de Manila hacia el año 1586.
- 6 LYTLE SCHURTZ, W. Op. cit., p. 98.
- 7 Ibidem, p. 73.
- 8 Cfr: COSANO MOYANO, J. (1980): *Las relaciones comerciales entre Filipinas y Nueva España: el permiso en el monopolio del galeón de Manila*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Córdoba; (1986): *Filipinas y su Real Hacienda*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros Córdoba, 1986.
- 9 Cfr: ALONSO ÁLVAREZ, L. (1998): "Coste y beneficio del Imperio español en Filipinas (siglos XVI-XVIII)", *Cuadernos de Historia* 2-3, Instituto Cervantes, Manila: 103-114; FRADERA, J. (1999): *Filipinas. La colonia más peculiar. La Hacienda pública en la definición de la política colonial, 1762-1868*, CSIC, Madrid.
- 10 En 1600 se crea la Compañía Inglesa de las Indias Orientales, en 1602 la holandesa Compañía Unida de las Indias Orientales y en 1664 la Compañía francesa de las Indias Orientales.
- 11 Cfr: RUIZ GUTIÉRREZ, A. (2005): *El tráfico artístico entre España y Filipinas (1585-1815)*, Universidad de Granada, Granada. Recurso Electrónico.
- 12 Cfr: SERRERA, R. (1992): *Tráfico terrestre y red vial en las Indias españolas*, Dirección General de Tráfico del Ministerio de Interior y Lunwerg Editores, Madrid.
- 13 Cfr: GÓMEZ PIÑOL, E. (1995): "Aspectos generales de la relación entre el arte indo-portugués y el hispano-filipino". En *Actas del Congreso Internacional de Historia. El Tratado de Tordesillas y su época*, (1995), I: 293-320.
- 14 Cfr: RUIZ GUTIÉRREZ, A. (2001): *La escultura igorrote en la Cordillera Montañosa de Luzón, Filipinas*. Inédito.
- 15 ZOBEL DE AYALA, F. (1963): *Philippine religious imagery*, Ateneo de Manila, Manila, pp.25-35.
- 16 Sobre escultura en marfil ver las investigaciones de la Dra. ESTELLA MARCOS, M. (1984): *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y coloniales*, I y II, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Diego Velásquez, Madrid; (1971): "Algunos relieves en marfil hispanofilipinos y sus posibles fuentes de inspiración". *Archivo Español de Arte* 170: 151-179; (1984): "Catalogo de marfiles", en *Platería Hispanoamericana. Siglos XVI- XIX*: 97-108; (1989): "El arte de marfil en España. Delicadas formas de un arte milenario". *Antiquaria* 63:42-53; (1989): "El comercio de imágenes de España con América y Filipinas algunos ejemplos". *Cuadernos de Arte Colonial (Museo de América)* 5: 67-80; (1991): "La escultura en marfil hispanofilipina" *Palacios de la Nueva España. Sus Tesoros interiores. Artes de México*: 87-100; (1990): "Sobre escultura española en América y Filipinas", en *Relaciones Artísticas entre España y América*: 72-106.
- 17 SÁNCHEZ NAVARRO DE PINTADO, B. (1985): *Marfiles cristianos del Oriente en México*, Fomento Cultura Banamex, A.C, México, p. 88.
- 18 Cfr: ABE, F. (2001): *Santo Niño. The Holy Child Devotion in the Philippines*, Congregación del Santísimo Nombre del Niño Jesús, Manila.
- 19 Cfr: HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1987): *Martínez Montañés (1568-1649)*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla.
- 20 WILLETTS, W. (1958): *Chinese Art*, I, Richard Clay & Company, Ltd, Gran Bretaña, p.32.
- 21 GATBONTON, E. (1983): *Philippine Religious Carvings in Ivory*, Museo de Intramuros, Manila, p. 14.
- 22 WILLETTS, W. Op. cit., p. 95.
- 23 En España se conservan diversos ejemplos de textiles filipinos de ámbito religioso, fundamentalmente en las colecciones del Monasterio de los Padres Agustinos en la Vid en Burgos, el Museo Diocesano de Bilbao, el Museo de Arte Sacro de Vitoria, el Santuario de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro, Ávila; en parroquias del País Vasco, como en Durana y Subijana, la iglesia de la Santa Cruz de Écija, y en la Catedral de Tudela. Este último ejemplo llegó a España desde Filipinas en 1788, con unos característicos bordados en volumen que denotaban un cierto *horror vacui* en la composición.
- 24 SANZ, M^a.J. (1995): *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Oriental*, Fundación el Monte, Sevilla, Fundación el Monte.

Bibliografía

- AA.VV. (1998): *Manila 1571-1898. Occidente en Oriente*, Ministerio de Fomento, Madrid.
- AA.VV. (2000): *El Galeón de Manila*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.
- ABE, F. (2001): *Santo Niño. The Holy Child Devotion in the Philippines*, Congregación del Santísimo Nombre del Niño Jesús, Manila.
- ALONSO ÁLVAREZ, L. (1998): "Coste y beneficio del Imperio español en Filipinas (siglos XVI-XVIII)", *Cuadernos de Historia* 2-3, Instituto Cervantes, Manila: 103-114.
- BERNAL, R. (1965): *México en Filipinas. Estudio de una transculturización*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México.
- COSANO MOYANO, J. (1980): *Las relaciones comerciales entre Filipinas y Nueva España: el permiso en el monopolio del galeón de Manila*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Córdoba.
- (1986): *Filipinas y su Real Hacienda*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros Córdoba, 1986.
- ESTELLA MARCOS, M. (1984): *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y coloniales*, I y II, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Diego Velásquez, Madrid;
- (1971): "Algunos relieves en marfil hispanofilipinos y sus posibles fuentes de inspiración". *Archivo Español de Arte* 170: 151-179.
- (1984): "Catálogo de marfiles" En *Platería Hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*: 97-108; (1989): "El arte de marfil en España. Delicadas formas de un arte milenario". *Antiquaria* 63:42-53.
- (1989): "El comercio de imágenes de España con América y Filipinas algunos ejemplos". *Cuadernos de Arte Colonial (Museo de América)* 5: 67-80.
- (1991): "La escultura en marfil hispanofilipina" *Palacios de la Nueva España. Sus Tesoros interiores. Artes de México*: 87-100;
- (1990): "Sobre escultura española en América y Filipinas" En *Relaciones Artísticas entre España y América*: 72-106.
- FRADERA, J. (1999): *Filipinas. La colonia más peculiar. La Hacienda pública en la definición de la política colonial, 1762-1868*, CSIC, Madrid.
- GATBONTON, E. (1983): *Philippine Religious Carvings in Ivory*, Museo de Intramuros, Manila.
- GÓMEZ PIÑOL, E. (1995): "Aspectos generales de la relación entre el arte indo-portugués y el hispano-filipino". En *Actas del Congreso Internacional de Historia. El Tratado de Tordesillas y su época*, (1995), I: 293-320.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1987): *Martínez Montañés (1568-1649)*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla.
- OLLÉ, M. (2002): *La empresa de China. De la armada invencible al Galeón de Manila*, El Acantilado, Barcelona.
- RUIZ GUTIÉRREZ, A. (2001): *La escultura igorrote en la Cordillera Montañosa de Luzón, Filipinas*. Inédito.
- (2005): *El tráfico artístico entre España y Filipinas (1565-1815)*, Universidad, Granada. Recurso Electrónico.
- SÁNCHEZ NAVARRO DE PINTADO, B. (1985): *Marfiles cristianos del Oriente en México*, Fomento Cultura Banamex, A.C, México, p. 88.
- SANZ, M^a.J. (1995): *La orfebrería hispanoamericana en Andalucía Oriental*, Fundación el Monte, Sevilla, Fundación el Monte.
- SCHURTZ, W. L. (1992): *El Galeón de Manila*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid.
- SERRERA, R. (1992): *Tráfico terrestre y red vial en las Indias españolas*, Dirección General de Tráfico del Ministerio de Interior y Lunwerg editores, Madrid.
- WILLETTS, W. (1958): *Chinese Art: I*, Richard Clay & Company, Ltd, Gran Bretaña.
- YUSTE, C. (1984): *El comercio de la Nueva España con Filipinas. 1590-1785*, INAH, México.
- ZOBEL DE AYALA, F. (1963): *Philippine religious imagery*, Ateneo de Manila, Manila.

Elementos de la Antigüedad clásica en la pintura española del siglo XX: el surrealismo

Francisco Salvador Ventura y Vasiliki Kanelliadou
Universidad de Granada

Hasta 1930 los intereses de las vanguardias artísticas españolas giran fundamentalmente en torno al cubismo, pero a partir de 1931 el surrealismo gana cada vez más adeptos, está presente en las revistas españolas y es un componente relevante y habitual en los debates intelectuales y artísticos.

Francisco Calvo Serraller y Ángel González García¹ sostienen que “el surrealismo español existió, al margen de juicios de calidad, sólo como práctica literaria o artística y como reflexión distanciada e integrada indiferentemente en el contexto general del vanguardismo.” Esta afirmación nos conduce a otra, de carácter más general, de Valeriano Bozal², que en líneas generales sostiene que no existió vanguardia en España de la manera en que la hubo en Francia, aunque sí hubo vanguardistas. “Esta afirmación no es una paradoja: para que haya vanguardia se precisa una colectividad de artistas, por lo común también de críticos y literatos, intelectuales, con un sentir común, ligados por principios que suelen manifestarse públicamente —en un manifiesto o en un programa a través de una acción— de carácter estilístico pero también ideológico, con una actividad pública de carácter crítico que por lo común suscita reacciones en el colectivo social y cultural, reacciones que se concretan en debates y polémicas y contribuyen a estrechar los lazos entre los artistas de vanguardia.”³ Por otro lado, García de Carpi⁴ afirma que el hecho de negarse a reconocer la existencia del surrealismo en las artes plásticas en España es tanto más incomprensible si se piensa que dos de los máximos representantes de la pintura surrealista, Joan Miró y Salvador Dalí, son españoles. Pero también es cierto que

al margen de Miró, Dalí y Óscar Domínguez, sólo aquellos pintores españoles que realizaron gran parte de su actuación fuera de España, como Esteban Francés, Remedios Varo o F. Castellón, gozaron de cierta difusión internacional en los años treinta.

En este punto creemos necesario hacer una disquisición sobre los conceptos de vanguardia, modernidad y clasicismo, conceptos que tienen una peculiaridad que afecta a la extensión de su significado. La peculiaridad de los conceptos de vanguardia y modernidad consiste en que no tienen una extensión fija sino una extensión que está marcada por la posición del sujeto que habla, y es por lo tanto variable⁵. También cuando se habla de modernidad clásica, la noción del clasicismo puede ser entendida de diferentes maneras. Hay una noción que responde a la creencia de que la historia del arte está organizada por movimientos, como proceso que tiene un punto de partida, una fase de desarrollo, de madurez y de decadencia. Nuestra idea de la implicación entre modernidad y clasicismo —dos nociones etimológicamente antitéticas y supuestamente paradójicas para el caso del surrealismo— supone un uso más concreto del término clasicismo, y en primer lugar nos referimos a referencias iconográficas fáciles de identificar como lo son ciertas figuras del arte griego clásico, sobre todo de la escultura, que se podrían llamar también *préstamos*. Por *préstamo* entendemos el hecho de que se haya tomado prestado un motivo reconocible o una imagen del arte precedente y se incorpore en la obra examinada. También cuando utilizamos el término *préstamo* entendemos que éste penetra el contenido del cuadro. Digamos que un cuadro

adquiere así significado o contenido histórico. Siempre que una pintura toma prestado un motivo o una imagen del pasado, dicho acto basta para que el préstamo se una al contenido del cuadro⁶. Wollheim profundiza aún más la función del préstamo y sostiene que éste penetra el contenido de una pintura sólo si, al utilizar de nuevo un motivo o una imagen determinados del arte anterior, el cuadro revela lo que significa el préstamo para el artista. Si no se cumple esta condición, entonces el préstamo queda al margen del contenido de la pintura; se trata de una simple asociación con él, tal vez de gran importancia histórica, sociológica o biográfica, pero de ninguna trascendencia o significación estética⁷. Cuando un pintor utiliza e incorpora en su obra un préstamo, se ahorra la tarea de buscar el medio de transmitir ulteriormente las reverberaciones del préstamo.

Lo que un préstamo significa para un artista es algo esencialmente público. Pero la demostración de ello es que, cuando un artista introduce un préstamo en el contenido de su cuadro, no lo hace —al menos por regla general— por amor al préstamo, como puede ocurrir con un texto, sino que utiliza el significado público con objeto de reforzar o amplificar alguna otra parte ya establecida del significado de la pintura. El préstamo tiene un aspecto intrínsecamente instrumental y genera nuevo significado, pero sólo con objeto de revelar, descalificar o consolidar uno ya existente. Un préstamo es una cosa compleja, y hablar de lo que significa el préstamo para un artista es también hablar de lo que un elemento de esta compleja cosa —el motivo o la imagen tomados— le transmite cuando es visto a la luz de otro elemento: el contexto que lo toma⁸.

En el caso de la pintura surrealista la noción del clasicismo adopta un matiz contradictorio. Un movimiento básicamente antitradicional sólo podría utilizar elementos o préstamos de la Antigüedad para cambiarlos de sentido. Pero justamente esta manera de incorporación de elementos clásicos cumple con nuestra definición del préstamo: el ejemplo de Dalí es revelador: cuando utiliza la estatua de *Venus de Milo*, toma prestada su forma del arte clásico; la estatua cobra valor para su interpretación personal del pasado, podríamos decir del arte clásico en general, desvalorizándolo incluso, pero, en todo caso, es una figura prestada con trascendencia estética e interpretativa.

En los comienzos del movimiento, los surrealistas no mostraron un interés especial hacia el legado plástico de la Antigüedad clásica, algo fácil de explicar si reparamos por un lado en sus iniciales conexiones con los principios antitradicionales del movimiento Dadá y por otro en su

acercamiento a la teoría marxista. Pero los últimos años del periodo de entreguerras, cuando los países europeos reivindicaban su espíritu nacional y el arte oficial busca en la Antigüedad los símbolos de lo heroico, el surrealismo se interesa por el arte clásico y por la mitología para interpretarlos de manera diferente, por lo general subversiva e irónica. Por otro lado, la búsqueda de la imagen, de la metáfora visual, prevalece teóricamente sobre la calidad técnica, pero a veces los pintores se basan en el realismo más académico, haciendo gala de un dibujo preciso y minucioso, que es el medio más eficaz a la hora de reproducir las imágenes turbadoras que ascienden desde el inconsciente⁹.

Uno de los motivos iconográficos preferidos de los surrealistas es el Minotauro. La más emblemática publicación del movimiento se llama precisamente *Minotaure* (edición de Skira y Tériade) a sugerencia de Georges Bataille y André Masson, y la portada de cada nueva entrega es una versión-interpretación del monstruo a cargo de un pintor diferente (Picasso, Miró, Ernst, Matisse, Dalí, Magritte, Bores, Masson, etc.). Picasso y Masson consiguieron en sus respectivas portadas dar una versión del mito muy personal y desligada de referencias de la época, y Miró utilizó medios expresivos basados en la austeridad del dibujo, apenas relacionado con cargas simbólicas o ideológicas. Este es el caso de Magritte y Dalí, que dotan precisamente al Minotauro de los estereotipos simbólicos de los principios surrealistas.

Salvador Dalí (1904-1989) es el pintor que más ha utilizado elementos de la Antigüedad clásica en su pintura y escultura. Del año 1925 es *Venus y cupidillos* (óleo sobre lienzo, 23x23,5 cm.), obra de clara evocación clásica. La figura femenina de espaldas, imagen que encontramos muy a menudo en la época temprana de Dalí, puede considerarse un préstamo del arte antiguo (*Venus de Milo*) o bien de la época moderna. Nos referimos a *La baigneuse de Valpiçon*, de Ingres, obra que mejor ilustra la noción de la belleza del cuerpo femenino visto de espaldas; como escribe Clark, "el diseño de la *baigneuse* es de una inspirada sencillez digna de Grecia antigua", algo que se aplica perfectamente a la Venus de Dalí¹¹.

En estos años tempranos de su carrera el artista se muestra entusiasmado con el motivo de la imagen femenina desnuda ante las rocas de Cadaqués, y el acervo mítico griego le ofrece la posibilidad de tratar libremente un tema clásico¹². También de 1925 son *Venus y un marinero* —Homenaje a Salvat-Papasseit (óleo sobre lienzo, 216x147 cm.) y *Venus y un marinero* (óleo sobre madera, 43x31,5 cm.), obras que comparten el mismo motivo. Escribe Luis Romero¹³ que en el Dalí primitivo, cubista,

clasicista y surrealista, y en las etapas que han ido sucediendo, se produce una reiteración de los desnudos; en buena parte de esos desnudos, excluyendo los retratos de Gala¹⁴, hay resonancias próximas o lejanas de Venus.

En 1929 Dalí se integra en el grupo surrealista, teniendo ya elaborado su sistema “paranoico-crítico” —que, muy al contrario de lo que se cree, no debe nada a Lacan: habiendo elaborado su propio registro pictórico, se trata de una asimilación minuciosa pero muy personal del trabajo de Chirico, Max Ernst y Tanguy¹⁵—. Sostiene Vincent Santamaría¹⁶ que la idea original de la doble imagen atribuida por Dalí al resultado del método paranoico-crítico se encontraba, como él mismo confesará más tarde, en la doble imagen (manto-buitre) que Oscar Pfister descubrió en el cuadro de Leonardo *La virgen de las rocas*, y que respaldaba la tesis que Freud había defendido sobre el pintor florentino en su ensayo *Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci*. A partir del contacto directo con el grupo surrealista, Dalí asimilará las ideas psicoanalíticas y el ideario freudiano, y lo explotará después artística y extraartísticamente¹⁷.

No volvemos a encontrar un tema de resonancia clásica hasta 1936, cuando crea la portada para la revista *Minotaure* y la escultura *Venus de Milo con cajones* (Dalí concibió los cajones y su amigo Marcel Duchamp realizó el objeto). Seguidor de Freud, Dalí quiso plasmar en imágenes las teorías psicoanalíticas afirmando que la única diferencia entre la Grecia inmortal y la época contemporánea es Sigmund Freud, quien descubrió que el cuerpo humano está lleno de cajones secretos que sólo el psicoanálisis está en condiciones de abrir¹⁸. En 1937 crea *La metamorfosis de Narciso*, el primer cuadro que aplica de manera integral el método paranoico-crítico, método al cual André Breton rinde homenaje explicándolo en *Qué es el surrealismo?* La teoría de la paranoia-crítica alteró los presupuestos por los que había transcurrido la pintura surrealista hasta entonces. A partir de 1929 Dalí empezó a tantear la posibilidad de configurar un método experimental, basado en el poder de las asociaciones delirantes de carácter súbito, propias de la paranoia. Su importancia estriba en ser una alternativa al automatismo y demás estados pasivos, puesto que introduce un componente activo y sistemático en la elaboración de las imágenes, y su aportación más notable al ámbito concreto de la pintura es la imagen doble, es decir, aquella imagen de un fenómeno determinado que, sin necesidad de alteración, puede representar al mismo tiempo dos o más realidades diferentes, como es el caso de la *Metamorfosis de Narciso*.

En 1938 aparece en su obra por primera vez¹⁹ el motivo de las tres Gracias. La titulada *Playa encantada con*

tres gracias fluidas (1938, óleo sobre lienzo, 65x81 cm.) sigue también el método paranoico-crítico. Encontramos los mismos elementos surrealistas en *Sueño de Venus* (1939, óleo sobre lienzo sobre masonita —cuatro paneles—, 240x480 cm. medida total —240x120 cada panel—), donde aparecen relojes blandos, jirafas y una figura femenina con cajones y cabeza de pescado.

En 1940, en Estados Unidos, Dalí pinta *Familia de centauros marsupiales* (1940, óleo sobre lienzo, 35,6x31 cm.) —idea original sin antecedentes conocidos, que sigue *La edad de oro*—, *Familia de centauros marsupiales* (1940-1941, óleo, material y medidas desconocidas) y *Centauro*, también: *El triunfo de Nautilus* (1940, lápiz y acuarela sobre papel, 76,4x56 cm.). Un centauro muy particular aparece asimismo en la obra *La miel es más dulce que la sangre* (1941). En 1941 trabaja en el ballet *Laberinto* sobre un libreto inspirado en el mito de Teseo y Ariadna, diseñando los decorados y el vestuario. De ahí la maqueta de decorado donde el laberinto se representa como un enorme busto de hombre con una entrada oscura (1941, óleo sobre lienzo, 39x64 cm.) y el estudio *Combate con el minotauro* (1942, lápiz, tinta china, acuarela y aguada, 58,6x73,8 cm.).

A partir de 1947 Dalí se dedica a una síntesis triple entre pintura clásica, era atómica y espiritualismo. *Leda atómica* (1949, óleo sobre lienzo, 61,1x45,3 cm.), al igual que otras obras de este período, está basada en relaciones matemáticas rigurosas y no solo hace referencia a la divina proporción y a las especulaciones de la física moderna, sino que también traduce la evolución espiritual de Dalí, que por entonces se declaraba agnóstico y católico apostólico romano²⁰. Para el pintor, él mismo y Gala encarnaban el mito de los Dióscuros, nacidos de uno de los dos huevos divinos de Leda; son “Cástor y Pólux, los divinos gemelos estereoquímicos”, que Dalí tomó como ejemplos para convertirse en gemelo de su esposa²¹. En 1948, mientras pintaba *Leda atómica*, comenzó a interesarse por *La Divina Proporción* de Fra Luca Pacioli, escrita a finales del siglo XV, y con la ayuda de un matemático rumano que encontró en California, el Príncipe Matila Ghyka, calculó durante casi tres meses la ordenación matemática exacta de todos los elementos de dicho cuadro²².

En 1950 pinta *El juicio de Paris* (1950, tinta sobre papel, 62,2x76,5 cm.), siguiendo los modelos iconográficos del barroco, y en 1953 una acuarela con el motivo de Baco que quizá tiene relación directa con el ballet *Le ballet des vendangeurs*; se titula *Los vendimiadores: el carro de Baco* (1953, acuarela, 77x101,5 cm.). En 1962 reaparece el tema de Leda y el cisne con el título un poco cam-

biado: *El cisne de Leda* (1961, aguada, 6,6x6,7 cm. —oval—), y en 1962 aparece el motivo de la Medusa en *Cabeza de Medusa* (1962, acuarela, 50x64 cm.).

En 1963 pinta *Hércules, levantando la piel del mar, le pide a Venus que espere un instante antes de despertar al Amor* (1963, óleo sobre lienzo, 41,9x55,9 cm.), una escena que no existe en la mitología clásica. También del mismo año es la obra *El juicio de Paris* (1963, técnica y medidas desconocidas, sin localizar), segunda versión de este tema, donde las tres diosas son enormes y Paris apenas les llega hasta la rodilla. Lo mismo ocurre con *Laocoonte atormentado por las moscas* (1965, óleo sobre plástico con red lenticular, 50,8x40,5 cm.), donde Dalí utiliza la figura de la escultura helenística enmarcada en una portada. En 1968 aparece una ilustración para *Memories of Surrealism* con el título *Minerva, loca, loca, loca* (1968, óleo, aguada y tinta china con fotocollage sobre papel, 61x48 cm.), donde también se utiliza la escultura clásica como referencia. Hay que apuntar que por estos años Dalí pinta muchos cuadros que contienen elementos clásicos, sobre todo esculturas célebres de la Antigüedad, como *Atleta cósmico* (1968), *Sol y sombra* (1968), *El torero alucinógeno* (1968-1970), *Aparición de Venus* (1970), *El rostro* (1972). Las últimas obras de Dalí con elementos del arte clásico son *Tres Gracias de Canova*, inacabado (1979, óleo sobre cobre, 32,1x24,3 cm.), una versión en pintura de la obra escultórica de Canova; *Hermes* (1981, óleo sobre cobre, 22,8x17,8 cm.), obra con lenguaje casi impresionista que presenta al dios volando; *Aparición del rostro de Afrodita de Cnido en un paisaje* (1981, óleo sobre lienzo, 140x96 cm.), y *Anfitrión* (1981, óleo sobre cobre, 17,7x22,6 cm.).

Otro de los pintores surrealistas que utiliza préstamos de la Antigüedad es el catalán Joan Massanet (1899-1969). Su primera pintura surrealista es de 1926, y aunque presenta una estructuración de planos todavía cubista, de cuya estética proceden también la utilización de diversos materiales, su concepción es ya surrealista, cercana a Miró²³. Según García de Carpi²⁴ las obras pintadas al final de los años veinte condensan y resumen todas las aportaciones que nutren su arte; en este sentido, *Visión surreal* (1928-29) —obra donde aparece una figura femenina de espaldas, transposición fiel de la Venus que preside el cuadro de Dalí *Venus y Cupidillos*— es muy representativa. La obra realizada por Massanet hasta el año 1936 está claramente influenciada por Salvador Dalí, como evidencian títulos como *Rastro fatídico de simulacro sólido* o *La aparición de Vermeer de Delft en el Golfo de Rosas*, así como la persistente utilización de elementos iconográficos tales como miembros alargados y reblandecidos,

materias viscosas y figuras teleplasmáticas²⁵. En su obra *Simbolismo* (1930, óleo sobre tela, 60x60 cm.) incorpora el capitel de una columna dórica entre maniqués y señoras sin rostros.

La relación de José Moreno Villa (1887-1955) con la Antigüedad clásica es muy particular. Moreno Villa más que préstamos utiliza mitos como temas de sus pinturas. El mito más atrayente para el pintor fue el de Sísifo, “no por el origen de la condena del personaje, sino por la naturaleza misma del castigo que le fue impuesto. En su eterno volver a empezar, la tarea de Sísifo es tan esforzada y afanosa como absurda e inútil.”²⁶ En *Con la piedra auestas* (1931), Moreno Villa recrea el mito de Sísifo: un hombre desnudo, de rodillas, intenta levantar una piedra en un paisaje vacío, con unas llamas en el fondo —reiterado leitmotiv de su obra—. *Sin título o Las tres gracias* (1932) es la segunda obra de Moreno Villa con protagonistas mitológicos. Las tres figuras femeninas están mutiladas y sus cuerpos recuerdan también piedras blancas torneadas. Del mismo año es la obra conocida como *Sirena y Neptuno* o *Sin título o Butes y la sirena*. La figura con forma de sirena que sale del mar es fácilmente reconocible, pero la que debería ser Neptuno (según el primer título) no posee ningún atributo del dios. Según Eugenio Carmona, Moreno Villa selecciona una historia casi marginal del viaje de los Argonautas: “Orfeo salvó a Jasón y a sus compañeros de la seducción de las sirenas. Sólo uno de ellos, Butes, oyó la cadenciosa melodía y sucumbió al hechizo. En última instancia, Afrodita, diosa del amor, pudo salvarle, pero a condición de que abandonara el viaje, se separara del resto del grupo y fundara una ciudad en el Mediterráneo con un templo consagrado a la diosa. Moreno Villa acompañó su composición con la figura de un pájaro, que en Alciato se relaciona tanto con la castidad como con el pecado”²⁷. *Sin título o Alegoría o Venus y la tortuga* (h. 1933) está basada en el conocido emblema *Venus y la tortuga* y demuestra el interés del pintor por la iconografía emblemática. Según Eugenio Carmona²⁸, la obra transforma o reconduce las posibilidades de la imagen surreal al terreno de la iconografía de los siglos XVI y XVII: “Y la verdad es que, aunque el surrealismo fuese el íncipit de esta singular transposición de espacios culturales, el pintor ya se encontraba predispuesto, de *motu proprio*, hacia este tipo de concurrencias, tan sofisticadas, entre tradición y modernidad.”²⁹

Remedios Varo (1908-1963), que pasó la mayor parte de su vida fuera de España, creó un mundo pictórico onírico y poético donde encontramos un único préstamo de la Antigüedad clásica: es el Centauro, motivo que encontramos también en otros surrealistas. En 1943, un año

después de su llegada a México, pinta *Paisaje, torre, centauro* (1943, mixta sobre papel, 35x25,5 cm.), donde encima de una construcción arquitectónica imaginaria aparece un centauro de pequeñas dimensiones. En 1953 aparece otro centauro, esta vez en un dibujo. *Centauro* (1959, lápiz sobre papel mantequilla, 16x12 cm.) es un ser que se asemeja más a un animal y solamente tiene la cara de hombre.

Somos conscientes de que en este trabajo sólo se han indicado los principales ejemplos para ilustrar esta aparentemente paradójica relación entre el clasicismo y los pintores surrealistas en España. El corpus de material es considerablemente más amplio y será objeto de estudio en próximas ocasiones. No obstante y dejando de lado la polémica de si hubo o no pintura surrealista en España, podríamos decir que los pintores españoles considerados como tales, tienen una relación clara con la Antigüedad que se manifiesta en dos líneas fundamentales. De un lado acuden al mundo antiguo para utilizar motivos a la manera de préstamos que se emplean como elementos aislados dentro de sus composiciones pictóricas. Joan Massanet se sirve de la figura de Venus —que curiosamente no toma desde la Antigüedad, sino Dalí mediante— para insertarla en una composición que él mismo titula elocuentemente *Composición surrealista*. De otro lado, utilizan mitos concretos o motivos de mitos para cambiarlos de contexto y significado, en consonancia con los principios del movimiento. Algo que podría ser denominado con el concepto de “extrañamiento”, tanto en lo que respecta a su dimensión visual como en su vertiente interpretativa. Pocos recursos podrían sorprender tanto como el hecho de que el cuerpo de la Venus de Milo se viera descompuesto por una serie de cajones emergentes, pero al mismo tiempo ese recurso trasciende lo puramente visual para moverse en el territorio de las interpretaciones freudianas.

Resulta curioso comprobar el modo en el que la Antigüedad continuamente reaparece casi desde su extinción al haber creado elementos referenciales de muy diversa índole y a los que parece ser que es muy difícil sustraerse. Ello se puede comprobar una vez más cuando se constata que una de las vanguardias más subversivas y antiacadémicas del comienzo del Novecento bebe de las fuentes del arte del mundo grecorromano. Se diría que se trata de una realidad que se renueva periódica y sucesivamente, que continuamente está y estará palpitante.

Notas

- 1 CALVO SERRALLER, F., y GONZÁLEZ GARCÍA, A. (1979): “Vanguardia y surrealismo en España (1920-1936)” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, p. 17.
- 2 BOZAL, V. (2000): *Arte del siglo XX en España I. Pintura y escultura. 1900-1939*. 2000, p. 360.
- 3 *Ibidem*, p. 360.
- 4 GARCÍA DE CARPI, L. (1988): *La pintura surrealista española (1924-1936)*, p. 58.
- 5 LLORENS, T. (2001): “Clasicismo y modernidad en el arte del siglo XX”, p. 16.
- 6 WOLLHEIM, R. (1997): *La pintura como arte*, p. 206.
- 7 *Ibidem*, p. 207.
- 8 Sobre el significado del préstamo ver también PANOFKY, E. (1994): *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, PANOFKY, E. (1998): *El significado de las artes visuales*, Alianza, Madrid, y ZUNZUNEGUI, S. (1998): *Pensar la imagen*, Cátedra Universidad del País Vasco, Madrid.
- 9 GARCÍA DE CARPI, L. (1988): *La pintura surrealista...*, p. 37.
- 10 CLARK, K. (1981): *El desnudo*, p. 153.
- 11 BLÁZQUEZ, J. M. (1988): “El mundo clásico en Dalí” en *Goya*, p. 238.
- 12 ROMERO, L. (1975): *Todo Dalí en un rostro*, p. 240.
- 13 Luis Romero observa que no existe ningún retrato de Gala a la manera de Venus, pero en cambio se retrata asumiendo la personalidad de Leda. *Ibidem*, p. 244.
- 14 PIERRE, J. (1995): “La contribución española a la revolución surrealista” en *El surrealismo en España*, p. 59.
- 15 SANTAMARÍA, V. (1998): “Salvador Dalí, lector de Freud (1927-1930). Una aproximación a las fuentes del pensamiento daliniano” en *La balsa de la Medusa* DESCHARNES, R., y NÉRET

Bibliografía

- AA.VV. (1988): *Surrealismo en Catalunya 1924-1936*. De "L'Amic de les Arts" al Logicofobismo, Polígrafa, Barcelona.
- BLÁZQUEZ, J. M. (1998): "El mundo clásico en Dalí" *Goya* 265-266: 238-249.
- BOZAL, V. (2000): *Arte del siglo XX en España I. Pintura y escultura 1900-1939*. Espasa Calpe, Madrid.
- BOZAL, V. (2002): (ed.) *Creadores del Arte Nuevo*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid.
- CALVO SERRALLER, F. y GONZÁLEZ GARCÍA, A. (1979): "Vanguardia y surrealismo en España (1920-1936)", *Cuadernos Hispanoamericanos* 349: 5-18.
- CLARK, K. (1981): *El desnudo*, Alianza, Madrid.
- DESCHARNES, R. y NÉRET, G. (1993) : *Dalí. La obra pictórica*, Taschen, Madrid.
- GARCÍA DE CARPI, L. (1986): *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Istmo, Madrid.
- LLORENS, T. (2001): "Clasicismo y modernidad en el arte del siglo XX", en AA. VV, *Clasicismo y modernidad*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, pp. 13- 27.
- PIERRE, J. (1995): "La contribución española a la revolución surrealista", en *El surrealismo en España*, cat. exp., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- ROMERO, L. (1975): *Todo Dalí en un rostro*, Blume, Barcelona.
- SANTAMARÍA, V. (1988): "Salvador Dalí, lector de Freud (1927-1930). Una aproximación a las fuentes del pensamiento daliniano" *La balsa de la Medusa* 47: 89-111.
- WOLLHEIM, R. (1997): *La pintura como arte*, Visor, Madrid.

Los hospitales de colectividades en Buenos Aires La expansión del modelo europeo a ultramar

Patricia Secades Fernández
Universidad de Oviedo

Como resultado del auge de la corriente higienista surgida en Europa a comienzo del siglo XIX, nacen en Buenos Aires, a finales del mismo y principios del XX, una serie de establecimientos sanitarios con la finalidad de preservar la salud de las distintas colectividades presentes en la ciudad.

Dentro del amplio mosaico cultural coexistente en Argentina, un buen ejemplo de esta reforma de carácter sanitario-social, lo constituyen los hospitales levantados por alemanes, españoles, franceses e italianos, quienes movidos en la mayoría de los casos por sus propias asociaciones de beneficencia, tratarán de dar una respuesta óptima ante del precario sistema sanitario argentino para el tratamiento de sus asociados así ensalzar la singularidad y modernidad de cada una de las colectividades.

En 1850, Buenos Aires contaba con una población de 85.000 habitantes, cuya asistencia sanitaria se desempeñaba fundamentalmente en los tres viejos y saturados hospitales de la ciudad: el Hospital Betlehemita (para hombres), el Hospital de Mujeres y La Residencia (u Hospital Militar). Esta será la situación con la que surgirán en la segunda mitad del siglo XIX los hospitales de las colectividades.

Su implantación no sólo se debe a un cambio en las condiciones de higiene y salud pública importadas de Europa a principios del s. XIX, ni a la complejidad del servicio médico de la ciudad o al espectacular aumento migratorio experimentado en la región, sino a todo un cambio en la mentalidad de la sociedad de la época, acrecentado por la necesidad del inmigrante de agruparse para prestarse mutua ayuda de diversa índole, en res-

puesta no sólo a cuestiones sanitarias sino también sociales y culturales. Si bien en Europa se tardó más en apreciar la institución hospitalaria como un centro de salud y recuperación (y no de enfermedad y muerte como tradicionalmente se venía considerando), en Argentina, y más concretamente en Buenos Aires, esta situación se ve revertida. La asistencia hospitalaria ya no ve como un reducto ineludible de los menos favorecidos (por entender que la clase acomodada podía disponer de una asistencia privada dentro del propio hogar), sino que el hospital se transforma con mayor rapidez, en un ámbito para todas las clases sociales. Este es el motivo por el cual se posibilita el nacimiento de este tipo de instituciones ya no que no sólo son edificadas con fondos de las Sociedades o ayudas de los distintos gobiernos, sino que buena parte de sus ingresos se deben a donaciones de inmigrantes y cuotas de socios contribuyendo tanto a su materialización sino también a su mantenimiento.

Si bien todos los centros trataban de dar respuestas a las mismas necesidades (sociales, económicas y médicas, en detrimento ya de las religiosas), la tipológica elegida por cada colectividad presenta diversas variaciones no sólo entre ellas, sino también con el conjunto de los hospitales públicos bonaerenses de la época, ya que estos últimos disponían de una gran cantidad de terreno. Por este motivo, mientras las soluciones estatales optarán en mayor medida por el desarrollo de hospitales de pabellones (como por ejemplo, el Hospital Rivadavia), las colectividades irán evolucionando con el paso del tiempo en altura adoptando una tipología ya no europea sino netamente americana, surgida en Nueva York en el primer

cuarto del siglo XX. La necesidad de importar este nuevo modelo radicaría en el exponencial incremento migratorio resultado de la Primera Guerra Mundial.

Así mismo, la propia adecuación de los proyectos de las colectividades al terreno elegido para la implantación de sus centros, aparece manifiestamente reflejado en el caso español, donde son dos los centros edificados y ambos por el mismo arquitecto Juan García Núñez: el primero de ellos, ocupando la manzana comprendida por las calles Belgrano/La Rioja/Moreno/Deán Funes, presenta una clásica tipología claustral, mientras que para el segundo, empleado como residencia de ancianos asociada al primero, fue levantado en la vecina localidad de Temperley, siguiendo una tipología de pabellones aislados.

El Hospital Italiano

Edificado en la antigua Santa Rosa e Ituzaingó (hoy Bolívar y Avda. Caseros), se levanta el Hospital de la colectividad italiana, la más numerosa de Buenos Aires junto a la española.

En fecha de 12 de enero de 1854, ya se habían suscrito para la edificación del hospital un total de 1.770 inmigrantes, con un total acumulado de 405.000 pesos. Los trabajos de construcción se inician así rápidamente el 14 de marzo de ese mismo año, al tiempo que se recaudan las aportaciones de otros italianos residentes en las vecinas localidades de Rosario, Santa Fe, Corrientes o, Asunción del Paraguay.

Poco después, los conflictos existentes en Italia entre republicanos y monárquicos, suspenden los trabajos de construcción del centro, que no se verán retomados hasta que tiempo después, concretamente el 10 de abril de 1862, los miembros de la "Comisión Edilicia" de las Sociedades Nacional Italiana y Unione e Benevolenza, suscribieran \$216.000 en cuotas individuales de \$3.000 cada una para garantizar el cumplimiento de los trabajos de construcción. El hospital, edificado en el mismo lugar que el iniciado unos años atrás, sería capaz para 100 camas.

Pese a que en mayo de 1865, el edificio se encontrase construido casi en su totalidad, no pudo ser inaugurado hasta el 8 de diciembre de 1872, al requerido por el gobierno de la ciudad para albergar a los heridos de la Guerra argentina con Paraguay en los periodos de 1865-67 y 1869-71, y como lazareto de 1867-69 y de 1871-1882 por sucesivas epidemias de cólera y fiebre amarilla. En el momento de su inauguración la población de Buenos Aires había pasado de 85.000 a 200.000 habitantes, y el centro que en principio había sido proyectado para un centenar de camas contaba ya con 150.

El sucesivo aumento de población hizo que la demanda hospitalaria se multiplicase hasta el punto de que catorce años después, en 1886, se plantea la necesidad de ampliar el centro o construir un nuevo hospital, adquiriéndose para ello los terrenos en los que actualmente se encuentra, entre las calles Gascón/Potosí/Palestina/Perón. Los planos del mismo y la ejecución de la obra corren a cargo del ingeniero Juan Buschiazio, siendo inaugurado el nuevo centro el 21 de diciembre de 1901.

A partir de este momento, el centro no dejará de crecer. En 1903 se crea la Escuela de Enfermería y dos años más tarde la de Medicina y Cirugía. En 1909 la capacidad del centro ascendía ya a las 445 camas, pudiendo llegar a albergar en caso de necesidad hasta las 700 ocupando los dos corredores centrales de unión de 93 x 5 m. cada uno.

El hospital contaba hasta este momento con 5 secciones internas: Medicina; Cirugía y Ginecología; Dermosifilopatía y Genito-Urinaria; Oculística; Oto-Rino-Laringología. Además, existían tres pabellones para aislamiento de enfermos, dos para hombres y uno para mujeres, y Farmacia para servicio interno.

Todo el conjunto presentaba una tipología de pabellones unidos por corredores cubiertos y presentaba amplios jardines de separación, que permitían no sólo una correcta ventilación de los recintos sino que a su vez constituían un lugar de esparcimiento para aquellos enfermos a los que les estuviese permitido el acceso a los mismos.

Las enfermedades que se trataban en el centro se clasificaban en tres: agudas curables o mejorables; crónicas; e incurables. No se admitían epidémicos, tuberculosos, alienación mental, parturientas o en estado puerperal y niños menores de 10 años. Los admitidos, podían asilarse en salas comunales (gratuitas para los socios) o bien en salas individuales pagando un suplemento. También se albergaban en el centro pensionistas no socios de otras nacionalidades tras el pago de la correspondiente tasa.

Las principales fuentes de ingreso del hospital en este momento las constituían las indemnizaciones de los enfermos, las suscripciones de los socios, las donaciones y Sociedades de Caridad, al alquiler de propiedades, la subvención del Gobierno Italiano (2.727,20 c/l), lo producido en la Fiesta de Caridad y una subvención de 10.000 pesos por el presidente de la República Argentina sobre beneficio de la Lotería Nacional de Beneficencia.

En cuanto al personal del hospital, el centro contaba en 1909 con 1 Director Médico, 4 Médicos, 1 Administrador, 65 enfermeras, 42 personal de servicio, 30 peones y 1 Capellán.

Un vez más debido a necesidades de servicio, el 20 de septiembre de 1910 se coloca la primera piedra del

Policlínico (Perón 4216, anexo al hospital) siendo inaugurado en 1913. Ya en la segunda mitad del siglo XX, son inauguradas dos nuevas ampliaciones: la creación de un Pabellón de Ortopedia y Traumatología (4 agosto 1956) y la Maternidad (30 junio de 1962), resultando en la actualidad un hospital de 78.000 metros cuadrados y 600 plazas.

El Hospital Español

En 1852 surge entre un grupo de españoles la idea de fundar un hospital y dar forma práctica al pensamiento de la “Sociedad Española de Beneficencia” y que contaría como precedente con la Sala Española de Comercio y Asilo de Beneficencia en la calle Santa Clara (actual Alsina), inaugurado el 5 de septiembre de ese mismo año.

Pronto se inició la recogida de fondos para la construcción del centro, en la que tuvo gran importancia la donación del santanderino Pedro Manuel de la Bárcena, quien fallece en España testando a favor de la Sociedad.

Es posible que la planificación y ejecución del proyecto fuese promovida a través de un concurso público, tal y como ocurría en las Diputaciones Provinciales del territorio español, ya que con fecha de 1871-2 aparecen en diversos archivos de la ciudad planos de al menos tres arquitectos distintos:

Por un lado, en el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires¹ se encuentra depositado un plano firmado por el arquitecto Benedetti (fechado el 27 de noviembre de 1871). En él se observa un edificio que ocuparía toda la manzana comprendida por las calles anteriormente mencionadas y de tipología claustral, simétrico y articulado en torno a dos patios. El primero de dichos patios se situaría justo inmediatamente después del acceso principal. Presentaría una disposición rectangular y acogería a cada uno de sus lados mayores, 2 salas de internación de 16 y 20 camas. Entre cada una de las Salas se disponía un dormitorio para enfermeros así como roperos en los accesos al patio. En el cuarto y último lado menor del patio, y a eje con el acceso principal al recinto, se situaba una pequeña capilla con sacristía. Por su parte, el segundo patio, de dimensiones mucho más reducidas, articularía las áreas de servicio del hospital.

En segundo lugar, tenemos conocimiento de la existencia de otro plano, en esta ocasión formado por el arquitecto G. Algán, a través de una fotografía del mismo depositada en el Archivo General de la Nación Argentina² y fechado en 1872. En este caso se nos presenta la fachada del hospital, de una sola planta, gran simetría (si bien no total) y con un cuerpo central flan-

queado por nichos con esculturas y rematado en la cubierta por otra escultura de bulto redondo. En los tres casos se representa a mujeres, y si bien la fotografía no presenta un gran detalle podría tratarse de una representación de la Fe, la Esperanza y la Caridad, motivos muy habituales en los centros asistenciales españoles.

En tercer y último lugar, al menos que documentado hasta la fecha, aparecerían los planos levantados por el arquitecto Juan García Núñez, de origen español y formado en Barcelona, donde realizó algunas de sus obras al igual que en Asturias, Galicia, Paraguay y Argentina. La impronta modernista catalana aparece fuertemente reflejada en esta construcción a través del empleo de material cerámico y en el empleo de la herrería. La tipología de la construcción vuelve a ser claustral, si bien en esta ocasión el inmueble presenta ya seis patios de articulación y hasta dos y tres alturas en buena parte de su construcción. La fachada principal, perfectamente simétrica, aparece dividida en cinco calles alternando sucesivamente 3 y 2 plantas en altura, y rematando las laterales y la central con cúpulas, siendo la central de dimensiones considerablemente superiores a las laterales. Toda la fachada presenta claras connotaciones modernistas con el empleo de materiales cerámicos, mosaicos con vidrios de colores y complicadas herrerías.

Este último fue el elegido para su ejecución, iniciándose la obra el 30 de junio 1872, según consta en el informe emitido en 1906 por la Sociedad Española de Beneficencia, e inaugurándose el 8 de diciembre de 1877 con capacidad para 250 personas. El nuevo hospital contaba con los servicios de medicina, cirugía general, ginecología, oftalmología, otorrinolaringología, vías urinarias y enfermedades venéreo – sífilíticas y un servicio permanente de medicina interna. Así mismo, contaba con un laboratorio para análisis clínicos y anatomopatológicos, un gabinete de electroterapia y rayos X, departamento de baños, calefacción general, y su departamento de operaciones con salas para lo séptico y lo aséptico, así como un servicio de esterilización.

Los servicios de medicina estaban a cargo de los Drs. José Badía y Crescendio A. Orcoyen; cirugía a cargo de los Drs. Avelino Gutiérrez (director), Ángel Gutiérrez y José González Pellicer; Ginecología, a cargo del Dr. Avelino Gutiérrez; Oftalmología, a cargo de Federico Iribarren; Otorrinolaringología, a cargo de Raúl Sánchez Díaz; Vías Urinarias, a cargo de Rafael Sardá, 1 médico interno y 22 practicantes. Al frente del laboratorio se encontraba el Dr. Guillermo Roffo.

Recibía a socios enfermos, de caridad a los de nacionalidad española y de cualquier otra si ingresaban como pen-

sionistas. Los enfermos portugueses eran asimilados como españoles siempre que hubiese lugar. El hospital presentaba un movimiento diario de 215 enfermos y los fallecidos si reclamar eran enterrados por la Sociedad en un panteón que la Sociedad poseía en el Cementerio de Chacarita.

También del arquitecto Juan García Núñez es el segundo de los hospitales edificados por la Sociedad Española de Beneficencia en Buenos Aires, en esta ocasión en Temperley, y destinado a geriátrico con una capacidad de 300 personas. El centro fue inaugurado el 9 de noviembre de 1913. Contaba con 8 pabellones y una gran capilla distribuidos en 12 hectáreas. La abundancia de terreno permitió en este caso al arquitecto García, la creación de un complejo mucho más moderno, siguiendo una tipología también pabellonaria nacida en Europa Central a finales del siglo XIX y diferenciado de la tipología pabellonaria del s. XVIII en la ausencia de galerías o pasillos de comunicación entre pabellones ya que cada edificio es autónomo. La aplicación de esta novedosa solución indican no sólo la calidad y los amplios conocimientos del arquitecto García Núñez, sino también el deseo de la colectividad de crear unas edificaciones que más allá de actuar como mero contenedor alcancen una significación en sí mismas.

El Centro Gallego y el Centro Asturiano

Dentro de la propia colectividad española, la más importante en la región junto a la italiana, cabe destacar la existencia de otros centros sanitario-asistenciales promovidos por los por emigrantes de las distintas Comunidades Autónomas. Las más significativas sin duda son el Sanatorio levantado por el Centro Gallego de Buenos Aires, proyecto del estudio Acevedo, Bacú y Moreno (1931), y las instalaciones médicas del Centro Asturiano, ambos levantados también en Capital Federal.

Fundado el 2 de mayo de 1907, el Centro Gallego de Buenos Aires constituía en sí mismo un viejo deseo de la comunidad gallega en Argentina (llegaron a nuestro país más de 700.000 entre los años 1861 y 1930). Su creación, no sólo supuso un lugar de recuperación para aquellos enfermos de la comunidad sino que además actuó como nexo de unión y asociación entre sus miembros.

Tras prestar sus servicios en varios centros de alquiler, en 1917 se realizó una suscripción popular y se adquirió un edificio situado en la calle Belgrano 2189, donde se construyeron unos consultorios inaugurados en 1920. Once años más tarde, en 1931, se colocó la piedra fundamental de lo que más tarde se conocería como Sanatorio Centro Gallego, en las calles Belgrano y Pasco.

El rápido crecimiento de la migración española, motivado en gran medida por el desarrollo de la Guerra Civil, hizo que a mediados de siglo el Centro contase con 70 mil socios, y que las cuotas de estos no solo posibilitasen el sostenimiento del inmueble sino también la adquisición de nuevas fincas. El número de médicos que llegó a albergar la institución llegó a los 140, atendiendo diariamente a más de 8.000 personas.

Por su parte el Centro Asturiano, si bien presentó un carácter más abiertamente cultural y recreativo, abrió una serie de clínicas para atender a sus asociados, si bien nunca alcanzó la relevancia del Centro Gallego.

El Hospital Alemán

Inaugurado el 14 de abril de 1878, el Hospital Alemán fue levantado sobre las calles Ecuador/Juncal/Beruti/Pueyrredon. Para su construcción se encargaron tres estudios a tres arquitectos distintos, los Srs. Moog, Bunge y Schreiner. Los planos aprobados para la edificación del mismo aparecen firmados por el segundo de ellos, quien diseñó una solución que permitiría una futura ampliación en caso de ser necesaria. Pese a que la autoría corresponde a Bunge, la dirección de la obra se encomendó a otro de los arquitectos, el Sr. Moog. En centro estaría formado en su inicio por dos pabellones para enfermos y uno de administración. Al año siguiente, se proyectó para la misma parcela un edificio para operaciones y otros dos para cocinas y lavadero.

En 1880 se cede su uso a las autoridades siendo recuperado apenas un año más tarde, momento además en el que se inauguran dos nuevos pabellones. En 1882, se edifica un depósito de cadáveres y tal y como existían las normas municipales en base a las nuevas doctrinas de higiene, el recinto se cercó en su totalidad y se creó una vereda.

En 1902 el número de enfermos llegó a 66, y en 1909 el Hospital contaba ya con 4 pabellones para 48 enfermos, una barraca de madera, un edificio de administración, un edificio de cocinas, un depósito de cadáveres, carpintería y una sala de operaciones. A pesar de ello, su capacidad era manifiestamente deficiente ya desde unos años antes, por lo que en 1905 ya se había aprobado su ampliación y se había iniciado una campaña para recogida de fondos.

El 14 de marzo de 1906 se aprueban los planos del nuevo edificio, para cuya realización había que demoler previamente los pabellones III y IV así como el cuerpo de cocinas, que pasaría a albergarse transitoriamente en los sótanos del cuerpo de administración.

La nueva construcción, situada en el centro de la propiedad con orientación Norte-Sur, constaba de un cuerpo central con dos alas y una capacidad para 128 personas. Contaba con sótano, planta baja y principal, y se construyó de modo que en caso necesario pudiese edificarse otro edificio idéntico paralelo a él.

El Hospital Francés

El Hospital Francés de Buenos Aires tiene su precedente en la Casa de Socorros que la Societé Philanthropique Francaise du Rio de la Plata fundara ya en 1844 en la Calle Independencia 172 de la Capital Federal. Se trataba de un pequeño establecimiento de alquiler capaz de albergar a 12 enfermos. Dicho centro pronto se ve limitado puesto por estas fechas el número aproximado de emigrantes de nacionalidad francesa ascendía a 3000 personas, por lo que pronto surge la necesidad de crear un verdadero centro hospitalario que atendiese las necesidades de la colectividad francesa.

En 1887 tuvo lugar la inauguración del nuevo hospital, un centro que al igual que en gran parte de los casos anteriores, presenta una tipología de pabellones, con amplios jardines y arboledas entre ellos. Se componía de un edificio principal con todos los servicios administrativos, un edificio de Farmacia, departamento de hidroterapia y cocinas, 4 pabellones laterales para hombres y mujeres, 1 edificio para sala de operaciones, 2 pabellones para socios enfermos que pagan cuota supletoria (varones/mujeres), 2 pabellones para operados (varones/mujeres), 1 pabellón para alojamiento de practicantes internos, sala mortuoria, carpintería y depósito de víveres. Todos ellos convenientemente aislados según las normativas de higiene y contruidos en 15.000 metros cuadrados de terreno.

En él se atendía gratuitamente a los socios (franceses, hijos de franceses, suizos y belgas) que pagaban una cotización de 1 peso mensual, así como a todos los indigentes franceses que lo solicitasen (aproximadamente un 30 % de los asilados).

El centro, contaba con los servicios clínicos comunes tales como Cirugía para hombres, mujeres y niños, Oftalmología, Pediatría, Dermatología, Oto-Rino-Laringología, Vías Urinarias, Electroterapia, Hidroterapia y Odontología.

En cuanto a su administración, el hospital presentaba ya una clara diferenciación entre la parte administrativa, dirigida por un Intendente, y la parte médica, dirigida por un Director Médico o Médico de Servicio. Al igual que el resto de colectividades los pensionistas que ingresaban

en el centro debían abonar al ingresar un mes de estancia (salvo en el caso del Hospital Español que eran periodos quincenales). El depósito se renovaría mensualmente.

En 1908 el centro contaba con 170 camas que en caso de necesidad podían llegar a 225, y era atendido por 35 médicos y 27 subalternos bajo el control de una Enfermera General, que había sido precisamente enviada desde París para tal fin.

Los fondos para su sostenimiento procedían de las cotizaciones de los socios (6000 socios), el suplemento abonado por los socios para disponer de salas especiales, de las pensiones de los no socios, de operaciones, de los intereses de los fondos del banco y del capital invertido, así como de las donaciones y la suscripción anual de comerciantes, industriales y sociedades o personas pudientes de la colectividad francesa.

Estado actual de los centros hospitalarios

El amplio desarrollo económico-social experimentado en Buenos Aires durante el siglo XX, así como el incremento del movimiento migratorio como consecuencia de la I y la II Guerra Mundial, propició un rápido crecimiento de la ciudad al ver como su población se multiplicaba de manera exponencial. Esto, unido a la tradición local de construir propiedades horizontales para el uso de vivienda, hizo que dicho crecimiento de población también se viese reflejado en una rápida ocupación de terreno, por lo que buena parte de estos centros hospitalarios, que habían sido edificados a las afueras de la antigua población por prescripciones de higiene y ahorro económico, se vieron, en el transcurso de pocos años, englobadas en la ciudad, de modo que su expansión o crecimiento se vio limitado en muchos casos al mejor aprovechamiento de sus propios solares ante la imposibilidad de comprar los adyacentes.

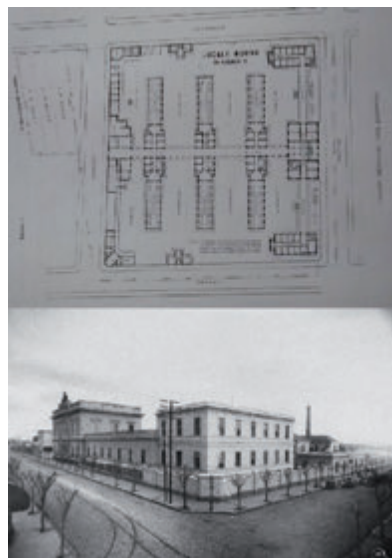
Este es el motivo por el cual algunos hospitales, como el alemán, optaron por derribar algunos antiguos pabellones para construir otros de mayores dimensiones, que finalmente volverían a ser derribados ya avanzado el siglo XX para construir en su lugar modernos hospitales verticales de mejor circulación y ahorro de costos.

Sin duda el hospital mejor conservado hasta la fecha sea el hospital italiano, puesto que si bien seguía la tipología de pabellones estos se encontraban perfectamente distribuidos en un esquema racional que permitió la edificación en las zonas ocupadas por las galerías de unión en detrimento eso si, de sus amplios jardines. Además, la buena situación económica del hospital propició que ya desde su inicio pudiesen ser adquiridos parcelas de terre-

no adyacentes que permitieron el crecimiento de modo ordenado y horizontal más que vertical, si bien a las nuevas construcciones se las iba dotando paulatinamente de mayor altura.

En cuanto al Hospital Español, sin duda el más espectacular de todos arquitectónicamente, en la actualidad tan sólo conserva las fachadas de una cuarta parte del edificio (una esquina), que García Núñez edificara, ya que tampoco se conserva la distribución interior y por supuesto, se ha construido o techado en gran medida sus patios. En la parte demolida, se ha construido un moderno hospital que sigue el modelo norteamericano de desarrollo en altura, puesto que el hospital era absolutamente insuficiente ante el volumen de emigrantes o descendientes de emigrantes españoles que utilizan sus servicios. La imposibilidad de crecer en las manzanas colaterales, y la falta de fondos a la hora de adquirir nuevos en las proximidades, fueron las principales causas de dicho derribo. Al tiempo, la distribución interna de la parte conservada tampoco se corresponde ya en gran medida con la original. Debido a la considerable altura de sus plantas y de sus ventanales, se optó por derribar parcialmente el interior para obtener una planta más a nivel funcional. Esta zona se situaría en la fachada que se abre a la Avenida Belgrano, mientras que el lateral sobre la calle Dean Funes, hoy por hoy, aún no presenta intervención alguna por albergar el depósito del centro, pero ya está prevista su remodelación. También se encuentran en esta zona los antiguos quirófanos, donde se apilan desde el suelo hasta el techo miles de informes médicos y documentación varía del antiguo hospital, tanto de pacientes como del personal. En uno de ellos se amontonan antiguas camillas, aparatos de Rayos X, lámparas que quirófano de principios de siglo, etc... sin ningún tipo de control ni orden. Así mismo, se conserva en un deplorable estado de conservación el sótano de esta zona del antiguo recinto que era destinado a cocina. El suelo, original de la época, es de arcilla y en la actualidad se encuentra parcialmente inundado. A pesar de ello, en algunas zonas del suelo se observan los raíles por los que circulaban las carretillas de suministro que entraban en el recinto a través de túneles que comunican con el otro lado de la Avenida Belgrano. Se conservan parte de las mesadas de la cocina, algunas ollas, el horno de pan con algunas de sus estanterías y los impresionantes trabajos de herrería que la aislaban del resto del recinto. Todo ello visto con la precaria luz de dos bombillas y unas linternas puesto que el recinto se halla completamente abandonado. Este lugar se prevé que en un futuro albergue buena parte de la documentación del archivo actual.

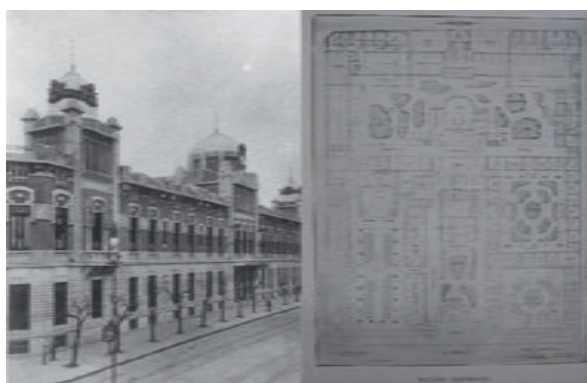
En el caso del Hospital Español de Temperley, se conserva buena parte de la disposición original de los pabellones puesto que sigue funcionando como residencia de ancianos y se encuentra alejado aún hoy en día del centro urbano.



Hospital Italiano de Buenos Aires. Planta y vista desde las calles Gascón/Perón



Hospital Español de Buenos Aires. Plano del arqto. G. Algán (1872). Plano del arqto. Benedetti (1871)



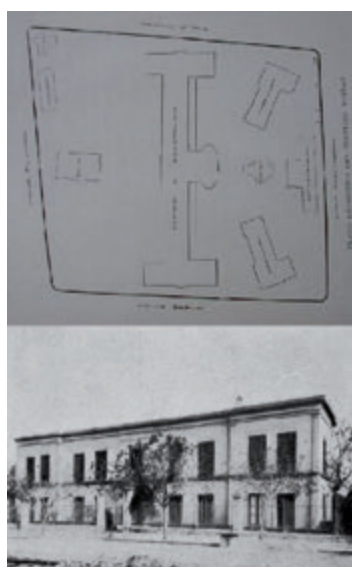
Hospital Español de Buenos Aires. Plano de Juan García Núñez. Vista desde la Avenida Belgrano



Hospital Francés de Buenos Aires. Plano de distribución. Vista del Pabellón de Administración



Hospital Español de Temperley, Buenos Aires. Vistas



Hospital Alemán de Buenos Aires. Plano de distribución. Vista del Pabellón de Administración

Notas

- 1 Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, Depósito C/. Pringles 342, Buenos Aires. Plano sin catalogar e inventariar
- 2 Archivo General de la Nación Argentina. C/. Alem n° 246. Buenos Aires. Depósito Fotográfico.

Archivos

Archivo General de la Nación Argentina. C/. Alem n° 246. Depósito Fotográfico. Buenos Aires. ARGENTINA
Casa de Buenos Aires. Avda. Callao 237. Buenos Aires. ARGENTINA
C.D.I.A.P. Centro de Estudios e Investigación de Arquitecturas Públicas. Paseo Colón 171. Buenos Aires. ARGENTINA
Hospital Alemán. Archivo. Buenos Aires. ARGENTINA
Hospital Español. Archivo. Buenos Aires. ARGENTINA
Hospital Francés. Archivo. Buenos Aires. ARGENTINA
Hospital Italiano. Archivo. Buenos Aires. ARGENTINA
Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires. C/ Cordoba 1556. Depósito C/. Pringles 342, Buenos Aires. ARGENTINA
Sociedad Central de Arquitectos. Archivo y Biblioteca. C/. Montevideo 938. Buenos Aires. ARGENTINA

Bibliografía

- CARRILLO, R. (1951): Teoría del Hospital. T. I y II. Dto. de talleres Gráficos del Ministerio de Salud Pública de la Nación. Buenos Aires. ARGENTINA.
- COTTINI, A. (1980): El Hospital en la Historia. Universidad de Mendoza. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Editorial IDEARIUM. ARGENTINA.
- DÍAZ SAL, B. (1975): Guía de los Españoles en la Argentina. Ediciones Iberoamericanas, S.A. Madrid. ESPAÑA
- ESCUADERO, P. Dir. (1924): El Hospital Español. Anuario de Arquitectura e Ingeniería de la República Argentina. Buenos Aires, ARGENTINA
- FURLONG S. J. (s/f): Los hospitales en la Argentina.
- GIACÓN, R. (s/f): Arquitectura Sanitaria, esa desconocida. Ediciones de la facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.
- Serie de Cuadernos Cátedra, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Buenos Aires. ARGENTINA
- LARDIES GONZÁLEZ, J. (s/f): Los hospitales de las colectividades extranjeras.
- LIERNUR, J. F.; ALIATA, F.: Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones y ciudades. Tomo e/h. Ed. Clarín Arquitectura. Buenos Aires. ARGENTINA
- OCHOA DE EGUILEOR, J.; VALDÉS, E. (2000): ¿Dónde durmieron nuestros abuelos?. Los hoteles de inmigrantes en la ciudad de Buenos Aires. Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio. ARGENTINA.
- PENNA, J. Dir. (1910): La Administración Sanitaria y Asistencia Pública de la Ciudad de Buenos Aires. T. I Y II. Ed. Por la Municipalidad de la Capital. Buenos Aires. ARGENTINA
- RADOVANOVIC, E (2001): Planos de Buenos Aires. Siglos XIX y XX. Catálogo comparado con los existentes en el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires. Ed. CEDODAL, Buenos Aires. ARGENTINA
- SANTALLA, L. E. (1968): Julián García Núñez. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Buenos Aires. ARGENTINA
- V.V.A.A. (2005): Julián García Núñez. Caminos de ida y vuelta. Ed. CEDODAL y Fundación Carolina, Buenos Aires. ARGENTINA

Revistas y fuentes hemerográficas

Asturias 1913-1963

Nº 467 Febrero MCMLXIII

Ed. Por la Asociación de Socorro Mutuo, Previsión, Beneficencia, Cultura y Recreo del Centro Asturiano de Buenos Aires. Buenos Aires, 1963

Asturias 1913-1988

Nº extraordinario del 75 Aniversario. Abril 1988

Ed. Por la Asociación de Socorro Mutuo, Previsión, Beneficencia, Cultura y Recreo del Centro Asturiano de Buenos Aires. Buenos Aires, 1988

Revista de Arquitectura

Nº 132, diciembre 1931

Ed. Órgano Oficial de Asociaciones, Sociedad Central de Arquitectos. Centro de Estudiantes de Arquitectura. República Argentina.

"La Prensa"

Diario de la Ciudad de Buenos Aires.

Sección Gráfica

22 de Agosto de 1926

Renovación y reutilización de espacios prehispánicos en Nueva España en los siglos XVI y XVII

Miguel Ángel Sorroche Cuerva
Universidad de Granada

Introducción

Los intentos por comprender los procesos que interactuaron en América a partir del siglo XVI, han optado generalmente por visiones en las que la realidad prehispánica se ha mantenido rezagada en un segundo plano y apenas considerada en su justa medida¹. Muy al contrario, el grado de desarrollo que alcanzaron las culturas mesoamericanas, fue resultado de un largo proceso de análisis y entendimiento del espacio en el que se encontraban, y de una optimización en el empleo de los materiales de los que disponían, tanto en su arquitectura como en su urbanismo, de tal manera que su grado de definición sorprendió a los españoles tal y como lo narran las crónicas, en tal grado que es difícil entender su total desaparición dentro de la nueva época que se iniciaba.

La rapidez y eficacia con la que se llevó a cabo la implantación del nuevo sistema político y religioso en América, choca con los escasos recursos con los que contó la corona española, haciéndose obligado el cuestionarse cómo se aplicaron experiencias anteriores ya conocidas y sobre todo se reaprovechó lo encontrado, dentro de una actuación en la que se vieron afectados todos los ámbitos elocuentes, susceptibles de transmitir componentes de la ideología preexistente. Ello incluso teniendo presente una diferencia clara entre los mecanismos de actuación en el ámbito urbano, en el que la acción política fue mucho más contundente y la planificación espacial más directa, frente al medio suburbano y rural en los que principalmente las órdenes religiosas, franciscanos, dominicos y agustinos desde 1524, 1526 y 1533 intervinieron activamente².

Es posiblemente el tema de la ciudad americana, al que más páginas se le han dedicado, con el objetivo de encontrar un origen claro al modelo que se exportó a América. No obstante, la ciudad no se puede entender como un ente aislado, sino inserto dentro de un organigrama territorial, en el que su papel como sede del poder central y sus representantes, conforma un eslabón dentro de una realidad más compleja y de mayores dimensiones. La valoración de la misma se ha de hacer como elemento inserto en un espacio y donde su valor radica en su presencia como herencia de una ordenación del territorio previa. Pero junto a ella, son otros los aspectos que llaman la atención en esta búsqueda de la presencia de lo prehispánico, por un lado en la arquitectura, siendo en la conventual en la que se produce una mayor concentración de sus componentes, sin olvidar los ejemplos civiles y aspectos escultóricos y pictóricos que no dejan de estar vinculados a la anterior, conformando una realidad tremendamente compleja.

La destrucción por parte de Hernán Cortés del Templo Mayor de México-Tenochtitlan, siendo empleados sus materiales en otras construcciones, junto al hecho de que parte del centro ceremonial de la capital azteca sirviera para la cimentación de diversos edificios, marcó el inicio de unas pautas de comportamiento registradas en distintas fuentes, que no siempre contaron con la misma intensidad y grado de reutilización de lo prehispánico. Es este punto el que pensamos requiere de una revisión, en tanto en cuanto implique una valoración de lo prehispánico como un componente activo dentro de la conformación de los espacios virreinales en Nueva España.

La definición de las pautas de actuación

Conforme se estudia el encuentro de la sociedad indígena con la española, especialmente las relaciones que se establecen con los frailes mendicantes, se advierte la necesidad de saber cómo ocurrió el proceso de aculturación del hombre americano y cuáles fueron los medios utilizados en él. La experiencia americana, conllevó sin duda una diferenciación en el comportamiento de los protagonistas dependiendo del ámbito en el que se encontraran, implicando ello una mayor o menor intensidad en el proceso de destrucción o reaprovechamiento de los elementos existentes, una cuestión ésta que no merece ningún tipo de discusión según determinados autores que consideran que sin esa presencia previa, hubieran sido imposible algunos capítulos de la llegada española³. Mientras que en los principales centros de población se produjo lo que podríamos llamar un choque más directo entre las dos realidades, lo que conllevó el intento por eliminar absolutamente todo lo relativo a lo prehispánico, en el caso de los ámbitos alejados de la misma y con un fuerte componente rural, los mecanismos de actuación favorecieron el mantenimiento o la continuidad con lo preexistente, enlazando dos realidades distintas, pero que a la postre se convirtieron en complementarias. No obstante, la realidad nueva que encontraron los españoles, les llevó a enfrentarse con situaciones similares a las vividas en otros momentos y actuar ante otras nuevas, donde la improvisación fue en ocasiones tremendamente determinante ante lo inesperado de las mismas.

La entrada en Granada de los Reyes Católicos en 1492, puso fin a una guerra en la que durante diez años se aplicaron experiencias de ocupación del territorio, fundación de ciudades y control de las poblaciones, que se venían ejecutando desde el momento en el que se controló toda la franja del río Duero, tierra de nadie y que requirió de la presencia de contingentes humanos que de una manera estable se distribuyeran por su territorio en pequeñas poblaciones que garantizaran su control, funcionando como avanzadillas para seguir el camino hacia el sur. Frente a ello Andalucía, tanto la Baja como la Alta, era un espacio fuertemente urbanizado, por lo que el control del mismo no implicaba tanto la fundación de nuevas ciudades y su estabilidad, como la ubicación de pobladores dentro de las urbes de las que había salido parte de su población musulmana huyendo del nuevo orden impuesto por los castellanos y la intervención gradual y puntual sobre su fisonomía, que acabaría afectando a la mismas tramas.

Sin duda, esta experiencia sirvió para comprobar hasta qué punto fueron efectivos los procesos de control del territorio y redefinición urbana, en un ámbito de dimensiones conocidas y ante una cultura con la que se había convivido durante los últimos siete siglos. Así no debemos olvidar que fue un proceso llevado a cabo en tierra firme, y que serán acontecimientos como los desarrollados en las Islas Canarias los que dieron las pautas de actuación en un espacio insular, conformando la otra vertiente de actuación que aplicarían los españoles en las islas caribeñas.

El caso americano, sin duda, permitió aplicar dichas experiencias aunque la singularidad de la realidad física a la que se enfrentaban los españoles, introdujera una serie de variables como fueron sus dimensiones y el desconocimiento de las sociedades a las que se enfrentaban, en las que su lengua y religión, se convirtieron inicialmente en obstáculos que muy pronto se verían como de obligado conocimiento por las órdenes religiosas en su objetivo de combatir con más éxito su paganismo.

En todos los casos se trata de un proceso que alcanza el carácter de método sistemático, y que presenta una serie de características que son detectables tanto como señalábamos anteriormente en el ámbito urbano como el territorial, aunque haya que considerar ciertas diferencias. Por un lado implica en los casos concretos de lugares políticos y religiosos, la eliminación o renovación del espacio en cuestión, que el indígena pudo llegar a entender como un proceso de purificación y de inicio de un nuevo ciclo, a la postre practicado por sus antecesores en los últimos tres mil años. Pero a su vez supuso la conservación del carácter del espacio que se modifica, siendo en el caso de esos componentes religiosos citados, los ejemplos más destacados.

Planteada de esta manera la cuestión, en el caso de América y concretamente de Nueva España, durante los siglos XVI y XVII los mecanismos utilizados por los españoles, encontraron inesperados antecedentes en el período prehispánico, tanto en lo inmaterial como en lo material, como fue el caso de la práctica de la renovación de los edificios que realizaban las culturas prehispánicas cada 52 años, o en una distribución lógica de la población en el espacio, siguiendo pautas de localización marcadamente agrícolas y que dotadas posteriormente de connotaciones políticas, religiosas e incluso militares, sirvieron en la inmensa mayoría de los casos para el asentamiento de un alto número de los enclaves virreinales a lo largo del Quinientos.

Los antecedentes prehispánicos

Las dimensiones de la producción cultural de las sociedades prehispánicas hace imposible poder detenernos en los pormenores de unos grupos que alcanzaron un alto grado de desarrollo y perfección. Situación que se constató en el contacto con aztecas o incas en el caso sudamericano, donde los grados de definición en algunas de sus facetas fueron más altos que los propios logrados por los europeos. En ese sentido son destacables entre otras muchas, dos cuestiones que tuvieron un peso sobresaliente en los procesos de asentamiento de los contingentes españoles, militares o religiosos, el concepto de renovación cíclica y la vinculación entre arte y religión, aspecto éste explotado por las órdenes mendicantes, e importante a la hora de definir el papel de los conventos dentro de la dinámica de cristianización, educación y civilización de los indígenas llevada a cabo por ellas⁴.

En el mundo prehispánico, el carácter cíclico de la existencia, implicaba la idea del renacer, y dicha renovación se convertía en una suerte de imagen del mundo en donde nada se daba eternamente y requería de una sustitución que marcaba los nuevos ciclos que se iniciaban, de la misma manera que lo hacían la naturaleza de la que dependían estas sociedades. Perfectos conocedores del control y paso del tiempo, los logros reflejados en la aparición de la escritura y el calendario fueron determinantes para ser puestos al servicio de los intereses de la clase dirigente y ser utilizados en su beneficio, reafirmando su posicionamiento dentro de la estructura social a partir de un conjunto de actos que consolidaban dicho orden y que tenían en la arquitectura y su proyección urbana su tercera piedra angular, aspectos que ya habían sido puestos de manifiesto por estudiosos como Ignacio Marquina y Alfonso Caso desde la primera mitad del siglo XX.

La realidad de la sociedad prehispánica inmediatamente anterior a la llegada de los españoles, pasaba por contar con una serie de pilares sobre los que gravitaba su devenir y en el que elementos como la religión jugaban un papel destacado. Politeísta en esencia, conformaba un conjunto de creencias en las que convivían elementos de la tradición con los aportados por la última de las culturas mesoamericanas, la azteca, y a cuyo conocimiento accederían Cortés y sus tropas en 1519. Reflejo de dicho equilibrio en el que la integración de lo tradicional con lo nuevo se había convertido en el máximo exponente de la nueva situación, era la relación entre Tláloc y Huitzilopochtli, dos divinidades que reflejaban dos maneras distintas de concebir la existencia, la primera como representante de la lluvia, componente indispensable de

la agricultura y la segunda de la guerra, acción vital que garantizaba las fronteras, además de proporcionar los prisioneros necesarios para ser sacrificados en post de la conservación del orden establecido⁵.

Vinculado con lo anterior, el calendario, en definitiva control del tiempo, permitió regular la siembra del alimento básico, el maíz, sobre el que se sustentaba toda la civilización prehispánica. Resultado de una observación continua del cielo, el grado de conocimiento astronómico que implicaba, llevó al establecimiento de diversos calendarios, el solar y el sagrado, lo que comportó un perfeccionamiento mucho mayor que el gregoriano que emplea el mundo occidental.

Si sopesamos estas dos variables y nos centramos en el análisis de la conformación de los espacios prehispánicos, a partir de la renovación espacio temporal de lo existente, el caso de Cuicuilco y Teotihuacan presentan una serie de similitudes que les permite ser considerados como pertenecientes a un proceso perfectamente establecido, en el que participaron integrantes de los grupos humanos que poblaban las riberas del Anáhuac, es decir el lago de Texcoco, prácticamente desde el siglo V a.C. El proceso constructivo que se emplea en Cuicuilco se vincula con el utilizado por los grupos olmecas en la costa del Golfo de México, en concreto en la estructura A del conjunto de la Venta, que se vio mejorada con la dotación de una cara externa de piedra volcánica que venía a reforzar la estructura originaria, dotándola de una contundencia edilicia desconocida hasta el momento⁶.

Los hallazgos efectuados tras las excavaciones realizadas en 1922, pusieron a la luz un conjunto de estelas que situadas equidistantemente del centro, se introducían aproximadamente unos 3 metros por debajo del nivel del suelo de la pirámide. El hecho de encontrarse grabadas en su cara interna, hizo pensar que todas ellas se orientaban hacia un centro en el que debía de existir un espacio destinado a culto o reunión más antiguo que la misma estructura piramidal de Cuicuilco y sobre el cual ésta se colocaría en un claro ejemplo de reutilización espacial. De esta manera la pirámide se convertía en un referente territorial y urbano, en una especie de ordenador del cosmos, que repitiendo en su silueta la de los volcanes próximos, se convertía en un claro ejemplo de recreación artificial de la morada de un dios.

Arquitectónicamente además encontramos otra característica. El hecho de ser una estructura que se genera a partir de la superposición de otras que se han ido aprovechando a lo largo del tiempo, en una sucesión renovadora cíclica cada 52 años. A ello unimos el hecho de que se trata de una estructura que presidía un espa-

cio abierto ante ella, empleado como lugar de reunión y celebración, en el que se pueden rastrear algunos de los componentes de la arquitectura a cielo abierto prehispánica y en la que la relación entre estructuras arquitectónicas y espacios abiertos será la esencia de lo prehispánico a lo largo de los siguientes 1500 años, continuando en el tiempo más allá del siglo XVI. Un sistema constructivo que no es exclusivo y que también se testimonia, por ejemplo, en la Pirámide de Cholula, la de Kukulcán en Chichén Itzá o el Templo Mayor de Tenochtitlan⁷.

La fundación de la ciudad de Teotihuacan, justo en el lado opuesto del lago y en un territorio más al interior respecto a la línea de la orilla, buscaba un lugar más estable desde el punto de vista de su relación con los volcanes próximos, aunque este factor no fue tan determinante como el hecho del mismo criterio que llevó a la elección del lugar; un espacio sagrado, antiguo lugar de peregrinación sobre el que se construiría el primer edificio de la ciudad, la Pirámide del Sol y la gran calzada que le antecede. El hecho de que bajo ella exista una cueva trilobulada, constata de nuevo el papel que jugaban estas construcciones como definidores de territorio, en una clara constatación de esa conformación de los espacios.

Como prolongación del anterior, por lo que se refiere a los patrones de asentamiento prehispánicos, en ellos juegan su papel distintos factores que fueron determinando la distribución de los enclaves dentro de un orden jerárquico, conformando unos nexos de orígenes ancestrales, en los que inicialmente jugó un papel importante la riqueza agrícola de la zona. Así, no se puede olvidar la existencia desde el clásico de intercambios que conectaban distintas regiones de Mesoamérica como los Valles de Oaxaca, el Altiplano, la zona maya o el Golfo, con lo que se requería de una red perfectamente definida por la que transitaban gentes, productos e ideas que explican la difusión que muchos de ellos tuvieron por el mundo mesoamericano e incluso más allá de sus fronteras.

El peso de la herencia prehispánica se ha transmitido tanto en el lugar del asentamiento como en la toponimia, siendo el factor de cambio la incorporación del planeamiento regular importado por los españoles, que en ningún caso se vio libre en cuanto a la elección del espacio a urbanizar y que por razones políticas, religiosas o incluso geográficas podía haber estado determinado por el mundo prehispánico⁸. Ejemplos de ciudades como Mérida, Pátzcuaro, Morelia, Izamal, Tecalí, Chiapa del Corzo, San Cristóbal de las Casas, etc., vendrían a servir de modelo para entender el proceso de localización de ciudades con anterioridad a 1573, fecha de la promulgación de las Leyes de Indias por Felipe II, en el que se dic-

tamina entre otras disposiciones, que las ciudades no se funden sobre asentamientos indígenas para evitar que afecte a la convivencia.

El otro elemento a tener en cuenta es la relación que en las culturas prehispánicas existía entre arte y religión. Este vínculo, señalado por el profesor Constantino Reyes Valerio, puede ser clave para la comprensión que tuvo el indígena en la conformación de los espacios conventuales en los que encontró el refugio y la protección de los religiosos franciscanos, dominicos y agustinos, que se enfrentaron al orden político que desarrolló mecanismos de explotación como la encomienda, y que incluso contó con detractores en personajes como el segundo arzobispo de México, el dominico fray Alonso de Montúfar⁹. Esta situación sería determinante para la creación de unas arquitecturas en las que la imagen jugó un papel fundamental, desde el mismo establecimiento de unos tipos identificados a través de la homogenización de las estructuras conventuales, y el empleo de unos medios de expresión y difusión ideológica con un claro protagonismo de los indígenas, que formados por los religiosos se convirtieron en la mano de obra necesaria para poder trabajar en la elaboración de dichos espacios, en reflejo de la herencia de la organización de la educación prehispánica en la que los tepochcalli y los calmécac eran el centro de formación¹⁰.

Modificación o continuidad del proceso con la llegada de los españoles

La llegada de los españoles implicó dos modos de actuar totalmente distintos dependiendo del ámbito al que nos refiramos, urbano o rural. En el primero de los casos el proceso de destrucción marcado por los acontecimientos producidos en México Tenochtitlan, derivaron en una eliminación sistemática de los referentes prehispánicos y en la construcción sobre ellos de los edificios que señalaban el nuevo orden, haciendo más evidente el proceso de crisis que se estaba viviendo. Junto a ello, las tramas urbanas se modificaban, dando lugar a la implantación de un modelo urbano regular en damero, con un espacio central ocupado por la plaza pública y en la que se concentraban todos los edificios, símbolo del nuevo orden¹¹.

Las dimensiones que alcanzó el fenómeno, hizo que se empleara de forma sistemática en muchos enclaves, reaprovechando para ello un antiguo solar prehispánico. El ejemplo citado del Templo Mayor de Tenochtitlan puede ser el más significativo, pero también destacan los del Palacio de Cortés de Cuernavaca, Mitla o Mérida¹².

entre otros. El caso de Pátzcuaro dejó entrever cierto respeto por Vasco de Quiroga hacia la tradición indígena, no solo después de cambiar el emplazamiento originario de Tzintzuntzan, sino además a la hora de dictaminar que la localización de los españoles dentro de la ciudad debía de estar separado del de los indígenas. Todos ellos hablan del empleo de un modelo que llevaba aparejada la idea de modificar el espacio existente y lo que en él se contenía, por imágenes y símbolos nuevos.



Escalinata del edificio prehispánico sobre el que se construye el Palacio de Cortés. Cuernavaca

Posiblemente Cuernavaca, la antigua Cuauhnauc prehispánica, sea uno de los ejemplos más significativos en cuanto a la elección de un lugar para la construcción y sobre todo el resultado final. Englobada dentro de lo que podríamos llamar casas-palacio, el modelo que acabará definiendo será el que se había establecido en la Casa de Colón en Santo Domingo. No obstante la elección de Cortés no fue gratuita ya que lo hace sobre un espacio indígena, posiblemente un templo o adoratorio, partiendo de una torre de defensa y vigilancia, construida entre 1522 y 1524, en un más que probable intento por controlar tanto el territorio y el camino de Acapulco, uno de sus principales puertos en el Pacífico, como configurar un espacio de retiro en el que pudiera descansar no muy lejos de Tenochtitlan. Este edificio se transformaría entre 1530 y 1540, para conformar la imagen de castillo palacio, integrando en su contorno una capilla de franciscanos y otros cuerpos de habitación.

Por lo que se refiere al ejemplo de Pátzcuaro, la elección de Vasco de Quiroga del lugar para la fundación de la ciudad no fue gratuito. La existencia de restos prehispánicos de antiguas estructuras tarascas en las inmediaciones de la plaza, y que se pueden apreciar entre otros lugares, en los patios del Museo de Artes e Industrias Populares de la ciudad, son testimonio del proceso de transformación que tuvo que sufrir un antiguo lugar de

culto que prácticamente dio el modelo a seguir para la fundación de la ciudad a partir del siglo XVI.

La tremenda determinación que hace el espacio prehispánico sobre el colonial se refleja en el hecho de que el aterrazamiento original condicionara la construcción de las iglesias sobre él, convirtiendo a Pátzcuaro en uno de los pocos ejemplos de ciudad americana en los que no se puede hablar de la presencia de la catedral en la plaza sino en la zona alta, alterando con ello el modelo básico de urbanización en América. La magnitud de las yácatas de Tzintzuntzan, no hace extraña la dimensión que debieron tener estas terrazas, dispuestas en una orientación hacia al actual plaza mayor, en lo que debería ser un lugar de concentración de población, posiblemente para llevar a cabo rituales junto al lago, de la misma manera que debía funcionar el asentamiento de Tzintzuntzan.

Por lo que respecta a los conventos, la cantidad de los mismos nos ha obligado a seleccionar tres en los que creemos que se reúnen algunas de las características que permiten comprender el aprovechamiento de lo prehispánico entre los siglos XVI y XVII. Surgidos por la labor evangelizadora de franciscanos, dominicos y agustinos, dos de ellos pertenecen al siglo XVI, Huejotzingo y Tizatlán, mientras que el tercero, Teotitlán del Valle, se incorpora al siglo XVII como ejemplo de la pervivencia de los esquemas elaborados en la centuria anterior¹³. Mención a parte merecería un caso como el del Cholula, donde la evidencia del aprovechamiento de lo prehispánico es más que clara, además de su consolidación definitiva como espacio de peregrinación con la construcción de la iglesia de la Virgen de los Remedios.

Huejotzingo es sin duda uno de los edificios tomados como modelo dentro del establecimiento de los esquemas conventuales en Nueva España. Iniciada su edificación en el segundo cuarto del siglo XVI, conoció distintas fases que impidieron que se definiera de un modo claro hasta la mitad de siglo. Los elementos que destacan en su conjunto afectan tanto a la composición espacial del mismo, a su arquitectura, y finalmente decoración escultórica y pictórica. Elevado sobre una plataforma respecto al espacio que lo rodea, se accede a su atrio a través de una escalinata presidida por una triple arcada que marca perfectamente los espacios. Recorre todo su perímetro un muro coronado por almenas que recuerda los coatepantli que circundaban los espacios religiosos en los centros ceremoniales mesoamericanos, diferenciando perfectamente los ámbitos, como ocurría en Tula o Tenochtitlan. Ya en el atrio, las cuatro capillas posas de las esquinas, anuncian los recursos a los que llegaron los religiosos para llevar a buen puerto su labor de adoctrinamiento, centrando

el espacio una cruz atrial con todos los elementos característicos de estas producciones escultóricas en las que lo conceptual deriva en una reducción de los componentes naturalistas. En el caso concreto de las capillas el empleo de paneles rectangulares con los escudos franciscanos recuerda a los recursos utilizados en Teotihuacan en el esquema del tablero talud, acentuados con la moldura que recorre todo el perímetro de la pieza. Del mismo recuerdo son las flores que salen de las trompetas de los ángeles del frente oriental de la capilla noroccidental, recuerdo indiscutible de la virgula de la palabra en las representaciones prehispánicas. En su interior sobresale el esquema compositivo de las pinturas en las que un zócalo rojo sirve de soporte a la distribución del tema central, recorrido por una cenefa al modo prehispánico, guiando de esta manera la atención del espectador a unas pinturas que se desarrollan en los fondos que dan a los paseos perimetrales del atrio, marcando de esta manera los caminos a recorrer dentro del mismo.

En el lado contrario al acceso, encontramos el volumen de la iglesia, rotundo y limpio como las pirámides prehispánicas, aspecto este que sería necesario retomar en cuanto a la presencia de una reminiscencia compositiva de los espacios que encontró un nuevo momento a partir de la llegada de los misioneros. De este edificio, destaca la fachada de los pies, en la que podemos volver a encontrar el empleo de los escudos franciscanos en los que las cinco llagas han sido sustituidas por chalchihuites de los que brota sangre en forma de plumas. Es en la portería de peregrinos se localizan una serie de elementos como la columna central de la doble arcada, en la que se mezclan rasgos clásicos como los sectores de fuste estriado, combinados con las plumas y el anillo central decorado con un entrecruzado de petate, una esterilla muy empleada por las poblaciones indígenas y que en los códices se emplea para representar lugares de reunión y el trono en el que aparece sentada la figura del señor. Por su parte el capitel, clara reinterpretación de los de orden compuesto, recoge tanto en el viselado de los detalles como en el esquema compositivo del mismo, los presupuestos prehispánicos de simetría que se pueden rastrear desde el período preclásico en las representaciones tanto escultóricas como pictóricas de Mesoamérica.

Ya en el interior destacaríamos tres elementos. En la iglesia propiamente dicha nos detenemos en los frisos que recorren en toda su longitud las paredes a una altura propicia para ser observada, separando el zócalo de las escenas que se desarrollan en la totalidad de la pared. La puerta de ingreso a la sacristía y claustro, abierta con un arco escarzano se decorada con un reticulado en forma



Columna de la portería del Convento de San Miguel de Huejotzingo. Estado de Puebla. México

de malla que proviene de las representaciones pictóricas de Teotihuacan, fundamentalmente de Atetelco y Tetitla, donde simplemente se ha sustituido el sacerdote que ocupa el centro de los espacios romboidales por una flor típicamente renacentista. Por último la presencia de nuevo de chalchihuites en algunos elementos decorativos de un lavamanos localizado en una de las dependencias del claustro, no hacen más que poner de manifiesto hasta donde llegó el grado de integración de estos elementos de clara raíz prehispánica, en los repertorios empleados por los responsables de estas obras.



Vista del basamento piramidal prehispánico de la iglesia de Tizatlán. Estado de Tlaxcala. México

El caso de Tizatlán en las proximidades de la ciudad de Tlaxcala, presenta el reaprovechamiento de un gran complejo prehispánico, en el que se construyó una iglesia y la capilla abierta, en la actualidad parcialmente cegada por la construcción religiosa, y que además se convierte en un modelo destacado del empleo de la pintura mural en el interior de un espacio religioso¹⁴. Tizatlán es un vocablo de origen náhuatl que significa "Lugar de la tiza". El asentamiento prehispánico se remonta hacia el siglo XIV d. C. y tuvo su origen gracias a la separación de un grupo de habitantes del señorío de Ocotelulco que huyeron cuando un grupo de filiación cholulteca usurpó el poder. Los sobrevivientes se refugiaron en la población de La Candelaria Teotlalpan, al norte de Ocotelulco, desde donde, por la amenaza constante de los nuevos señores decidió subir hacia el cerro llamado de Tizatlán, siguiendo a su señor Aztahua Tlacatzalli y donde comenzaron a edificar sus casas y templos.

El último ejemplo del que citamos data del siglo XVII. Teotitlán del Valle, localizado cerca de Oaxaca, en el camino que comunica la ciudad con la de Mitla en el valle de Tlacolula, es uno de los mejores ejemplos de redefinición de un espacio sagrado. El conjunto de iglesia, claustro, atrio y capillas, responde a los modelos establecidos en el siglo XVI, conformando una continuidad en el tiempo. El edificio se localiza sobre unas terrazas artificiales, abiertas hacia la población en una manera de coronamiento del conjunto urbano que originalmente estaría presidido por un templo prehispánico. Lo interesante no es solamente la calidad de su definición espacial, sino el hecho de haber reaprovechado en la fachada, impostas de las capillas posas y en el claustro, restos del edificio prehispánico con decoraciones de grecas escalonadas y de hombres, posiblemente sacerdotes o jugadores de pelota, en la línea y dentro de la estética de las localizadas en asentamientos próximos como Yagul, Mitla, Dainzú o el mismo Monte Albán.

Desde el pueblo se accede al atrio por medio de unas escalinatas que definen los modelos de escalones entre alfardas de los edificios prehispánicos, en un modelo reconstruido con la técnica conocida como tequitqui y que resulta del empleo de los modelos prehispánicos por artesanos indígenas, ya en tiempos de la presencia española en la zona.

Conclusiones

Señalaba Chanfón Olmos, que para convencer al indígena, el misionero debía buscar y mantener amplios canales de comunicación con él, y dadas las circunstancias,

éstos debían mantenerse en el ambiente, a la manera, en los términos y con las costumbres indígenas. Solamente, bajo estos principios era posible la mutua transmisión de ideas, ya de por sí difícil por la ignorancia de la lengua y la diversidad de las culturas. No cabe la menor duda que el peso de la tradición prehispánica se dejó ver en todos los niveles del proceso de ocupación del territorio y modelación de los espacios construidos, cuestión que necesitaría de una relectura en cuanto a la diferenciación que conoció el proceso histórico entre la ciudad y los ámbitos urbanos de menos envergadura y rurales dependientes de ella.

En el caso de los primeros la eliminación y sustitución de los componentes de la cultura anterior se tomó como necesario desde el mismo momento que la modificación del espacio sede del poder se veía como indispensable en el éxito del sometimiento de estas poblaciones. Por el contrario, el trabajo llevado a cabo por las órdenes mendicantes, motivado por la defensa del indígena frente a los abusos que estaba conociendo por parte de los sectores dominantes, buscaron un tipo de sometimiento en el que el conocimiento de la cultura azteca era necesario para poder vencerla y sustituirla. En todo ello jugó un papel indiscutible la red de conventos que se construyeron en el siglo XVI, que se convirtieron en el centro del adoctrinamiento de la población, sustituyendo escenográficamente al antiguo centro ceremonial pagano. Ello explicaría que más que como elementos extraños se pensaron como espacios en los que el indígena encontrara ecos de su arquitectura y no generara una ruptura total con su tradición y de ahí la enorme cantidad de referencias arquitectónicas, escultóricas y pictóricas que se pueden encontrar en ellos y que obligarían a una interpretación de los mismos en su globalidad.

Notas

- 1 Desde que Toussaint pusiera el punto de atención en los conventos del siglo XVI en los años 20 del siglo pasado, han sido muchos los autores que han analizado distintos elementos de su estructura como de su decoración entre los que destacan Kubler, Palm, Dorta, Buschiazzi, Ángulo Fríguez o Bonet Correa, pudiéndose considerar que para los años sesenta del mismo siglo se habían establecido las líneas básicas de aproximación a uno de los fenómenos más característicos del siglo XVI en América.
- 2 Para el tema de la transculturación remitimos a GUTIÉRREZ, R. (2002): *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Cátedra, Madrid.
- 3 Cfr. CHANFÓN OLMOS, C. (Coord.) (1997): *Historia de la arquitectura y urbanismo mexicanos*, Vol. II: El período virreinal, T. I: El encuentro de dos universos culturales, UNAM, México.
- 4 Para entender el proceso desde el punto de vista del indígena, remitimos a LEÓN PORTILLA, M. (2005): *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*, UNAM, México.
- 5 La llegada de los pueblos Chichimecas en una segunda oleada a partir del siglo XIII a la cuenca del Anáhuac, supuso la intromisión de un elemento extraño dentro de un ámbito territorial desarrollado en torno a la cuenca del lago de Texcoco. La disimilitud entre lo existente y lo nuevo, no solamente se reflejó en el distinto nivel cultural de los grupos que se enfrentan, sino además en la ausencia de una tradición que llevaría en el siglo XV a la reelaboración de la historia por parte de los mexicas durante el reinado de Izcóatl. El intento por conjugar lo pasado con lo presente, en un modo de reconocer el valor de los períodos anteriores se reflejó en la creación de un modelo arquitectónico en el que Tláloc y Huitzilopochtli tomaban protagonismo. En ese sentido la convivencia de lo español con lo prehispánico se dio en algunos ámbitos territoriales donde se hizo necesaria la creación de unos ambientes propicios para la evangelización de la sociedad.
- 6 Esta idea hay que vincularla con el concepto de continuum que tienen las culturas prehispánicas que explica que cada una de ellas se halla desarrollado a partir de los logros de la anterior; Esta circunstancia explica que se puedan encontrar elementos semejantes por ejemplo en culturas como la olmeca o la azteca y que justificaría la presencia y práctica de costumbres ancestrales en el momento de la misma llegada de los españoles.
- 7 Es sin duda Tenochtitlan una de las mejores ciudades conocidas de la América prehispánica junto a Teotihuacan. Para el tema de su traza remitimos a las obras de GONZÁLEZ APARICIO, L. (1973): *Plano reconstructivo de la región de Tenochtitlan*, INAH-SEP, México.; LOMBARDO DE RUIZ, S. (1973): *Desarrollo urbano de México-Tenochtitlan según las fuentes históricas*. Departamento de Investigaciones Históricas, INAH, México; MIER Y TERÁN ROCHA, L. (2005): *La primera traza de la ciudad de México. 1524-1535*, 2 vol., Fondo de Cultura Económica, México.
- 8 "Es precisamente la ausencia de comentarios lo que nos inclina a pensar que la gran labor fundacional, promovida por los misioneros, se refirió más bien a readaptación de poblaciones ya existentes con modificaciones que no afectaron su estructura y organización espacial en forma radical. Esto explicaría la nomenclatura mestiza o claramente indígena, de un altísimo porcentaje de aldeas, caseríos, villas y ciudades que permanece vigente aún hoy después de casi medio milenio". CHANFÓN OLMOS, C. Op. cit., pp. 208-9.
- 9 RUIZ GUTIÉRREZ, A. (2006): *Fray Alonso de Montúfar: Laja y la formación de la iglesia indiana*, Ayuntamiento, Loja.
- 10 REYES VALERIO, Constantino. (2000): *Arte Indocristiano*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- 11 "... el fenómeno urbano más importante en la historia del mundo occidental. Pero –no debe olvidarse– se trata de un fenómeno esencialmente mestizo en el que el elemento autóctono fue fundamental, pues aportó un modo de vida, una tradición y una actividad vital, anclada y adaptada a un entorno natural y cultural". CHANFÓN OLMOS, C. (1997), p. 199.
- 12 GONZÁLEZ CICERO, S.Mª (1994): "Ichaanzihó, ciudad de noble estirpe maya", *El origen indígena de las ciudades de México*, México en el tiempo, Conaculta, México, pp. 34-41.
- 13 Para el análisis de los espacios conventuales de Nueva España en el siglo XVI destacamos dos trabajos de ESPINOSA SPÍNOLA, G. (1998): *Arquitectura de la conversión y evangelización en la Nueva España durante el siglo XVI*, Universidad, Almería. Y ARTIGAS, J.B. (2001): *Arquitectura a cielo abierto en Iberoamérica como invariante colonial: México, Guatemala, Colombia, Bolivia, Brasil y Filipinas*, Grupo Editorial Tomo, México.
- 14 Tizatlán junto con Tepeticpac, Ocotelulco y Quiahuxtlan conforman las cuatro cabeceras de la provincia de Tlaxcala en la época prehispánica, mismas que agrupaban un amplio número de pueblos.

Bibliografía

- ÁNGULO ÍÑIGUEZ, D. (1950): *Historia del Arte Hispanoamericano*, Salvat, Barcelona.
- ARTIGAS, J.B. (2001): *Arquitectura a cielo abierto en Iberoamérica como invariante colonial: México, Guatemala, Colombia, Bolivia, Brasil y Filipinas*, Grupo Editorial Tomo, México.
- BONET CORREA, A. (1991): *El urbanismo en España e Hispanoamérica*, Cátedra, Madrid.
- BUSCHIAZZO, M. J. (1971): *Historia de la arquitectura colonial en Hispanoamérica*, Instituto cubano del libro, La Habana.
- CHANFÓN OLMOS, C. (Coord.) (1997): *Historia de la arquitectura y urbanismo mexicanos*, Vol. II: El período virreinal, T. I: El encuentro de dos universos culturales, UNAM, México.
- DORTA, M. (1973): *Arte en América y Filipinas*, Plus Ultra, Madrid.
- ESPINOSA SPÍNOLA, G. (1998): *Arquitectura de la conversión y evangelización en la Nueva España durante el siglo XVI*, Universidad, Almería.
- GONZÁLEZ APARICIO, L. (1973): *Plano reconstructivo de la región de Tenochtitlan*, INAH-SEP, México.
- GONZÁLEZ CICERO, S.M^a (1997): "Ichaanzihó, ciudad de noble estirpe maya", en *México en el tiempo. El origen indígena de las ciudades de México*, 21, Conaculta, México, pp. 34-41.
- GUTIÉRREZ, R. (2002): *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Cátedra, Madrid.
- KUBLER, G. (1975): *Mexican architecture of the sixteenth century*, Greenwood Press, Westport.
- LEÓN-PORTILLA, M. (2005): *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*, UNAM, México.
- LOMBARDO DE RUIZ, S. (1973): *Desarrollo urbano de México-Tenochtitlan según las fuentes históricas*. Departamento de Investigaciones Históricas, INAH, México.
- MIER Y TERÁN ROCHA, L. (2005): *La primera traza de la ciudad de México. 1524-1535*, 2 vol., Fondo de Cultura Económica, México.
- PALM, E.W. (1968): *Las aportaciones de los órdenes mendicantes al urbanismo en el Virreinato de la Nueva España*, S.I., S.n.
- REYES VALERIO, Constantino. (2000): *Arte Indocristiano*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- RUIZ GUTIÉRREZ, A. (2006): *Fray Alonso de Montúfar: Loja y la formación de la iglesia indiana*, Ayuntamiento, Loja.
- SERRERA, R.M^a. (1992): *Tráfico terrestre y red vial en las indias españolas*, Dirección General de Tráfico-Lunwerg Editores, Madrid-Barcelona.

Apropiación y mestizaje cultural en Equipo Crónica

José Carlos Suárez Fernández
Universitat Rovira i Virgili



El sublime acto de la creación, 1970 (Autopsia de un Oficio. 1969-1971). Acrílico/tela, 200 x 200 cm. Colección particular, Madrid.

El realismo en España, que había tenido un gran protagonismo tanto en el período republicano como durante la guerra civil, no fue un fenómeno ausente del panorama artístico¹, aunque tal vez quedó relegado por el Informalismo. Pero la crisis del Informalismo y la inviabilidad del Arte Concreto, llevaría a muchos pintores de una y otra tendencia a encontrar la solución a sus contradicciones, al menos momentáneamente, por la vía del realismo, produciéndose un deslizamiento hacia Estampa Popular, como única salida para contribuir a una transformación social. En 1960 apareció el primer núcleo de Estampa Popular en Madrid, surgiendo posteriormente grupos en todo el territorio nacional². Este movimiento se caracte-

rizó por ser una agrupación de grabadores, en cuanto que el grabado fue el medio técnico empleado para comunicarse³. Durante el verano de 1964 y tras las conversaciones mantenidas entre varios artistas y críticos valencianos, se decidió la formación de un grupo de Estampa Popular –Estampa Popular de Valencia, la única que no se llamó solo Estampa Popular– y a su vez se decidió también la formación de un equipo de trabajo: Equipo Crónica⁴.

La constitución de Equipo Crónica⁵ (1964-1981), la experiencia más atípica, por el uso de la figuración realista, y longeva dada en nuestro país dentro de los “team work”, así como la obra producida por éste, puede ser interpretada en clave de mestizaje, entendido éste, en su acepción figurada, como mezcla de culturas distintas, que da origen a una nueva. La propia opción de constituirse en equipo, viniendo Rafael Solbes de la figuración expresionista y Manolo Valdés del informalismo, es una muestra de mestizaje, en donde el resultado es una nuevo ente artístico de clara vocación por el realismo, formado por dos personas, que renuncian a su propio estilo individual, para optar por un estilo común que eliminase cualquier resto de subjetividad y que se caracterizase precisamente por su forma impersonal y objetiva. Para ello, y partiendo de imágenes de referencia, elaboraron una sintaxis propia basada en el método de sintetizarlas mediante tintas planas, utilizando un sistema que provenía, en cierto modo, de los medios de reproducción de la imprenta. Esta decisión fue, sin duda, la mayor aportación de Equipo Crónica a la praxis artística de su época, ya que suponía una gran novedad el aplicar esta forma de trabajo al campo de la figuración realista. Hasta ese momento, había sido un

método de trabajo utilizado solamente por las tendencias formalistas, cuya adopción implicaba una reacción contra el individualismo que había sido el sustrato en el que se habían apoyado las artes plásticas desde el Renacimiento. La otra decisión adoptada por el Equipo Crónica fue la de la introducción del concepto de serie aplicado a las obras realizadas. Este concepto sufrió apreciables transformaciones a lo largo de toda su trayectoria artística, pero sin duda se mantuvo como uno de sus elementos más definitorios y característicos. Su obra se agrupa en un total de 21 series, en el sentido de ciclos temáticos. Cada una de ellas permitía profundizar exhaustivamente sobre un tema concreto, el cual, una vez agotado, daba paso a otro nuevo, que acababa materializándose, a su vez, en una nueva serie.

En cuanto a la intencionalidad, se pretendía hacer un arte comprometido y al servicio de la sociedad. La utilización de imágenes-símbolo por parte de Equipo Crónica, derivaba de su búsqueda de eficacia comunicativa, algo que desde un primer momento habían considerado prioritario, si bien, más tarde, ésta fue dejando paso a estructuras y asociaciones que, no por no ser tan inmediatas en su eficacia dejarían de ser menos eficaces a la hora de transmitir unos contenidos. De ahí que se comenzase a elaborar un lenguaje crítico basado en la utilización de imágenes procedentes del repertorio que ofrecía la “alta cultura” como ya lo habían hecho con las procedentes de la publicidad y los medios de comunicación de masas en general, la “baja cultura”⁶. Las asociaciones de imágenes realizadas provocaban en el espectador una reacción de sorpresa a la vez que un reconocimiento de las mismas, sobre todo por lo que se refiere a las utilizadas en las obras de la primera época, ya que con el paso del tiempo y en obras posteriores, las composiciones se hicieron más complejas y las referencias –citas pictóricas– más difíciles de reconocer, excepto para un público entendido y con una mayor cultura artística⁷. Este proceso, consistente en descontextualizar una imagen conocida y luego volverla a recontextualizar, era una invitación a la reflexión.

Volviendo al mestizaje, entendido este concepto como mezcla de elementos de origen diverso, y aplicado a las artes plásticas, en tanto que cultura, y en relación a la pintura de Equipo Crónica, hay que considerar sus trabajos como el resultado de la mezcla de culturas distintas –culturas visuales, estilos artísticos, movimientos, etc.–, todo aquello que conforma la historia del arte, la cual reivindican para elaborar su discurso plástico. Una actitud que los convierte en adelantados a lo que posteriormente se denominará el lenguaje de la postmodernidad, plena-

mente asumido por la generación de artistas de los ochenta, en donde conceptos como apropiación, fragmentación, deconstrucción, etc., profundamente enraizados en el arte de los sesenta, conformaron una actitud en donde el artista, en tanto que legítimo heredero de la historia de arte, reivindica el uso de ese patrimonio para, desde él, hacer pintura.

La obra realizada por el Equipo Crónica desde su constitución en 1964, hasta su forzosa disolución en 1981 por la muerte de Rafael Solbes, reúne una gran cantidad de piezas que fueron agrupadas, según sus propios criterios, en series, tal como ya habíamos señalado, en el sentido de ciclos temáticos. Por tanto, cada una de ellas permitía profundizar exhaustivamente sobre un tema concreto, el cual, una vez agotado, daba paso a otro nuevo, que acababa materializándose, a su vez, en una nueva serie. El proceso que se seguía, al margen de las peculiaridades de cada una de ellas, solía ser por lo general el mismo, dándose la particularidad de que, en muchos casos, mientras se trabajaba una serie, se encontraba en ella el germen de lo que sería la siguiente, en otros casos la motivación llegaba por otras vías que podían ser diversas en sus orígenes. En la progresión lógica de este proceso, primeramente teórico, una vez realizada la labor de documentación y selección de material gráfico, que requería una larga y laboriosa dedicación, se llegaba al proceso propiamente pictórico o fase práctica. En este proceso y antes de pintar sobre el soporte elegido, se daba una frase previa consistente en el traslado de esas imágenes al soporte, mediante distintos procedimientos técnicos que experimentó diversos cambios, aunque en la primera etapa de Equipo Crónica se había recurrido en numerosas ocasiones al artesanal método de usar plantillas recortadas que se iban superponiendo. No sólo se utilizó la diapositiva para llevar la imagen al lienzo, sino que se compaginó, según épocas y posibilidades, con el uso de otros medios de reproducción como el proyector de cuerpos opacos y el retroproyector (que finalmente terminaría arrinconando a los demás, debido a sus mejores prestaciones).

En el plano de las técnicas pictóricas ocurrió algo similar; pues el acrílico, terminó siendo sustituido por el óleo. El empleo de la pintura acrílica, material que, por sus propiedades, se adecuaba perfectamente a la manera de trabajar el Equipo Crónica, ha caracterizado gran parte de su obra, al ser muy idóneo para conseguir los efectos de tintas planas mates y las separaciones perfectamente delimitadas. Con ello se acentuaba el carácter impersonal y casi industrial que, como señalábamos, pretendían dar a sus realizaciones. Después, con el paso del tiempo, some-

tieron a ese material a tratamientos diversos para investigar su comportamiento. De todas maneras, quisiéramos precisar que la denominación de pintura acrílica no se ajusta totalmente y con precisión a la realidad. Existen diferencias entre la pintura acrílica⁸ y la pintura denominada corrientemente plástica, que fue la que, básicamente por motivos económicos, utilizó el Equipo Crónica y a la que se le aplicaba, una vez terminada la pieza, una pátina protectora especial para fotografía, lo que ha permitido un excelente estado de conservación de las obras. En el ámbito temático, quisiéramos subrayar también que, a pesar de la importancia y cantidad de referencias pictóricas que aparecieron en la obra de Equipo Crónica, éstas coexistían, además de con aquellas otras procedentes de los medios de comunicación, con referencias a personas y objetos sacados de la realidad inmediata y cotidiana. Dichas referencias pueden ser en relación a obras de arte concretas, a estilos determinados o a referencias de referencias —obras de artistas que a su vez han citado a otro artista, caso de Picasso en relación a Velázquez y sus *Meninas*—.

Hasta este momento nos hemos referido a las series como la manera habitual de agrupar las obras de Equipo Crónica, entendiendo éstas como obras únicas al margen de su técnica y soporte. Pero el Equipo Crónica elaboró además otras obras que se caracterizaron por su no unicidad, es decir, por su serialidad. Nos estamos refiriendo a las incluidas en los apartados de “obra gráfica” y “múltiples”, que en muchos casos fueron “series temáticas” y acompañaron a las series propiamente dichas.

La obra gráfica, debido a su serialidad, permitía hacer tiradas más o menos numerosas, lo que repercutía en el precio de la obra, siempre por debajo del de una obra única. Este abaratamiento daba acceso a la obra de arte a un público con menor poder adquisitivo, que, como ya vimos, era una de las pretensiones de Estampa Popular. Por lo tanto, al igual que Estampa Popular de Valencia, el Equipo Crónica desde sus inicios había producido este tipo de obra, la cual no abandonaría ya nunca más, a pesar de que la técnica empleada para su realización se fue modificando con el tiempo. Las primeras obras gráficas de Equipo Crónica como tal, datan de 1965 y en ellas predominaban, al igual que ya ocurriera con Estampa Popular de Valencia, las realizadas según la técnica del linóleo, combinándose con otra técnica de impresión en relieve como es el aguafuerte⁹). En esta misma época se realizaron las primeras obras en serigrafía, que fue la técnica más utilizada salvo contadas excepciones, en las obras gráficas de Equipo Crónica, entre otras razones por ser la que más paralelismos guardaba con la manera de tratar

la obra original única (de hecho en algunas de estas obras se combinaba el acrílico y la serigrafía). Además, era la técnica usada habitualmente en su obra gráfica por los artistas afines a la estética del Pop-art. Otra de las razones que, sin duda, influyó también en esa preferencia, fue la de disponer de unos talleres serigráficos como los de Valencia, que se distinguían tradicionalmente por una producción de gran calidad y rigor¹⁰. Por lo que respecta a la litografía, el uso que hicieron de esta técnica de impresión fue bastante limitado. Solamente realizaron seis obras —entre las que se incluye una troquelada—, todas ellas tiradas en talleres de Barcelona.

En cuanto a los múltiples, verdaderas “esculturas” de cartón-piedra primero y de poliéster después, al igual que ocurriera con la obra gráfica, participaron de un carácter seriado, como su propio nombre indica. Sin embargo, nos encontramos con casos en los que al concepto de multiplicidad, se le añadía el de unicidad, pues dentro de un mismo modelo, podían aparecer algunos ejemplares pintados de manera distinta a los demás, e incluso ser todos ellos diferentes. Estos, junto a las series mismas y a la obra gráfica, formaron el grueso de la producción de Equipo Crónica, cuyos miembros hicieron además otras realizaciones y colaboraciones que, por sus características, no terminan de ajustarse a las clasificaciones anteriormente mencionadas y de las que ya daremos cuenta. La fecha en la que se comenzaron a realizar los múltiples fue posterior a la de las obras gráficas, datando los primeros de 1968 y los últimos de 1982. Esta fecha puede conducir a malentendidos, pero es que con los múltiples ocurría algo que no sucedía normalmente con la obra gráfica. Se daba la circunstancia de que los moldes se realizaban todos a la vez, pero al tener que ser pintados de uno en uno, había una parte de la tirada que no se pintaba hasta pasado un tiempo más o menos largo (algunas veces ha ocurrido que parte de los moldes se han destruido antes de ser pintados y el número de ejemplares no se corresponde con el número que consta en la tirada), de ahí que encontremos algunos fechados en 1982, un año después de la muerte de Rafael Solbes.

Ya hemos señalado que estas “esculturas múltiples” fueron realizadas primeramente en cartón-piedra y más tarde en poliéster. Con ellas el Equipo Crónica conectaba con una tradición popular de clara raigambre valenciana; nos referimos lógicamente a la tradición fallera del *ninot*, que es lo que en realidad son los múltiples, aunque sin el carácter efímero de aquellos. Prueba de ello es que, una vez diseñado el boceto por el Equipo Crónica, la realización era encomendada a un artesano fallero (Vicente Luna), que lo hacía según el sistema tradicional.

Tanto la obra gráfica como los múltiples partieron de los mismos presupuestos que las series, al margen de sus propias diferencias en cuanto procesos distintos que son y de las implicaciones que conllevaba su serialidad. Todos ellos no fueron sino facetas de un todo, cuya jerarquía obedeció más bien a imposiciones y reglas del mercado artístico¹¹.

Al margen de sus actividades estrictamente pictóricas, aunque en íntima relación con ellas, el Equipo Crónica trabajó también en los campos teatral y cinematográfico. Sus primeros pasos se produjeron en el ámbito teatral, concretamente en 1975, al hacerse cargo de la escenografía para la obra de Bertold Brecht *La resistible ascensión de Arturo Ui*, dirigida e interpretada por José Luis Gómez, en cuya preparación se volcaron con ahínco durante tres meses. Esta escenografía no se limitó solamente al escenario, sino que ocupó también el vestíbulo del Teatro Lara de Madrid, donde fue representada. A pesar de que esta obra fue su primera escenografía, no hay que olvidar que su participación en 1972 durante “los encuentros” celebrados en Pamplona¹², significó una auténtica intervención en el espacio, consistente en la realización de cien múltiples de cartón-piedra, representando al típico vigilante-censor gubernativo franquista, encargado de que en los espectáculos se cumpliera la normativa vigente, que fueron colocados por parejas y distribuidos estratégicamente por la sala de actos. Ello provocó la reacción de los espectadores que se encontraban en la sala mezclados con ellos, siendo esta especie de Happening (en el que este múltiple actuaba como elemento perturbador y provocador que motivaba a participar a los espectadores) uno de los acontecimientos más brillantes de todos cuantos tuvieron lugar en los famosos Encuentros de Pamplona. La segunda y última de las colaboraciones teatrales realizadas por el Equipo Crónica, tuvo lugar en 1978 a raíz del estreno de la obra *Noche de guerra* en el Museo del Prado de Rafael Alberti, bajo la dirección de Ricard Salvat, para la que crearon tanto la escenografía como los figurines. Esta obra por sus mismas características y contenido se adecuaba perfectamente al trabajo de Equipo Crónica, en tanto que los protagonistas eran los propios cuadros del Prado que, a través de sus personajes, hacían una reflexión sobre los trágicos acontecimientos vividos en España a partir del estallido de la Guerra Civil¹³.

Casi paralelamente a su primera incursión teatral se produjo también su primera colaboración cinematográfica, dándose la circunstancia de que en ella, a diferencia de otras posteriores, su participación no se limitó solamente a asesorar al equipo realizador, sino que se hizo activa,

interviniendo en su gestación y responsabilizándose del resultado final. Nos referimos al cortometraje del año 1976 *Expediente*, cuyo guión y realización corrió a cargo de Manuel Coronado y Carlos Rodríguez, que obtuvo el Primer premio en la categoría de cortometrajes en el Festival de San Sebastián del año siguiente. En esta película, las imágenes de las obras de Equipo Crónica (que abarcaban pinturas, obra gráfica y múltiples, del período comprendido entre las primeras obras de 1964 y la serie *El Paredón* de 1976), se integraban en la trama argumental de manera precisa y contundente, consiguiendo unos resultados plenamente satisfactorios. Después de esta experiencia, la única en la que como hemos indicado participaron activamente, vendrían dos cortometrajes más, realizados ambos una vez desaparecido el Equipo Crónica, en los que el eje argumental se centraba exclusivamente en las propias obras, por otro lado estrictamente pictóricas¹⁴.

Seguidamente pasamos a hacer un recorrido por la obra de Equipo Crónica, siguiendo para ello la clasificación que estos realizaron en su momento, en la que la obra es agrupada cronológicamente por series, si bien esta clasificación incluye períodos que no se ciñen a ninguna serie concreta o por el contrario agrupan a varias de ellas, generalmente series pequeñas. En este punto queremos señalar que la clasificación hecha por Equipo Crónica no tuvo lugar hasta aproximadamente mediados de los setenta, por lo que la misma, sobre todo en lo que respecta a los años anteriores a esta fecha, presenta variaciones que pueden llegar a provocar confusión, mostrando una mayor fiabilidad en las clasificaciones cronológicas realizadas posteriormente, en las que estas solían acompañar a la presentación que se hacía de cada serie¹⁵. Para facilitar la clasificación y poder hacer las referencias pertinentes, hemos dado a cada serie o período, en su defecto, una letra del alfabeto, que va de menor a mayor, atendiendo a su cronología:

Período 1964-1967. (A). *La recuperación*. 1967-1971. (B). *Guernica* 69. 1969. (C). *Autopsia de un Oficio*. 1969-1971. (D). *Policía y Cultura*. 1971. (E). *Serie Negra*. 1972. (F). *Retratos, bodegones y paisajes*. 973. (G). *El Cartel*. 1973. (H). *Oficio y oficientes*. 1973-1974. (I). *La subversión de los signos*. 1974. (J). Período 1974-1975. (K). Período 1975-1976. *Ver y hacer pintura*. (L). Período 1975-1976. *Variaciones sobre un paredón*. (M). *La trama*. 1976-1977. (N). *La partida de billar*. *Autonomía y responsabilidad de una práctica*. 1977. (O). *A modo de parábola*. 1977-1978. (P). *Paisaje urbano*. 1978-1979. (Q). *Los viajes*. 1979-1980. (R). *Crónica de Transición*.

1980-1981. (S). El Circo. 1981. (T). La obligación con lo público y el derecho a lo privado. 1981. (U).

Veamos a continuación como se distribuyen las referencias dentro de las series, según las siguientes tipologías:

POR PERÍODOS ARTÍSTICOS¹⁶:

- Arte Prehistórico: 5 (5 de S). 5 de pintura.
- Arte Egipcio: 1 (1 de I). 1 de arquitectura.
- Arte Clásico (Grecia-Roma): 9 (4 de B, 3 de E, 1 de I, 1 de R). 6 de escultura, 3 de arquitectura.
- Arte Edad Media: 2 (1 de G, 1 de I). 1 de grabado, 1 de arquitectura.
- Arte Renacimiento (XV-XVI): 7 (2 de S, 1 de B, 1 de C, 1 de E, 1 de L, 1 de Q). 4 de pintura, 2 de grabado, 1 de arquitectura.
- XV-XVI. Pintura Flamenca: 3 (1 de B, 1 de E, 1 de G). 3 de pintura.
- XVI-XVII. Pintura Española Siglo de Oro: 86 (36 de B, 13 de D, 11 de E, 7 de G, 4 de C, 3 de I, 4 de K, 3 de L, 2 de H, 1 de A, 1 de Q, 1 de R). 86 de pintura.
- XVI-XVII. Pintura Flamenca: 17. (16 de P, 1 de F). 17 de pintura.
- XVII. Pintura Holandesa: 10. (3 de R, 3 de U, 1 de C, 1 de E, 1 de K, 1 de L). 9 de pintura, 1 de grabado.
- Arte Barroco (XVII): 1. (1 de E.) 1 de arquitectura).
- XVIII-XIX. Pintura Española Contemporánea: 17 (5 de B, 3 de A, 3 de E, 2 de D, 2 de G, 1 de J, 1 de Q). 17 de pintura.
- XVIII-XIX. Pintura Europea Contemporánea: 8 (7 de R, 1 de N). 8 de pintura.
- XIX. Pintura Europea Contemporánea: 43 (11 de U, 10 de L, 7 de E, 4 de I, 2 de B, 2 de K, 2 de N, 2 de O, 2 de R, 1 de J). 38 de pintura, 3 de cartel, 2 de arquitectura /diseño.
- XIX-XX. Pintura Española Contemporánea: 4 (3 de K, 1 de J). 4 de pintura.
- XX. Arte español Contemporáneo: 261 (39 de L, 30 de K, 24 de E, 25 de R, 17 de Q, 16 de I, 14 de P, 13 de C, 13 de G, 13 de O, 12 de H, 10 de B, 7 de M, 7 de N, 6 de T, 5 de D, 3 de A, 4 de J, 3 de F). 221 de pintura, 16 de cartel –republicano y nacional- 15 de publicidad, 6 de cómic, 2 de fotografía, 1 escultura.
- XX. Arte europeo contemporáneo: 449 (102 de R, 64 de L, 49 de Q, 47 de E, 43 de O, 20 de I, 19 de T, 15 de P, 14 de N, 13 de K, 13 de M, 10 de F, 9 de H, 7 de D, 7 de J, 5 de C, 5 de G, 3 de B, 2 de A, 2 de U). 386 de pintura, 29 de grabado, 10 de escultura, 6 de cartel, 5 de cómic, 5 de fotografía, 3 de publicidad, 3 de cine, 2 de medios de comunicación.

- XX. Arte norteamericano contemporáneo. 134 (28 de F, 23 de E, 17 de B, 15 de R, 11 de Q, 10 de L, 8 de D, 7 de A, 6 de K, 4 de I, 3 de N, 1 de J, 1 de H). 78 de pintura, 32 de cine, 16 de cómic, 4 de grabado, 3 de fotografía, 1 de escultura.
- Arte chino s. XX: 2 (1 de B, 1 de D). 2 de cartel.
- Arte japonés s. XVIII: 1 (1 de L). 1 de pintura.
- Arte primitivo africano: 2 (2 de R). 2 de escultura.
- XX. Actualidad: 392 (53 de R, 48 de O, 36 de K, 35 de N, 32 de F, 26 de I, 23 de P, 20 de M, 18 de E, 16 de B, 17 de Q, 13 de D, 13 de G, 9 de L, 6 de H, 5 de C, 4 de J, 4 de U, 3 de T). 138 de fotografía, 179 de objetos realidad cotidiana, 72 de medios de comunicación, 2 de cartel, 1 de publicidad comercial.

POR GRANDES PERÍODOS ARTÍSTICOS¹⁷:

Arte prehistórico: 1 Artistas (5 referencias). Arte antiguo: 4 Artistas (9 referencias). Arte medieval: 2 Artistas (2 referencias). Arte moderno: 23 Artistas (140 referencias). Arte contemporáneo: 178 Artistas (936 referencias)

POR PAISES¹⁸:

Arte europeo: 112 Artistas (516 referencias). Arte estadounidense: 47 Artistas (135 referencias). Arte español: 43 Artistas (432 referencias). Arte africano: 1 Artistas (2 referencias). Arte egipcio: 1 Artistas (1 referencias). Arte chino: 1 Artistas (2 referencias). Arte japonés: 1 Artistas (1 referencias). Arte mexicano: 1 Artistas (2 referencias)

POR ARTISTAS¹⁹:

EUROPA:

Fernand Léger: 57. Giorgio de Chirico: 22. Wasily Kandinsky: 22. George Grosz: 21. Francis Bacon: 18. Francis Bacon: 18. Kasimir Malévich: 17. Pieter Bruegel "el Viejo": 17. El Lissitzky: 14. René Magritte: 14. Valerio Adami: 12. Ernst Ludwig Kirchner: 11. Jean Hélion: 11. Théodore Géricault: 11. Carlo Carrà: 9. Francis Picabia: 9. Piet Mondrian: 9. Rembrandt van Rijn: 9. Robert Delaunay: 8. Paul Cézanne: 7. Raoul Hausmann: 6. Umberto Boccioni: 6. Vincent van Gogh: 6. Arte prehistórico: 5. August Macke: 5. Erich Heckel: 5. Escultura clásica greco-latina: 5. Henri Rousseau "el Aduanero": 5. Marcel Duchamp: 5. Max Ernst: 5. Paul Delvaux: 5. Pierre Fix-Masseau: 5. Yves Tanguy: 5. Cartel Anónimo: 4. Honoré Daumier: 4. Jean Dubuffet: 4. John Heartfield: 4. Käthe Kollwitz: 4. Portada de la revista dadá *Littérature*: 4. Sonia Delaunay: 4. Edouard Manet: 3. Henri Matisse: 3. Josef Albers: 3. Marc Chagall: 3. Adolf Strakhov: 3. Alexander Rodchenko: 2. Alexej Jawlensky: 2. Arquitectura clásica: 2. Christian Schäd: 2.

David Gaspar Friedrich: 2. Edvard Munch: 2. *El acorazado Potemkin*, de Sergei Eisenstein (1925): 2. Franz Marc: 2. Georges Braque: 2. Gitanes, de M. Ponty: 2. Héctor Guimard: 2. Henri Fantin-Latour: 2. Henri Toulouse-Lautrec: 2. Jacques Monory: 2. Karel Appel: 2. Man Ray: 2. Maurice Vlaminck: 2. Max Beckmann: 2. Otto Dix: 2. Öyvind Fahlström: 2. Paul Gauguin: 2. Policía C.R.S francesa: 2. Rafael Sanzio: 2. Albrecht Durero: 1. Amadeo Modigliani: 1. Andrea Palladio: 1. Anton Van Dyck: 1. Antonio Recalcati: 1. Arquitectura barroca: 1. Arquitectura neoclásica: 1. Chaïm Soutine: 1. Claude Monet: 1. Dante Gabriel Rossetti: 1. Edgar Degas: 1. Ejército zarista: 1. Escuela de Fontainebleau: 1. Eugène Delacroix: 1. Ferdinand Hodler: 1. François Rude: 1. Georges de Feure: 1. Georges Rouault: 1. Giuseppe Arcimboldo: 1. Giuseppe Pellizza da Volpedo: 1. Gustav Klimt: 1. Gustave Courbet: 1. Hendrick Steenwyck: 1. Hervé Telemaque: 1. Jan Vermeer de Delf: 1. László Moholy-Nagy: 1. Leonardo da Vinci: 1. Marcel Gromaire: 1. Natália Gontcharova: 1. Oskar Kokoschka: 1. Oskar Schlemmer: 1. Otto Müller: 1. Piero della Francesca: 1. Policía alemana: 1. Policía inglesa: 1. Policleta de Argos: 1. Procedentes de la arquitectura barroca: 1. Procedentes de la arquitectura gótica: 1. Roger de la Fresnaye: 1. Theo van Doesburg: 1. Victor Vasarely: 1. Vladimir Tatlin: 1. William Turner: 1. Xilografía medieval: 1

ESPAÑA²⁰:

Pablo Picasso: 128. Diego de Velázquez: 74. Juan Gris: 42. Joan Miró: 30. Francisco de Goya: 17. José Gutiérrez Solana: 14. *Sandeman*, de George Massiot Brown: 11. *El Guerrero del Antifaz*, de Manuel Gago: 10. Domenikos Theotocopoulos "El Greco": 9. Equipo Crónica: 8. Godofredo Ortega Muñoz: 8. José de Ribera "El Españolito": 8. Salvador Dalí: 7. Antoni Tàpies: 6. Antonio Saura: 6. Carles Solá: 4. Carlos Sáenz de Tejada: 4. Eduardo Arroyo: 4. Goñi: 4. Manolo Millares: 4. *Polil*, de Josep Artigas: 4. Francisco de Zurbarán: 3. Ramón Casas: 3. Francisco Jarque: 2. Hieronymus Bosch "El Bosco": 2. Juan Carreño de Miranda: 2. Juan Sánchez Cotán: 2. Alberto Sánchez: 1. Alonso Sánchez Coello: 1. Anton Raphael Mengs: 1. Antonio Gisbert: 1. Arturo Ballester: 1. Cartel sin identificar: 1. Francesco Ricci: 1. Joaquín Sorolla: 1. Joaquín Torres García: 1. Josep Renau: 1. Juan Genovés: 1. Julio González: 1. Pedrero: 1. Policía-social española de los años 40-50: 1. Gráfica lapidaria fúnebre: 1. *Roberto Alcázar y Pedrín*, de Eduardo Vañó: 1

ESTADOS UNIDOS

Roy Lichtenstein: 36. David Hockney: 13. Edward Hopper: 11. Andy Warhol: 9. *El beso del asesino*, de

Stanley Kubrick (1955): 4. *La matanza del día de San Valentín*, de Roger Corman (1967): 4. Walt Disney (Aquí las referencias lo fueron, a su vez, procedentes del cómic, ya que muchas de ellas fueron primeramente creadas para este medio y luego llevadas al cine. Pero estando las referencias en relación con la "Disney-Factory", hemos decidido incluirlas en este apartado, por encima de su autor-creador): 4. *Batman*, de Bob Kane: 3. Dan Duryea: 3. James Cagney: 3. *La jungla de asfalto*, de John Huston (1950): 3. *Los violentos años veinte*, de Raoul Walsh (1939): 3. *Perversidad*, de Fritz Lang (1945): 3. *Atraco perfecto*, de Stanley Kubrick (1956): 2. *Dragon Lady*, de Milton Caniff: 2. *Mickey Mouse*, de Ub Iwerks: 2. *Steve Canyon*, de Milton Caniff: 2. Tom Wesselman: 2. 2001. *Una Odisea del Espacio*, de Stanley Kubrick (1968): 1. Agencia Magnum: 1. Bob Jackson: 1. Charles Sheeler: 1. Claes Oldenburg: 1. *Dick Tracy*, de Chester Gould: 1. *Dr. Strange*, de Steve Ditko para la "Marvel Group": 1. Ejército norteamericano: 1. Frank Silvera: 1. Frank Stella: 1. Gary Cooper: 1. Glenn Ford: 1. Gloria Grahame: 1. James Stewart: 1. Jim Dine: 1. John Wayne: 1. *King Kong*, de Ernest B. Schoedsack (1933): 1. *La Melodía de Broadway*, de Harry Beaumont (1929): 1. Los G.I. norteamericanos: 1. *Los sobornados*, de Fritz Lang (1953): 1. Marlon Brando: 1. Peter Phillips: 1. *Phanton* (El hombre enmascarado), de Roy Moore: 1. Robert Indiana: 1. Rodolfo Valentino: 1. Stuart Davis: 1. *Superman*, de Joe Shuster: 1. *Tarzán*, de Harol Foster: 1. *The Hulk*, de Marie Severin para la "Marvel Group": 1. *Thor*, de Jack Kirby Stan Lee para la "Marvel Group": 1. Willem de Kooning: 1.

MÉXICO: José Guadalupe Posada: 2. JAPÓN: Toshusai Sharaku: 1. CHINA: Anónimo, cartel político, China de Mao: 2. EGIPTO: Anónimo, arquitectura egipcia: 1. AFRI-CA NEGRA: Anónimo, máscara africana: 2

POR MEDIOS²¹:

Pintura: 880. Objetos varios y diversos, procedentes de distintos ámbitos (Materiales artísticos -un total de 60-, escolares, arquitectónicos, heráldicos, cartográficos, genealógicos, documentos oficiales y personales. Objetos y herramientas, en su mayoría sacados del juego del billar. Personajes famosos de la política y la cultura. Elementos especiales: Bolas y cilindros metálicos. Y otros elementos sacados de la realidad cotidiana o tomados de fotografías de prensa, del cómic, del cine, la prensa, la literatura, la música y la geometría): 179. Fotografía: 148. Medios comunicación: 74. Grabado: 37. Cine: 35. Cartel: 29. Cómic: 27. Escultura: 21. Publicidad: 19. Arquitectura: 9

Como podemos observar, el número y la variedad de referencias utilizadas por Equipo Crónica, es considerable,

ya que suman un total de 1458. De ellas las más abundantes son las que se inscriben dentro del ámbito de la pintura (880). El período de donde se obtienen el mayor número de las mismas es el del arte contemporáneo (936 de 178 artistas) y dentro de éste, el que reúne la mayor concentración es el que inscribe en el siglo XX europeo (449, por lo que se refiere al que hemos llamado europeo y 261 para el español, lo que hace un total de 710, siendo Pablo Picasso el artista del que se hacen más referencias (128).

De lo expuesto podríamos sacar otras muchas conclusiones, que por cuestiones de espacio no podemos permitirnos. Si bien, una lectura detenida de los datos aportados, hacen sumamente provechoso el ejercicio analítico para todos aquellos que pretendan conocer el trabajo de Equipo Crónica, la experiencia y la aportación más importante del arte de la segunda mitad del siglo XX español en el ámbito de la figuración realista.

De todos modos, ello no fue óbice para que en su momento, desde distintos sectores de la crítica se levantasen voces que ponían en duda tanto la legitimidad del proceso como la calidad de los resultados, que alcanzó su punto álgido precisamente a raíz de la publicación de la crítica firmada por Ángel González en el diario *El País*²². En ese cuestionamiento que la crítica hacía, de la “validez artística” del sistema de descontextualización y posterior recontextualización de imágenes, usado por el “Equipo Crónica”, se escondía tal vez, como problema de fondo, los prejuicios de la mirada, que le impedían aceptar la propuesta de usar “gafas para leer gafas”, como bien apuntaba T. Lloréns:

“... las imágenes, tomadas aisladamente, cambian totalmente de significado —cargándose de “artisticidad”— al entrar en el nuevo sistema: para leer a Lichtenstein hay que ponerse las gafas de leer a Lichtenstein, que no tienen nada que ver con las gafas de leer las historietas gráficas para adultos. El sermón que los “pastores de almas” del Equipo Crónica dirigen a sus fieles, procedentes de las demás iglesias e iglesias de las vanguardias es, pues, singular. Poniendo el acento sobre la descontextualización mutua de las imágenes simbólicas procedentes de los sistemas de la high culture y de los mass culture (proponiendo gafas para leer gafas) proponen la inversión del camino seguido hasta ahora por los fieles: la constitución de una conciencia social distintiva.”²³

José Carlos Suárez

Notas

- 1 Ciertamente el realismo en los años cuarenta se dulcificó y perdió en parte ese papel de denuncia que durante la etapa anterior le había caracterizado. Pero de ese paisajismo de Godofredo Ortega Muñoz, Rafael Zabaleta y Benjamín Palencia, surgió, como si se tratase de un cordón umbilical con el pasado, ese otro de José Ortega García, el primer artista que en la España de posguerra se lanzó abiertamente al realismo social y una de las figuras emblemáticas en la que se miraría el realismo de los años sesenta.
- 2 En 1972, después de doce años de actividad terminaba la trayectoria de Estampa Popular.
- 3 Un medio que permitía grandes tirajes y por lo tanto el acceso de las clases trabajadoras a la adquisición de obras de arte a precios asequibles.
- 4 Un nacimiento simultáneo, que hizo que muchos de los trabajos realizados como Estampa Popular de Valencia coincidiesen en el tiempo con aquellos otros realizados desde estrategias personales o de equipo, como los casos del Equipo Crónica y también del Equipo Realidad. Quisiéramos aquí puntualizar que Crónica de la Realidad fue el nombre, acuñado por Vicente Aguilera Cerni, con el que mejor se identificaba la renovación vanguardista surgida en Valencia. Con él se quiso conformar una tendencia de amplio espectro, que por su artificiosidad, como suele ocurrir en estos casos en los que la comodidad de la “etiqueta” se pretende transmutar en dogmatismo, no llegó a cuajar como tal.
- 5 Formado por Rafael Solbes, Juan Antonio Toledo y Manolo Valdés. Juan Antonio Toledo abandonaría Equipo Crónica en 1965, quedando definitivamente formado por Rafael Solbes y Manolo Valdés.
- 6 La gran importancia de Estampa Popular de Valencia residía en la incorporación de la iconografía y los recursos comunicativos procedente de los medios de comunicación de masas, así como la iconografía procedente de la “Alta cultura”. A esa disposición de Estampa Popular de Valencia a utilizar los lenguajes propios de los “mass media”, de la que en cierta manera fue responsable Tomás Lloréns, no fue ajena la influencia del movimiento Pop Art, por entonces la tendencia artística de moda.
- 7 Desde el preciso momento en que Rafael Solbes y Manolo Valdés comenzaron a hacer uso de ellas han explicado su sentido en numerosas ocasiones, entre otras razones, porque con mucha frecuencia se ha interpretado que, al incluir en su obra citas pictóricas, lo que pretendían era hacer una crítica de los autores citados, cuando, por el contrario, lo que buscaban era hacer una nueva lectura de sus obras.
- 8 “Se suele denominar acrílica a las pinturas cuyo pigmento está aglutinado en una resina sintética. Aunque la resina no sea acrílica sino, por ejemplo, acetato de polivinilo, se las sigue llamando así.” SMITH, S. y TEN HOLT, F. (1982): *Manual del artista. Equipo, materiales y técnicas*, Blume, (Madrid): 50.
- 9 La técnica del aguafuerte puede ser en relieve o en hueco, en el caso de Equipo Crónica, por la mayor comodidad y simplicidad que representa, se utilizó el aguafuerte en relieve. Este tipo de impresión suele combinarse con bloques de madera o linoleum para obtener distintas texturas.
- 10 Esa ciudad contaba con La Ibero-Suiza, tal vez el establecimiento de mayor prestigio a nivel nacional, con el que el Equipo Crónica trabajó asiduamente desde 1965 hasta 1981, fecha de sus últimas series de serigrafías y también de sus últimas obras gráficas.

- 11 El propio Manolo Valdés reconoce que las diferencias eran mínimas: "La pintura y la obra gráfica discurren desde un principio paralelas, aunque con características diferentes. La pintura tiene una mayor complejidad pero los planteamientos son los mismos. A excepción de creer que con la gráfica íbamos a llegar a mucha gente, nuestros argumentos eran puramente artísticos, pensábamos que la forma y el contenido, y yo lo sigo creyendo, son una misma cosa. Determinar la forma es lo fundamental".

NEBRED, E. (1988): "Exposición de Equipo Crónica en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Bilbao, 9 de julio: 54.

- 12 "Los encuentros", celebrados en Pamplona del 26 de junio al 3 de julio de 1972, fueron organizados por la editorial ALEA, bajo la dirección de Luis de Pablo y José Luis Alexanco y el patrocinio de la Diputación Foral de Navarra, junto con el Ayuntamiento de Pamplona. En ellos participaron críticos y artistas tanto nacionales como internacionales, dando cabida a distintas manifestaciones artístico-culturales. Siendo una de las experiencias más interesantes, aunque tal vez fallida, de cuantas se realizaron en nuestro país durante la década de los setenta. Para más información véase: VV. AA. (1972): *Catálogo de la exposición: "Encuentros 1972 Pamplona"*. Pamplona 1972, 26 de junio al 3 de julio, Alea, Madrid.
- RUIZ, J. y HUICI, F. (1974): *La comedia del arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*, Editora Nacional, Madrid.
- 13 La obra se centra en el traslado y protección al que tuvieron que ser sometidos los tesoros artísticos del Prado, debido a los bombardeos de la aviación fascista (tanto española como alemana). En esa operación cumplió un papel decisivo el cartelista valenciano Josep Renau, a la sazón Director General de Bellas Artes, así como las valencianas Torres de Serranos (fortaleza gótica del siglo XV) que albergaron esas y otras obras desde noviembre de 1936 a marzo de 1938 (período en el que Valencia fue capital de la República) hasta su depósito definitivo en Ginebra en 1939. Véase: RENAÚ, J. (1980): *Arte en peligro, 1936-1939*, Ayuntamiento de Valencia en colaboración con Fernando Torres-Editor, Valencia.
- 14 Recuerdos del último viaje con guión y dirección de Fernando Calvo, data de 1982 y se planteó como un homenaje a Rafael Solbes, según imágenes pertenecientes a las series Los Viajes y Crónica de Transición. Dicho corto obtuvo el Premio de Especial Calidad otorgado por el Ministerio de Cultura, así como el Mikeldi de Oro y Accésit a la Primera Obra, concedidos por el Festival Internacional de Bilbao en 1982. Por último en 1986, Pedro Rosado realizó, con guión (premiado) del periodista Manuel García, el cortometraje Imágenes de la Transición, en el que se contó con la participación de los críticos Valeriano Bozal y Tomás Lloréns, quienes aparecían en el filme haciendo referencia a las series El Billar y Los Viajes respectivamente, en cuyas obras se basaban las imágenes del cortometraje, junto con imágenes en foto-fija que recogían distintos momentos del pasado de Equipo Crónica.
- Se hizo una cuarta realización cinematográfica. En este caso se trataba de un largometraje, dirigido en 1977 por Manuel Gutiérrez Aragón quien elaboró conjuntamente el guión con el también director José Luis Borau, titulado Camada negra. Que si bien no estaba dedicado en su totalidad a la obra de Equipo Crónica, sí que ésta formaba parte de la trama argumental de la película. Concretamente la película comenzaba con una de sus obras Poisonville (perteneciente a la Serie Negra) utilizada como foto-fija sobre la que se proyectaban los títulos de crédito, dando paso

seguidamente a la primera secuencia, en la que un grupo de ultra-derecha asaltaba una librería en la que se exponían obras de arte que terminaban siendo atacadas violentamente; obras que lógicamente pertenecían al Equipo Crónica. Esta secuencia y el hecho de que se eligiese la obra de Equipo Crónica, está inspirada muy probablemente en un hecho real de gran resonancia política, acaecido en la Galería Juana Mordó de Madrid y que tuvo como protagonistas por una parte a Equipo Crónica y por otra a estos grupos de incontrolados ultra-derechistas que durante los últimos años del franquismo y primeros de la transición actuaron con la asiduidad y violenta desesperación de quienes saben que su tiempo se acaba.

- 15 EQUIPO CRÓNICA (1989): "Cronología por Series", en *Catálogo exposición Equipo Crónica, 1965-1981*, Ministerio de Cultura, Madrid: 20-31.
- 16 Atendiendo a los grandes bloques representados y a los artistas en ellos incluidos. Según el número de referencias, procedencia de las mismas y medios en donde se incluyen.
- 17 Atendiendo a los grandes períodos artísticos. Según los artistas en ellos incluidos y número de referencias.
- 18 Atendiendo a los grandes ámbitos de procedencia de los artistas representados. Según el número de artistas y de referencias.
- 19 Atendiendo a los artistas representados según procedencia, y el número de veces referenciados.
- 20 Si sumamos Europa (112) y España (43) como un total, el resultado es de 155 artistas y 948 referencias.
- 21 Atendiendo a los distintos medios en donde se inscriben las referencias.
- 22 GONZÁLEZ GARCÍA, A. (1979): "Equipo Crónica: la pérdida del estilo". *El País*, Madrid, 3 de noviembre: 3.
- 23 LLORENS, T. (1972): *Equipo Crónica*, Gustavo Gili, Barcelona.: 65.

Bibliografía

- DALMACE, M. (1988): *Equipo Crónica. Catalogación obra gráfica y múltiples (1965-1982)*, Museo de Bellas Artes, Bilbao.
- DALMACE, M. (2001): *Equipo Crónica. Catálogo razonado*, IVAM, Valencia.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, J.C. (1992): *Equipo Crónica: Crónica de un equipo (1964-1981)*, Universidad de Barcelona. Publicaciones y Ediciones, Barcelona.

Origen de las referencias italianas en el manuscrito sobre la Catedral de Santiago del canónigo José de Vega y Verdugo (1656-1657)

Miguel Taín Guzmán

Universidad de Santiago de Compostela

En el Archivo de la Catedral de Santiago se conserva un manuscrito dirigido al cabildo, escrito e ilustrado con dibujos por el entonces joven canónigo José de Vega y Verdugo entre 1656 y 1657, con el título en la guarda de *Ynforme sobre realización de varias obras en la Santa Yglesia*. Su interés radica en que en él se recogen tanto las propuestas del autor para la renovación de la capilla mayor, como para la reforma de las fachadas y torres exteriores, ideas que son decisivas para la transformación barroca del edificio catedralicio. Para refrendar sus planteamientos, nuestro prebendado recurre a la cita de modelos de prestigio, nacionales e italianos, que, estoy convencido, en su mayoría conoce personalmente. De todas estas referencias sobresalen las alusivas al Monasterio de El Escorial, ya estudiadas en otro lugar¹, y las de monumentos de Roma, ciudad que demuestra conocer, y a las que se dedica el presente trabajo.

El motivo de tal conocimiento de lo italiano hay que buscarlo en la biografía del canónigo, en concreto en su juventud. En efecto, ordenado eclesiástico en el Seminario de El Escorial, se traslada a Roma al servicio del cardenal Gil Carrillo de Albornoz en calidad de "*Familiar y Comensal Continuo*"². Ello quiere decir que hubo de trabajar como paje a las órdenes del religioso y vivir en el palacio romano del mismo, con quien sospecho le unía algún lazo de parentesco pues no hay que olvidar que su padre y tío tienen el apellido Carrillo³.

La formación intelectual de Vega y Verdugo tuvo que verse influida por el trato cotidiano con este personaje, originario de Talavera, experto en Derecho Civil, tras sus estudios en el Colegio Mayor de Oviedo en la Universidad de Salamanca, y con amplia experiencia polí-

tica: había sido Oidor de las chancillerías de Granada y Valladolid, regente del Consejo Real de Navarra y su virrey y capitán general, arcediano de Valpuesta en la iglesia de Burgos y miembro del Consejo de la Suprema Inquisición. Además, a instancias de Felipe IV, había sido ordenado presbítero cardenal por Urbano VIII el 30 de agosto de 1627 y el propio rey le había entregado el arcedianato de Écija y una canonjía en la iglesia de Sevilla el 22 de febrero de 1628.

Residía en Roma desde que en 1630 recibió de manos del Papa el capelo rojo, dándole la iglesia titular de Santa María in Via. De allí pasó en 1643 a la de San Pedro in Montorio, a cuyo convento franciscano anexo favoreció. A propuesta del monarca español, fue promovido al arzobispado de Tarento el 23 de septiembre de 1630, valorado en 13.000 ducados de renta anual, pero siguió residiendo habitualmente en Roma, y lo resignó al cabo de seis años. Entre 1634 y 1635 desempeñó el cargo de gobernador de Milán y organizó la defensa de la Lombardía frente a los franceses. En 1638, tras visitar el Colegio de San Clemente de Bolonia, centro especializado en formar españoles en la lengua, cultura y política italiana, promovió su recuperación. Por fin, a fines del mismo año había sido incorporado al Consejo de Estado y, al menos desde 1645, se encargó de los asuntos españoles durante las ausencias de los embajadores.

La principal ocupación del cardenal en Italia fue representar los intereses de la corona española en no pocos asuntos espinosos en la curia romana⁴. Su buen hacer fue reconocido por la Santa Sede en repetidas ocasiones, recibiendo de Urbano VIII más de 120 ducados de gracias y de Inocencio X más de 10.000 de renta para sí.

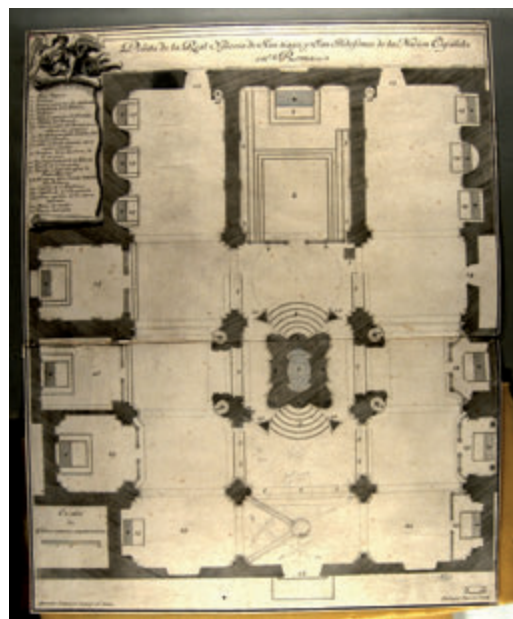
Asimismo obtuvo numerosas prebendas para sus criados y amistades, llegando a pretender un capelo para su amigo el VIII Conde de Oñate y Villamediana, Íñigo Vélez de Guevara y Tassis, durante varios años embajador de España ante la Santa Sede⁵, del que luego se tratará, y logrando que en noviembre de 1648 se nombre a uno de sus protegidos, el joven Vega y Verdugo, canónigo de la catedral de Santiago de Compostela. Meses después muere en Roma, en concreto el 19 de diciembre de 1649, con 69 años de edad, estando enterrado en la iglesia del convento de las Bernardas de Talavera, dejando a las mismas sus bienes⁶.

Durante los años de servicio de Vega y Verdugo al cardenal nuestro futuro prebendado hubo de participar de la vida cotidiana, social y política en la ciudad eterna, la Roma española estudiada por Thomas J. Dandeleet, ciudad donde a finales del siglo XVI cerca de un tercio de la población era de origen hispánico. En efecto, soldados, cortesanos, clérigos, artistas y mendigos de tal nacionalidad hicieron de ella su hogar, constituyendo la facción extranjera más poderosa, un hecho crucial para la política imperial y cultural de España en Italia. De hecho, nuestro personaje formó parte del tercer grupo enunciado, el de los hombres de la iglesia, el más destacado e importante después de los embajadores y cardenales, como otros muchos acaso venido a Roma buscando beneficios y ascensos del papa⁷.

Igualmente, como residente castellano, Vega y Verdugo participa en una de las instituciones nacionales más importantes en la ciudad, donde se cultivaba la identidad española y los lazos comunales. En efecto, es cofrade

supernumerario de la archicofradía de la Santísima Resurrección de Cristo: su nombre figura entre los miembros de la hermandad en la reunión celebrada el 10 de julio de 1647 en casa de un tal Rojas⁸.

La misma tenía su sede en la capilla del mismo nombre de la iglesia de Santiago de los Españoles, sita en Piazza Navona, templo éste de patronato regio que sirvió como centro de reunión y convivencia de la comunidad hispánica.



Planta de la iglesia de Santiago de los Españoles de Antonius Cancuari; siglo XVII (Biblioteca Palazzo Venezia, Roma)



Portada de los Estatutos de la Archicofradía de la Resurrección

Tal institución, cabeza de todas las cofradías del mismo nombre en los estados del rey de España, de carácter piadoso y asistencial, con miles de miembros en la ciudad, se ocupaba de remediar las necesidades de los españoles en apuros, como por ejemplo visitar los presos de las cárceles o los enfermos de los hospitales; atender a peregrinos necesitados, a huérfanos abandonados o a doncellas sin dote; dar limosna a los soldados licenciados; reducir frailes apostatas; y embarcar a nacionales sin recursos a su ciudad de origen. Una de las principales vías de financiación de tales actividades era la custodia y el cobro de los alquileres de las tierras y casas a ella pertenecientes, así como el cumplimiento de los compromisos de misas. Vega y Verdugo hubo de observar las obligaciones de todo cofrade indicadas en los *Estatutos*, es decir *"acudir siempre que pueda a los actos generales de la Archicofradía...; venir con hacha blanca en la procesión de la mañana de Pascua de Resurrección...; asistir a la oración de las Quarenta horas; acudir a los entierros, y aniversarios de los cofrades, y bienhechores; y hazer limosna cada uno a la Archicofradía, según su facultad"*¹⁰.

De estas obligaciones, cabe destacar, por sus connotaciones estéticas y sociales, su asistencia a la procesión de la Pascua de Resurrección, una de las más famosas de Roma, oportunidad donde se manifestaba ostentosamente el poder del rey, sus representantes y la comunidad española residente en la ciudad.



Procesión de Pascua de la Archicofradía de la Resurrección en 1592

Según estudia Fernández Alonso, la misma se desarrollaba muy lentamente y únicamente por la Piazza Navona, contribuyendo a subrayar el carácter hispánico de dicho espacio. Para ello se adornaban las fuentes y se construía una torre de fuegos artificiales en el centro, los cuales se iban quemando sucesivamente conforme la cabeza del desfile iba llegando a sitios acordados de antemano. La procesión se abría con una cruz, seguida de las trompetas del Capitolio. Después iban los peregrinos y los criados de los prelados y del embajador. Luego el estandarte de la archicofradía llevado por el camarlengo junto con dos seglares, los cuales llevarían las borlas y se irían mudando con otros. Seguían los miembros de la colonia española en la ciudad sin ningún tipo de orden o preferencia. Después iba la imagen de la Virgen a hombros de cuatro clérigos, precedidos por otros cuatro con antorchas, que les darían oportunamente el cambio cuando fuese necesario. Y cerraban el cortejo los clérigos y los capellanes de Santiago. El Santísimo Sacramento lo llevaba en un ostensorio el gobernador de la archicofradía y la vara principal del palio el embajador rodeado por sus pajes¹¹. Varios grabados de las procesiones de 1585, 1592 y 1650 ilustran el orden descrito y la popularidad de la fiesta¹².

Por razones obvias, Vega y Verdugo hubo de visitar asiduamente la referida iglesia de Santiago de los Españoles de Piazza Navona, edificio renacentista de tres naves, con innumerables capillas de patrocinio privado, como se puede comprobar en una planta de la iglesia de los fondos de la Biblioteca del Palazzo Venezia¹³ (fig.2). De su decoración original apenas se conservan restos, pero la

conocemos gracias a las descripciones que de la iglesia hacen las innumerables guías de Roma de los siglos XVI y XVII. Así, sabemos que entre las muchas capillas hay una dedicada al Apóstol, patrón de las Españas, cuyo altar presidía la imagen de Santiago, obra de Jacopo Sansovino.



Imagen de Santiago de Jacopo Sansovino

Tal advocación del edificio y de la capilla acaso tengan que ver con que en noviembre de 1648 el papa Inocencio X escoja para el joven clérigo una canonjía en la Catedral de Santiago¹⁴.

Protectores de la mencionada archicofradía eran el rey de España y su embajador en Roma, ambos cofrades *in capite*, presidiendo el segundo en ocasiones especiales las congregaciones generales, llegándose incluso a instituir un protocolo para tales circunstancias¹⁵. En efecto, el antes citado VIII Conde de Oñate, Íñigo Vélez de Guevara¹⁶, preside la congregación celebrada el 14 de julio de 1647¹⁷, constando su nombre en los libros de matrícula de la institución desde dicho año de 1647¹⁸.

Igualmente está documentado como en dicho año de 1647 el noble donó un censo de 1.400 escudos a la iglesia de Santiago¹⁹. Así se podría explicar el inicio de la relación de nuestro canónigo con el noble, al que trata en varios documentos posteriores como "Su Señor"²⁰. Y es que a dicho Oñate, como hemos visto gran amigo del citado cardenal Carrillo, se le nombró embajador de la corona española ante la Santa Sede en 1646²¹ y virrey de Nápoles el 2 de marzo de 1648. A él se debe la compra en 1647 del Palacio Mondaleschi en Piazza Spagna, sede de la Embajada de España ante la Santa Sede, y el encargo de su reforma a Borromini²².



Retrato del VIII Conde de Oñate, tomado de PARRINO: *Teatro Eroico e Politico de Governi de Vicere del Regno di Napoli* (Nápoles, 1692)



Palazzo de Spagna (detalle de grabado de G. Vasi)

Cabe la duda de si fue entre sus paredes, o acaso posteriormente en la residencia del noble en Nápoles o Madrid, donde Vega y Verdugo asistió a alguna recepción que le permitió contemplar los aparadores con las vajillas de plata y porcelana pertenecientes a Oñate que alaba en su *Informe* al decir “*que un día eran de plata blanca, otro dorada y otro esmaltado, tiniendo por poca grandeça*

qual[e]squier jénero de mezclas”²³. Y que esta costumbre de mostrar los platos de la casa con motivo de fiestas privadas y otras ocasiones especiales existía entonces tanto en Roma²⁴ como en España²⁵ como lo demuestran algunos grabados de la época: el ejemplo más ilustrativo son los de las vajillas expuestas en la Villa Chigi en 1668 con motivo del banquete en honor del príncipe Rospigliosi²⁶. Además, el conde fue conocido en su época como un hombre amante de la ópera, de gran sensibilidad y cultura, cualidades ambas que se reflejan en el inventario postmortem de sus colecciones de obras de arte —cuadros, relojes, esculturas, porcelanas, tapices, etc.— y su impresionante biblioteca²⁷. Hoy se le considera como uno de los más grandes virreyes que ha gobernado Nápoles, promotor de la construcción de un buen número de fuentes para embellecer la ciudad y otras muchas intervenciones arquitectónicas²⁸.

No obstante, cabe también la posibilidad de que Vega y Verdugo conociese de antes al noble. Y es que en el expediente de información para el nombramiento de nuestro prebendado como Capellán de Honor del Rey, fechado en 1670, se afirma que nuestro prebendado residió “*muchos años*” en la Corte “*en servicio del señor Conde de Hoñate*”, hecho, que de ser cierto, sólo pudo acontecer antes de su viaje a Italia²⁹. Y digo de ser cierto porque sospecho que Gabriel Calderón, capellán encargado de ejecutar los interrogatorios para la elaboración del expediente, bien pudo confundirse al escribir el lugar de los servicios prestados confundiendo Madrid con Roma o Nápoles. No he localizado información sobre el tipo de esa asistencia.

La estrecha relación entre ambos personajes en Italia y posteriormente entre Vega y Verdugo y los descendientes de Oñate, a partir de la instalación definitiva del canónigo en Madrid en 1676, la confirma también el contenido de su testamento de 1696. Según éste, primero, concede permiso a dicha familia del libre uso de su capilla “*como si fuere suia propia*” en la iglesia conventual de Agustinos Recoletos en Madrid, por colindar con ella el jardín del nuevo Palacio de los Oñate³⁰. Lamentablemente no se puede identificar dónde y cómo era la capilla pues ésta, junto con la iglesia, fue derribada en el siglo XIX para la construcción de la actual Biblioteca Nacional. Sólo conocemos el aspecto general del convento por el plano de la villa de Madrid de Pedro Texeira de 1656 y por un grabado decimonónico. Un plano de esa zona de Madrid, hoy en la Biblioteca Nacional, fechable de entre 1749 y 1750, demuestra como efectivamente los Oñate poseían un palacio colindando con el citado templo³¹.

Y, segundo, en dicho testamento de 1696 funda personalmente en la Catedral del Apóstol una fiesta al

Santísimo Sacramento en memoria del Triunfo de Nápoles, victoria militar de Íñigo Vélez de Guevara sobre una rebelión acaecida en dicho reino italiano dependiente de la Corona española. Las revueltas antiespañolas, por los excesivos impuestos como disculpa, se sucedieron entre 1647 y 1648, capitaneadas primero por Massaniello, un vendedor de pescado, y luego por el Duque Enrique II de Guisa. Fueron las gestiones del Conde, entonces embajador en Roma, para resolver el conflicto y restablecer la soberanía de Felipe IV, con el encarcelamiento del referido Duque de Guisa, un hecho citado por Vega y Verdugo, las que motivaron su nombramiento a comienzos de 1648 como Virrey de Nápoles. Y como tal ejerció hasta que en 1653 se nombró al Conde de Castrillo para sustituirle, regresando entonces a Madrid donde falleció en 1658³². Las fechas de la revuelta y su resolución por el Conde coinciden con la estancia de Vega y Verdugo en Italia, por lo que cuanto menos fue testigo directo de los acontecimientos, los cuales le influyeron hasta el punto de querer fundar dicha fiesta como última voluntad. No obstante, el hecho mismo de la fundación y la redacción de la narración del hecho bélico en su testamento en primera persona del plural parecen indicar que nuestro prebendado, acaso entonces al servicio del noble, tuvo algo que ver en las gestiones de la resolución del conflicto. Así se dice lo siguiente: "...para fundar el Triunfo de Nápoles que tubo el excelentísimo señor don Yñigo Vélez de Guevara, Conde de Oñate y Villamediana, mi señor, virrey y capitán general que fue del reyno de Nápoles, en el rebelión que tubo aquel reyno en que se yntrodujo el Duque de Guisa, a el qual aprisionó y ymbió preso a esta dicha villa de Madrid en el año de mill seiscientos y quarenta y ocho, en que quedó aquel reyno en paz. Y para dar gracias a el Santísimo Sacramento y a el Santto Apóstol, que bisiblementte sirvió en favorezernos, yo, en nombre del Conde, mi señor, doto en esta fiesta"³³. Es muy significativo que el prebendado declare que el Triunfo se debe al Santísimo Sacramento y al Apóstol Santiago pues, como ya he dicho, fue en la cofradía de la primera advocación y en la iglesia romana de la segunda donde probablemente se conocieron.

Para la financiación de la fiesta, Vega y Verdugo declara haber comprado un juro de 2.400 reales de renta anual situado en Millones de la ciudad de Santiago, pero que si en alguna ocasión no se pagase la renta del juro se avise a la familia de los Oñate "*para que sus excelencias ayuden a el cumplimientto desta memoria*"³⁴. Por último, da libertad al cabildo en la elección del día de su celebración. En consecuencia, reunidos los canónigos en cabildo primero el 30 de octubre y luego el 5 de noviembre de 1697 y estudiado el testamento del prebendado y la

renta real del juro, unos 1.197 reales³⁵ y 2 maravedís, deciden destinar a la fiesta sólo 550 reales y celebrarla el primer domingo que sigue a la octava del Corpus³⁶.

Tras todo lo dicho es evidente que durante los años que Vega y Verdugo estuvo en Roma hubo de aprovechar para empaparse de su arte y saber, recorriendo las calles de la ciudad, así como los edificios y las estancias del Vaticano, algunos de cuyos monumentos aludirá en el citado *Informe* con sus propuestas de reforma de la Catedral de Santiago. En realidad, cita una vez el Panteón y hasta seis veces la Basílica de San Pedro. Al primero se refiere con motivo de la búsqueda de un modelo a seguir en la disposición de la tumba del Apóstol. Así dice que en el antiguo edificio romano, entonces iglesia de Santa María de los Mártires, hay unos subterráneos a los que se accede bajando unas gradas³⁷. En cuanto a San Pedro, lo cita una vez a causa de analizar su espacio interior libre de gradas "*que subir*", argumento que utiliza para proponer reducir el número de peldaños de la capilla mayor en Santiago³⁸. Luego otra vez con motivo de examinar la disposición del sepulcro del Apóstol en medio del crucero y en una cripta, como ya he dicho en la búsqueda de un modelo a seguir en la disposición de la tumba jacobea³⁹. Y, por fin, otras cuatro con el baldaquino de Bernini tanto para defender el uso de bronce dorado en sus propuestas de frontal para la catedral compostelana⁴⁰, como, como ya se ha estudiado⁴¹ para seguirlo como modelo en la construcción de un nuevo baldaquino para el Apóstol Santiago⁴².

Igualmente, hay otras referencias menores a Italia a lo largo del manuscrito, alusiones anecdóticas que apenas nos ilustran sobre su integración en aquel país. Por ejemplo, afirma haber conocido a un platero que califica de "*grande alquimista*" capaz de engañar a sus clientes en la cantidad de oro del dorado de sus obras⁴³. Asimismo, aunque la redacción no está completa, parece haber tenido ocasión de ver una maqueta del Santo Sepulcro de Jerusalén en el Vaticano, argumento que utiliza para justificar la ausencia de retablos sobre sepulcros de santos⁴⁴. También alude a la procedencia italiana de los mármoles de la iglesia de las agustinas de Salamanca⁴⁵, traídos por Manuel de Zúñiga y Fonseca, Conde de Monterrey y virrey de Nápoles entre 1631 y 1637⁴⁶. Cita Roma para el caso de que se necesitase contactar con una persona de confianza que se encargase de la factura de una nueva imagen de Santiago en bronce para el altar mayor de la catedral gallega⁴⁷. Y también, erróneamente, a Florencia, como centro de talleres de escultura en bronce donde se podría fundir dicha escultura, confundiendo la ciudad en realidad con Milán⁴⁸.

* * *

A modo de conclusión cabe señalar que sorprende el número, la pobreza y la escasez de datos que contienen las citas a monumentos, personas y ciudades de Italia, contrastando con las dedicadas al monasterio de El Escorial. No obstante, el estudio atento de algunos de los dibujos del *Informe* con las propuestas de Vega y Verdugo para la capilla mayor de la Catedral evidencian un indudable poso de la cultura de aquel país. Al respecto, el más ilustrativo es el proyecto para la construcción de una nueva tumba para el Apóstol con un sarcófago a la romana⁴⁹.

Notas

- 1 Cfr. TAÍN GUZMÁN, M.: "Citas escurialenses en el manuscrito sobre la Catedral de Santiago del canónigo José de Vega y Verdugo (1656-1657)", en prensa.
- 2 Así se afirma en la bula de su canonjía de 1648 (Archivo Segreto Vaticano, Registro Laterano, 1971, fol. 481r.v.). Él propio Vega y Verdugo menciona su estancia en dicho país en su *Informe* sobre las obras de la Catedral (cfr. VEGA Y VERDUGO, J. DE (1656-1657): *Informe sobre realización de varias obras en la Santa Yglesia*, Mss., fol. 16r.v.).
- 3 Cfr. TAÍN GUZMÁN, M. (2005): "Nuevos datos biográficos sobre el canónigo fabriquero José de Vega y Verdugo. Su origen, su familia y la villa de Ciempozuelos", *Compostellanum*, 689-700.
- 4 Sobre el papel de los cardenales españoles en Roma véase el análisis de DANDELET, T.J. (2002): *La Roma española (1500-1700)*, Barcelona, 166-176.
- 5 A la muerte de Carrillo, el cardenal De la Cueva ocultó al nuevo embajador español en Roma, el Duque del Infantado, la correspondencia entre el difunto y el Conde de Oñate. Tal hecho indica una estrecha relación entre ambos personajes (cfr. GOÑI, J. (1987): "Carrillo de Albornoz, Gil", en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Suplemento I, Madrid, 115).
- 6 Ello se debe a que la viuda de su tío Rodrigo de Albornoz, de nombre Teresa Saavedra, era la fundadora. Sobre el cardenal véanse CIACONIO, A., CABRERA, F., y VICTORELLO, A. (1630): *Vitae et res gestae Pontificum et S.R.E. Cardinalium ab initio nascentis Ecclesiae usque ad Urbanum VIII Pont. Max.*, Romae, Typis Vaticanis; *Dizionario Storico Ecclesiastico*, vol.I, Venezia, 1840, 206; GAUCHAT, P. (1935): *Hierarchia catholica*, t. IV, Münster, 21 y 327; PASTOR, L. (1948-1949): *Historia de los Papas*, Barcelona, vol. XXVIII, 1948, 78, 84 y 87, vol. XXIX, 1948, 3 y 44, vol. XXX, 1949, 18, 20, 22, 24, 67, 70, 162 y 168; TELLECHEA IDÍGORAS, J.I. (1955): "Los Elogia Pontificum et Cardinalium de Teodoro de Ameyden. Notas acerca de los Papas y Cardenales del Seiscientos (1600-1655) en sus relaciones con España", *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, 208-209; ALDEAVAQUERO, Q. (1961): *Iglesia y estado en la España del siglo XVII*, Comillas, 122, 148, 152, 212 y 237; GOÑI, J.: op. cit., 113-115; GIGLI, G. (1994): *Diario di Roma, 1608-1670*, Roma, 166, 168, 195, 542 y 567.
- 7 Sobre los clérigos españoles en Roma véase el análisis de DANDELET, T.J.: op. cit., 176-187.
- 8 A.I.N.E. (Archivo de la Iglesia Nacional Española de Roma), leg. 2.195, Actas y varios de Congregaciones, doc. suelto. Con la archicofradía se relacionó también el cardenal Carrillo de Albornoz: en 1632 apoya la petición de los cofrades a Felipe IV para "poder sacar del Reyno de Nápoles 200 votas de vino" por nueve años (A.I.N.E., leg. 2.260, Fundaciones, donaciones y legados, doc. suelto).
- 9 Se celebraba dos veces al año, una "en el domingo immediate siguiente [a] las quatro temporas de Quaresma" y otra en el mes de septiembre.
- 10 Cfr. *Estatutos de la Archicofradía de la Ss. Resurrección de Christo Nuestro Redentor, de la Nación Española de Roma*, Roma, Estevan Paulinom, 1603. Sobre la historia y funcionamiento de la archicofradía véanse FERNÁNDEZ ALONSO, J. (1960): "Santiago de los Españoles y la Archicofradía de la Santísima Resurrección de Roma hasta 1754", *Anthologia Annua*, 279-329; DANDELET, T.J.: op. cit., 139-154.

- 11 Cfr: FERNÁNDEZ ALONSO, J.: art. cit., 301-305. Sobre la misma procesión véanse MOLI FRIGOLA, M. (1985): "La festa della Resurrezione in piazza Navona", en FAGIOLO, M., y MADONNA, M.L. (coords.), *Roma Sancta. La città delle basiliche*, Roma, 135-136; FIORANI, L. (1997): "Processioni tra devozione e politica", en FAGIOLO, M. (coord.), *La Festa a Roma*, Roma, vol. II, 70.
- 12 Dichas imágenes figuran publicadas en FAGIOLO DELL'ARCO, M. (1997): *La festa barocca*, Corpus delle feste a Roma, I, Roma, 180, 190 y 351.
- 13 Dicha planta figura publicada en FERNÁNDEZ ALONSO, J., (1958): "Santiago de los Españoles, de Roma, en el siglo XVI", *Anthologica Annua*, 96bis.
- 14 Sobre la historia de la iglesia y su patrimonio véanse FERNÁNDEZ ALONSO, J.: art. cit., 9-122; GARCÍA HERNAN, E. (1995): "La iglesia de Santiago de los españoles en Roma: trayectoria de una institución", *Anthologica Annua*, 295-363; BARRIO GONZALO, M. (2000): "El patrimonio de la Iglesia y Hospital de Santiago de los españoles de Roma en la época moderna", *Anthologica Annua*, 419-461.
- 15 Dicho protocolo se encuentra manuscrito con el título *Ynstrucción y orden que se deve goardar quando se hazen las congregaciones generales de la Archicofradía de la Gloriosísima Resurrección a que siempre asisten los embaxadores de su Magestad* en A.I.N.E., leg. 71, Libro maestro de la Archicofradía de la Sma. Resurrección, fols. 188v.-190r.
- 16 Por ejemplo preside la congregación celebrada el 14 de julio de 1647 (A.I.N.E., leg. 2.195, Actas y varios de Congregaciones, doc. suelto).
- 17 A.I.N.E., leg. 2.195, Actas y varios de Congregaciones, doc. suelto.
- 18 A.I.N.E., leg. 583, Registro de matrículas de cofrades, 1603-1679, sin foliar.
- 19 A.I.N.E., leg. 635, Protocolos de instrumentos originales, 1478-1651, doc. 144.
- 20 Lo hace dos veces, una en el *Informe* (cfr: VEGA Y VERDUGO, J.: op. cit., fol. 20v.) y otra en su testamento de 1696 (A.H.P.M. (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid), J. del Varco y Oliva, leg. 12.513, 1696, fol. 1.803r).
- 21 Sobre el papel de los embajadores de España en la ciudad véase el análisis de DANDELET, T.J.: op. cit., 158-162.
- 22 Cfr: ANSELM, A. (2001): *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma. Sobre las fiestas y recepciones en dicho palacio, a alguna de las cuales acaso asistió nuestro canónigo, véase MOLI FRIGOLA, M. (1987): "Palacio de España: centro del mundo. Ingresos triunfales, teatro y fiestas", *Centri e periferie del Barocco*, I, Il Barocco Romano e l'Europa, atti del coros internazionali di Alta Cultura, Roma, 729-768.
- 23 Cfr: VEGA Y VERDUGO, J.: op. cit., fol. 20v.
- 24 Cfr: VALERIANI, R.: "Festo nobiliare. Il gusto e l'etichetta", *La Festa a Roma*, op. cit., vol. II, 126-129.
- 25 Cfr: AGUILÓ ALONSO, M.^a.P. (1994): "Fiestas barrocas. Aspectos de su decoración", *Anales de Historia del Arte*, Tiempo y espacio en el arte, Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa, Universidad Complutense de Madrid, t.I, 299-301.
- 26 Los mismos figuran publicados en FAGIOLO DELL'ARCO, M.: *La festa barocca*, op. cit., 461-463.
- 27 Dicho inventario se encuentra en A.H.P.M., leg. 11.162.
- 28 Sobre la vida y actividades del conde en Italia véanse FUIDORO, I. (s.XVII): *Successi del Governo del Conte d'Oñatte 1648-1653*, mss. de mediados el siglo XVII publicado en Nápoles en 1932; PARRINO, D.A. (1692): *Teatro eroico e politico de governi de vicere del Regno di Napoli*, t.II, Napoli, 412-476; RANEO, J. (1853): *Libro donde se trata de los virreyes lugartenientes del Reino de Napoles y de las cosas tocantes a su grandeza*, Colección de documentos inéditos para la Historia de España, vol. XXIII, Madrid, 526-527; *Papeles de Estado de la Correspondencia y negociación de Nápoles*, Catálogo XVI, Archivo General de Simancas, Valladolid, 1942; ALDEA VAQUERO, Q.: op. cit., 38, 169 y 170; CONIGLIO, G. (1967): *I vicerè spagnoli di Napoli*, Napoli, 267-271; ELÍAS, A. (1987): "Embajada de España ante la Santa Sede", *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, op. cit., t.II, 784-786; ROVITO, P.L. (2003): *Il Viceregno Spagnolo di Napoli*, Napoli.
- 29 A.G.P. (Archivo General de Palacio), Sección Personal, Caja 7.806, Expediente 1.
- 30 A.H.P.M., J. del Varco y Oliva, leg. 12.513, 1696, fol. 1.801r. Sobre el convento véase BONET CORREA, A. (1984): *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid, 34 y lám. 25. El anterior Palacio de los Oñate estaba en la Calle Mayor.
- 31 Biblioteca Nacional, Mss. 1.667, *Libro Tercero de la Planimetría General de Madrid hecha de orden de S.M. de las manzanas desde el número doscientos y uno hasta el trescientos inclusive*, manzana 276 y fol. 131r. De hecho pertenecen a los Oñate las Casas 1 y 3. En el manuscrito se dice de la primera que pertenece "al excelentísimo señor Conde de Oñate, privilegiada sin carga por los diputados de los cinco gremios mayores por servir de registros del resguardo en 7 de junio de 1747. Tiene su fachada a la calle de Alcalá 37 varas 213 y su todo 760. Renta 4.000. Carga 0". Y de la segunda, que asimismo pertenece "al excelentísimo señor Conde de Oñate, en cuja cabeza está visitada; y poseyéndola la Condesa de Oñate y Villamediana, la privilegio por los días de su vida libre en 5 de diciembre de 1674 y después havia de pagar treinta ducados como lo hace. Tiene su fachada al Prado de Recoletos 103 varas ?, por el Campo 94 varas y 113 y su todo 188.718 ? cuadrados superficies. Renta 7.800. Carga 11.250".
- 32 Sobre las revueltas y sus causas véanse TARSIA, P.A. DE (1670): *Túmulos de la ciudad y Reyno de Nápoles en el año de 1647*, Lyon; PARRINO, D.A.: op. cit., 412 y ss.; PASTOR, L.: op. cit., vol. XXX, 71-79; VILLARI, R. (1979): *La revuelta antiespañola en Nápoles. Los orígenes (1585-1647)*, Madrid.
- 33 A.H.P.M., J. del Varco y Oliva, leg. 12.513, 1696, fol. 1.803r.
- 34 El origen de la renta es la compra entre 1663 y 1664 de un juro de 81.401 maravedís entre Vega y Verdugo y la Fábrica de la Catedral de Santiago para beneficio del propio prebendado o su sobrino Alonso Maldonado, de la misma Fábrica y de las custodias del Santísimo Sacramento del altar mayor catedralicio "porque sus sagrarios heran de madera, cossa yndigna de un tan gran Santuario" (A.C.S. (Archivo de la Catedral de Santiago), Libro 33 de Actas Capitulares, leg. 598, 1663, fols. 305v.-306r. y 1664, fols. 494v.-495r.). Esta última es una referencia al sagrario de la custodia de Juan de Arfe, sita hasta 1701 en el altar mayor de la Catedral, siendo entonces sustituida por la actual barroca debida a trazas de Fray Gabriel de las Casas y al patrocinio del arzobispo Fray Antonio de Monroy. En todo caso, ya en 1664 Vega y Verdugo propuso dicha sustitución, constituyendo la renta del juro el medio de financiación para lograrlo.
- 35 El resto del dinero queda para la Fábrica.
- 36 Sobre el cumplimiento de esta fundación véanse A.C.S., leg. 131, Fundación del canónigo D. José de Vega Verdugo, Conde de Alba Real, 1696, sin foliar (en ella hay una copia del testamento antes

citado de 1696); A.C.S., Libro 44 de Actas Capitulares, leg. 487, 1697, fols. 190v. y 192v.-193v.

- 37 Cfr: VEGA Y VERDUGO, J. DE: op. cit., fol. 26r.
- 38 Ibidem, fol. 12v.
- 39 Ibidem, fol. 26r.
- 40 Ibidem, fols. 15r. y 16r.
- 41 Cfr: BONET CORREA, A. (1984): *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid (1ª ed. 1966), 287; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1982): "La huella de Bernini en España", introducción a la edición española de HIBBARD, H. (1982): *Bernini*, Madrid, XII; TAÍN GUZMÁN, M. (2006): "Fuentes romanas gráficas y literarias del baldaquino y la pérgola de la Catedral de Santiago", *Archivo Español de Arte*, 139-155.
- 42 Cfr: VEGA Y VERDUGO, J. DE: op. cit., fols. 35r. y 35v.
- 43 En el manuscrito se lee que "en el bronce dorado ay mucho más engaño que en la plata porque como es del mismo color del oro disimula el engaño con que le cubren. Pero la plata, como es blanca, si ba mal cubierta luego clarea... Porque suele aber entre estos plateros grandes alquimistas como conocí uno en Italia que de un doblón de a dos acá una bara de oro de una onça" (cfr: VEGA Y VERDUGO, J. DE: op. cit., fol. 16r.v.).
- 44 En el manuscrito se lee que "pero sobre sepulcro retablo no nos lo enseña la Santa Yglesia de Roma [en?] el Santo Sepulcro de Jerusalén, que le e bisto en un modelo de maderas de diferentes colores" (ibidem, fol. 25v.).
- 45 Ibidem, fol. 19r.
- 46 Al respecto véase MADRUGA REAL, A. (1983): *Arquitectura Barroca Salmantina. Las Agustinas de Monterrey*, Salamanca.
- 47 Cfr: VEGA Y VERDUGO, J. DE: op. cit., fol. 33r.
- 48 Ibidem, fol. 33r.
- 49 Se encuentra en el fol. 31r.

Tradición y renovación en la pintura mural de los primeros conventos coloniales de México

María Luisa Vázquez de Ágredos Pascual
Universidad de Valencia

Introducción

En época prehispánica la civilización maya se extendió a lo largo de un vasto territorio que abarcó los actuales países de Guatemala, Honduras, Belice, El Salvador y en México, los estados de Chiapas, de Tabasco y la Península de Yucatán (Yucatán, Campeche y Quintana Roo). Fueron los asentamientos que estaban localizados en esta parte septentrional del área maya los últimos en ser conquistados por los españoles en el siglo XVI, y en concreto los de Uxmal, Chichén Itzá y Mayapán.¹ Rápidamente la imagen de estos territorios cambió para convertirse en uno de los símbolos representativos del nuevo poder. El trazado radioconcéntrico de las antiguas ciudades mayas² fue sustituido por uno nuevo en damero, muy al gusto del que se impuso por aquellas fechas en las ciudades europeas renacentistas; los viejos palacios y templos piramidales cedieron su lugar a una nueva arquitectura civil y religiosa de la que sobresalió la Catedral como edificio emblemático; finalmente, la decoración de éstos y otros espacios se hizo según unos programas iconográficos que desplazaron a los prehispánicos para ponerse al servicio del nuevo orden político y religioso.

El Real Convento de San Bernardino de Siena de la ciudad de Valladolid, fundado en 1552, fue el primero que se edificó en Yucatán (México). De él destaca su claustro y su iglesia de planta de cruz latina, cuya única nave fue flanqueada con capillas entre contrafuertes que se decoraron con retablos y murales de diversa calidad, siendo superior la concerniente a los primeros, tal y como se verá más adelante.

Aunque todo en estas pinturas aparenta ser un punto y aparte de lo prehispánico, lo cierto es que los resultados químicos que se obtuvieron recientemente al analizarlas han manifestado que los materiales y procedimientos que se utilizaron durante su ejecución fueron idénticos a los que conocieron y emplearon los pintores mayas en la época precolombina³. Esto significa que los artistas españoles que llegaron a Yucatán durante los primeros años de la conquista trabajaron con los que hasta ese momento habían desempeñado su labor en los asentamientos prehispánicos de la región, no tanto por el uso de unos mismos pigmentos, aglutinantes, cales y cargas, entre otras materias primas de interés para el ejercicio de la pintura, como por la aplicación de unas técnicas de manufactura que en lo concerniente a la preparación de determinados colores de la paleta contaban con siglos de tradición en la cultura maya, siendo completamente desconocido su uso en el terreno de las técnicas pictóricas de Europa occidental. Esta es la razón por la que las pinturas murales de la arquitectura conventual más temprana de México representan una síntesis entre lo prehispánico (técnica pictórica) y lo hispano (iconografía e iconología); entre lo viejo y lo nuevo; entre la tradición y la renovación.⁴

Las pinturas del Real Convento de Valladolid a examen. Las técnicas de análisis químico empleadas

El estudio de los materiales y de las técnicas pictóricas de los murales del Real Convento de San Bernardino de Siena de Valladolid se hizo con procedimientos muy

variados, optimizados para la identificación de materias primas de origen orgánico e inorgánico⁵.

La caracterización de las bases de preparación se hizo a través de la Difracción de Rayos X (XRD). Para ello, el mortero y el enlucido de las muestras pictóricas tuvieron que molerse en mortero de ágata hasta ser reducidos a polvo, estado en el que opera esta técnica de análisis químico. El difractómetro de rayos X que se utilizó fue el de la marca Philips PW 1830, modelo DMP 2000, operando con anticátodo de cobre a 40 kV y 20Ma.

La Microscopía Electrónica de Barrido combinada con Microanálisis de Rayos X por dispersión de energías (SEM/EDX) sirvió para identificar los componentes inorgánicos de cada una de las muestras pictóricas que se analizaron, o lo que es lo mismo, para detectar los pigmentos de la paleta cromática con la que se pintaron los murales de iglesia del Real Convento de Valladolid, así como también para caracterizar las cargas inertes con las que fueron preparados ciertos colorantes que en la época prehispánica fueron comunes en las tierras bajas mayas, y cuyo uso podía haberse perpetuado durante los primeros tiempos de la colonia española. El Microscopio Electrónico de Barrido que se empleó fue marca JEOL, modelo JSM 6300 con sistema de microanálisis Link-Oxford-Isis, operando a 10–20 Kv de tensión entre cátodo y ánodo.

Para poder ser estudiadas a través de este sistema analítico, las muestras tuvieron que ser englobadas en resina de poliéster, material que, después de haber secado y de haber sido pulido, permite extraer la estratigrafía transversal de cada ejemplar, facilitando así la identificación de los componentes que constituyen cada uno de sus sustratos: película pictórica, enlucido y mortero.

Preparadas así, las muestras también pudieron observarse a través del Microscopio Óptico (LM), con el que se obtuvieron fotografías sobre la estratigrafía de cada color en particular que, a su vez, ofrecieron imágenes de cómo fueron pintados los murales de la citada iglesia. Aspectos como el grado de saturación o de transparencia de las pinceladas, su espesor, o la habilidad con la que el pintor molió y mezcló el color con el aglutinante, pudieron ser deducidos al estudiar las fotografías que se tomaron de las muestras por medio de esta técnica de análisis, y al compararlas con las que se obtuvieron al Microscopio con lupa incorporada (LUPA Leica MZ APO).

Por último, el estudio de los componentes orgánicos de las muestras corrió a cargo de dos técnicas analíticas distintas: la Cromatografía de Gases/ Espectrometría de Masas (GC/MS) y la Voltamperometría de Estado Sólido,

siendo la primera la que se utilizó para la caracterización de los aglutinantes, y la última la que facilitó la identificación de algunos colorantes, entre ellos la del índigo, cuyo uso continuó siendo de gran importancia en la paleta colonial de México.

Resultados e interpretación

Bases de preparación

Las pinturas murales del Real Convento de San Bernardino de Siena de Valladolid apean en morteros y en enlucidos de naturaleza principalmente calcítica. La carga con la que se mezclaron y se reforzaron sus matrices microcristalinas de cal carbonatada fue la misma arena de cal que en época prehispánica sirvió para armar las mezclas con las que se estucó la arquitectura monumental que se construyó en las ciudades mayas, a la cual se le conoció con el nombre de *sascab*.⁶ La alta proporción de carbono que caracterizó el Microscopio Electrónico de Barrido combinado con Microanálisis de Rayos X por dispersión de energías en la matriz del mortero manifestó que la cal que se utilizó en este sustrato contaba con la adición de alguna sustancia de origen orgánico, aspecto que fue confirmado por la Cromatografía de Gases/ Espectrometría de Masas, que identificó dicho componente aditivo como goma de *ha'bin* (*Piscidia Piscipula*). El uso de glútenes vegetales en este sustrato de las pinturas murales del Real Convento de Valladolid, y el que se hizo de la arcilla de caolín en el enlucido pictórico de la obra, revelan hasta que punto se conservaron las tradiciones técnicas que fueron utilizadas por los arquitectos y pintores de las tierras bajas mayas desde el Preclásico Medio (ca. 900–400 a. C.). En este sentido, la fuerte humedad y las altas temperaturas de estas regiones impusieron en época prehispánica la necesidad de agregarle a la cal alguna sustancia lubricante que la sobrehidratase, de tal modo que su secado, y en consecuencia el de los sustratos de preparación de un mural, se ralentizase. De no haberse tomado estas medidas, la cal de estos aplanados no hubiera fraguado bien, lo que a la larga hubiera afectado a su respectiva resistencia y conservación.

Desde tiempos del Preclásico lo común fue utilizar lubricantes vegetales en los morteros de revestimiento y otros de origen mineral, principalmente arcilloso, en los enlucidos pictóricos,⁷ lo que convierte a los sustratos de preparación de las pinturas murales del Real Convento de San Bernardino de Siena de Valladolid en una prolongación de los que fueron manufacturados en época pre-

colombina. Lo más probable es que el procedimiento que se siguió en época colonial para adicionar estos componentes a la cal también fuera fiel a las viejas tradiciones que sirvieron para ello. Éstas se basaron en hidratar la cal en depósitos de agua en los que habían sido sumergidas cortezas ricas en savia o silicatos arcillosos de distinta naturaleza, los cuales iban penetrando y empapando la estructura de la cal durante su hidratación.

A pesar de todos estos paralelismos, la fragilidad de los sustratos de preparación de los morteros y enlucidos de las pinturas del Real Convento de Valladolid, la misma que contrasta con la resistencia que caracteriza a los de los murales prehispánicos que fueron hechos en las ciudades de las tierras bajas mayas con más de un milenio de antelación en algunos casos, sugieren que el tiempo en el que la cal estuvo sumergida en estos depósitos de agua ricos en gluten o en arcilla debió de ser muy escaso, lo que perjudicó su respectivo proceso de fraguado, compacidad y durabilidad. Posiblemente, la rapidez con la que tuvieron que imponerse en estos territorios las nuevas creencias católicas, y el importante papel que desempeñó en todo este proceso el arte, y en especial el pictórico, no permitieron disponer del tiempo que era necesario y adecuado para la manufactura de cada uno de estos procesos técnicos. El escaso tratamiento que recibió el *sascab* que se utilizó como carga en los sustratos de preparación de estas tempranas pinturas coloniales, debido a lo irregular de su morfología y tamaño, también apuntan a que el tiempo que dedicaron los especialistas a preparar estas mezclas de cal fue mínimo, lo que acabó por afectar su respectiva calidad y conservación, y en consecuencia la de la película pictórica.

Película pictórica

Las pinturas murales del Real Convento de San Bernardino de Siena de Valladolid fueron hechas al seco, técnica que ha contribuido al estado de degradación en el que se han conservado. La exclusividad del seco les concede una cierta autonomía con respecto a las que fueron ejecutadas en las tierras bajas mayas durante la época prehispánica, ya que en éstas lo común fue reservar esta técnica para la realización de los detalles de las obras que necesitaban un mayor detenimiento, y utilizar el freso para trazar el dibujo preparatorio, y para pintar los fondos y las grandes extensiones de color⁸.

Los temples que se emplearon en las tempranas pinturas del citado convento fueron principalmente vegetales, salvo por el de naturaleza proteica que sirvió para aglutinar las partículas de pigmento en los colores azules

y verdes. Coincidencia o no, el uso de este último aditivo, y el hecho de éste se preparase con clara de huevo, se corresponde con algunas de las anotaciones que fueron hechas en varias fuentes etnohistóricas y etnográficas a propósito del modo con el que los mayas elaboraban sus colores, mismas que continuaron vigentes en tiempos de la colonia a tenor de los resultados que se han obtenido en las citadas pinturas coloniales⁹. En cuanto a los temples de origen vegetal que se detectaron en ellas, destaca el uso que se hizo de la goma de *ha'bin* (*Piscidia Piscipula*), de *chucum* (*Havardia Albicans*), y de *pixoy* (*Guazuma Ulmifolia*), y en especial la amplia utilización que se hizo del mucílago que se extraía de las dos variedades de orquídea que mejor gluten ofrecían en Yucatán, la *Cyrtopodium Macrobulbum* y la *Catasetum Maculatum* Kunth.¹⁰ Ninguna de estas savias fue ajena a las que emplearon los pintores mayas para aglutinar sus colores, y a éstos con su respectivo soporte, como tampoco lo son los resultados que se obtuvieron con el Cromatógrafo de Gases/Espectrometría de Masas, relativos a la frecuencia con la que varios de estos glútenes se mezclaron para manipular cada uno de los colores de la paleta cromática, ya que la proporción de monosacáridos que contiene cada muestra fue en todos los casos superior a la media.

Estos aditivos orgánicos sirvieron para trabajar una paleta de color que fue mineral, con la excepción de sus azules y verdes. La carencia de minerales en los suelos de Yucatán con los que poder preparar estos dos pigmentos exigió en época precolombina su importación desde otras regiones y culturas de Mesoamérica¹¹, o su manufactura a partir del colorante del índigo, decisión que se prolongó durante los primeros momentos de la colonia española. La manipulación de este tinte, y su transformación en un pigmento-laca que sirviera para pintar sobre el soporte arquitectónico, supuso el uso de técnicas muy complejas que los mayas dominaron a la perfección desde el Clásico Temprano (ca. 300–600 d. C.), y cuya aplicación fue completamente desconocida para los artistas españoles que llegaron al Nuevo Mundo para pintar la primera arquitectura conventual de México, lo que debió hacer necesaria la participación de los antiguos pintores mayas en la ejecución de estas obras. No es que en el siglo XVI se desconocieran en Europa los procedimientos que permitían elaborar pigmentos-laca, ya que éstos habían sido preparados y utilizados con mucha frecuencia desde la Edad Media, especialmente en la pintura de códices, sino que los colorantes y las cargas inertes que se utilizaron en su manufactura fueron distintas a las que sirvieron para preparar el azul y el verde maya de la paleta prehispánica.

pánica y colonial temprana¹². Mientras que en Europa el tinte que se empleó en la manufactura de estos dos pigmentos-laca fue el pastel (*Isatis Tinctoria*), la variedad de índigo que existía y que debía de ser utilizada en Yucatán fue la procedente de la *Indigófera Suffruticosa* Mill.

Por su parte, el amplio uso que se había hecho en el Viejo Mundo de la alúmina y del alumbre como cargas inertes de varios pigmentos-laca, entre otras materias primas que también sirvieron con la misma finalidad, fue desplazado en las primeras pinturas coloniales de México por el uso de las matrices inertes que sirvieron para la elaboración de los pigmentos-laca de la paleta prehispánica maya, es decir, por el empleo de distintos tipos de arcillas. No sólo eso, sino que la selección de estos silicatos en las pinturas murales del antiguo Convento de San Bernardino de Siena de Valladolid fue hecha siguiendo los mismos criterios que había utilizado el pintor de las tierras bajas mayas desde finales del Preclásico Tardío (ca. 150 d. C). Según éstos, las arcillas de naturaleza fibrosa, tales como la atapulgita y la sepiolita, se destinarían a la preparación de la paleta orgánica de los murales, mientras que la inorgánica sería elaborada con otras de estructura laminar y menor capacidad de absorción, siendo el caolín y la montmorillonita las dos opciones más recurrentes. A pesar de que el uso de estos silicatos para preparar los pigmentos-laca y los pigmentos de los murales del antiguo Convento de Valladolid tiene una raíz completamente prehispánica, los resultados químicos manifiestan que la variedad de ellos que se utilizó con dicha finalidad no fue tan amplia como la que caracterizó a la paleta mural de las tierras bajas mayas en época prehispánica, ya que en ellos sólo se identificaron dos tipos de cargas inerte de naturaleza arcillosa: la atapulgita (azules y verdes) y el caolín (gama cálida). Este dato, y su comparación con los que se han desprendido al analizar los murales mayas de dicha área geográfica, en los que la elección de la matriz inerte fue distinta en función del color al que aquélla se destinó,¹³ sugieren que en tiempos de la colonia los conocimientos técnicos que habían servido en la antigüedad para el desarrollo de las artes en general, y de la pintura en particular, sufrieron un progresivo deterioro, debilitamiento y pérdida.

En las pinturas murales del Real Convento de Valladolid todas estas cargas sirvieron para la manufactura de una paleta principalmente mineral, según ha sido señalado anteriormente. De ella, destaca el uso que se hizo del óxido de hierro en estado muy puro para trazar el dibujo preparatorio de la composición pictórica, mientras que las tierras rojas y ocre sirvieron para resolver sus campos de color rojos, ocre, naranjas y rosáceos. La

excepción a este panorama la representa un único mineral, el apatito de calcio, con el que se preparó uno de los ocre del mural, y su uso para la manufactura de este color recuerda al que se le dio en época precolombina en las pinturas murales de algunas ciudades mayas próximas a Valladolid, entre ellas en las del Templo de los Símbolos Solares de Mayapán¹⁴.

Aunque el uso de las arcillas para preparar los enlucidos pictóricos y los colores de las pinturas murales del mencionado convento hubiesen favorecido su pulimento a favor de una mayor luminosidad y resistencia, la obra quedó sin bruñir; lo que tampoco ha contribuido a su conservación posterior.

Conclusiones

El análisis químico-analítico de las pinturas murales con las que se decoró la iglesia del Convento de San Bernardino de Siena de Valladolid, en Yucatán, manifiestan que sólo su iconografía fue producto de las nuevas expresiones artísticas que se impusieron en el Nuevo Mundo con la llegada de los españoles, ya que todo lo referente a sus materiales y técnicas de manufactura muestra una continuidad con lo que fue hecho en época prehispánica por los mayas que vivieron en esta región de México.

La mayor parte de estas herencias tuvieron que estar determinadas por las propias condiciones que imponía el entorno, en especial por sus recursos y por su clima, que haría más o menos adecuadas la aplicación de unas técnicas u otras. Y así, la necesidad que hubo en tiempos prehispánicos de sobrehidratar con lubricantes de origen vegetal o mineral las bases de preparación de la pintura mural continuó vigente en tiempos de la colonia, o de lo contrario estos sustratos, y el mural en sí, hubieran perecido a consecuencia del rápido y mal fraguado provocado por el exceso de temperatura y humedad del área. En este mismo orden de cosas, la preparación del azul y del verde maya continuó siendo una exigencia durante la colonia, ya que los suelos de estas regiones siguieron tan estériles en la formación de estos pigmentos como lo fueron en época precolombina. La complejidad del proceso del que dependió la fabricación de estos dos pigmentos-laca, en el que influyeron factores tan variados como el tiempo y la temperatura a la que aquéllos debían de hornearse, y la exactitud con la que fueron reproducidas éstas y otras recetas técnicas en las pinturas del citado convento de Valladolid, prueban que los pintores mayas tuvieron que trabajar junto a los que fueron enviados por la Corona española para trabajar los nuevos programas iconográficos de la primera arquitectura conventual

de México, de tal modo que estas obras se convirtieron en una síntesis entre lo indígena (la técnica pictórica) y lo foráneo (la iconografía e iconología); entre la tradición y la renovación.

Notas

- 1 A la llegada de los españoles estas ciudades mayas de la Península de Yucatán, y en concreto de la región que actualmente se corresponde con el estado de Yucatán, estaban ocupadas por varios grupos toltecas procedentes del Centro de México que entre finales del siglo IX d. C y los inicios del siglo XI llegaron a las tierras bajas mayas de norte para acabar imponiendo sus propias estructuras políticas, económicas, sociales y culturales. Siendo todavía más exactos, en la ciudad de Uxmal se asentaron los toltecas procedentes de la etnia de los *Xiu*; en la de Chichén Itzá lo hicieron los *Itzaes*; y en Mayapán los *Cocom*. El gran poder que todavía conservaban los toltecas en esta región entre los siglos XV y XVI explica que los asentamientos mayas que contaban con su presencia fueran los últimos en ser conquistados por los españoles.
- 2 Para una mayor información sobre el urbanismo prehispánico: MARCUS, J. (1983): "On the Nature of the Mesoamerican City", en *Prehistoric Settlement Patterns* (Evon Vogt y Richard Leventhal, Eds.): 195 – 242, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- 3 Sobre la técnica de la pintura mural maya véase: VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, M. L. (2006): *Recursos materiales y técnicas pictóricas en los murales de las tierras bajas mayas*, Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valencia, (inédita). Asimismo: MAGALONI KERPEL, D. (1996): *Materiales y Técnicas de la pintura mural maya*, Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 4 Los resultados químicos que se han obtenido al analizar las pinturas murales que se ejecutaron durante el siglo XVI en otras regiones de México coinciden con los que han sido descritos en este trabajo, referentes al norte de Yucatán. Este es el motivo por el que se puede afirmar que la supervivencia de los materiales y de las técnicas pictóricas prehispánicas durante las primeras etapas de la conquista española no fue un fenómeno aislado y limitado a algunos de los territorios de México, sino uniforme y común a todo el país. Los resultados que se han obtenido recientemente al analizar las pinturas murales del convento de Jiutepec, en Morelos (México), constituyen, junto con los que aquí presentamos, las últimas aportaciones sobre este tema. La información del primero de estos dos trabajos puede revisarse en: SÁNCHEZ DEL RÍO M., et al. (2004): "Microanalysis study of archaeological mural samples containing Maya blue pigment, en *Spectrochimica Acta*, Part B 59: 1619-1625, Elsevier S.A.
- 5 Todos los análisis se realizaron en los laboratorios de química de la Universidad Politécnica de Valencia y de la Universidad de Valencia.
- 6 ÁLVAREZ, C. (1980): *Diccionario etnolingüístico del idioma maya yucateco colonial*, Vol. I: 129, Universidad Nacional Autónoma de México. El significado del término que recoge la autora es "Tierra blanca que mezclan con la cal, sacada de peña picada. Cueva de donde se saca esta tierra". De hecho, el término *sascab* está compuesto por las palabras *sas* (blanco/a) y *cab* (tierra), lo que unido hace referencia a la tierra de color blanco de la que nos hablaron los cronistas de Indias que estuvieron en Yucatán, entre ellos Fray Diego de Landa en su *Relación de Cosas de Yucatán*. Una de las revisiones comentadas más completas de este texto la hallamos en: DE LANDA, F. D. (1985): *Relación de cosas de Yucatán*, (Miguel Rivera, Ed.), Crónicas de América 7, Madrid.
- 7 VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, M. L. (2006): *Recursos materiales y técnicas pictóricas en los murales de las tierras bajas mayas*,

Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valencia, (inédita).

- 8 A este tema se han referido varios de los especialistas que desde finales del siglo XIX han calcado, copiado, estudiado, e incluso intervenido, varias de las pinturas murales del área maya. A este respecto véase: BRETÓN, A. (1905): "The Wall Paintings at Chichen Itza", en *Proceedings of the 15th International Congress of Americanists*, 2 Vols., Vol. 2: 165-169, Quebec, California. Asimismo, MORRIS A., A. (1931): "Murals from the Temple of the Warriors and Adjacent Structures", en *The Temple of the Warriors at Chichen Itza, Yucatan* (Morris H. Earl, Ann A. Morris y Jean Charlot Eds.), Publication 406: 347-484, Carnegie Institution of Washington, Washington D. C. Por último, SELER, E. (1961): "Die Stuckfacade von Acanceh in Yucatan", en *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprachund Altertumskunde*, 5 Vols., Vol. 5: 389-404, A. Ascher und Co. y Behrend und Co., Berlin.
- 9 Sobre el uso que hacían los mayas de la clara del huevo de gallina para aglutinar algunos colores: THOMPSON H., E. (1932): *People of the Serpent. Life and Adventure among the Mayas*, Houghton Mofflin Co., The Riverside Press Cambridge, New York.
- 10 La descripción de las propiedades aditivas de estas dos variedades de orquídea se encuentran en: GONZÁLEZ, R. y G. CARNEVALI. (1999): "Notes on the species of *Cyrtopodium* (cyrtopodiinae, orchidaceae) from Florida, the Greater Antilles, Mexico, Central and Northern South America", en *Harvard Papers in Botany*, Vol. 4, 1: 327-341, Harvard, Cambridge. Por su parte, un completo estudio de los usos pictóricos del mucílago de orquídeas en la época prehispánica lo hallamos en: CAROLUSA GONZÁLEZ-TIRADO, R. (1998): *El Tzauhtli: mucílago de orquídeas. Obtención, usos y caracterización*, Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete", México D.F.
- 11 Sobre el intercambio de pigmentos que hubo en época prehispánica en varias culturas de Mesoamérica: VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, M. L. (2004): "El papel del intercambio en los procesos de manufactura de la pintura maya", en *Los investigadores de la Cultura Maya*, Vol. 12, 11: 472 - 479, Universidad Autónoma de Campeche, México.
- 12 El azul maya es uno de los colores que más controversia ha causado entre los especialistas que han estudiado las paletas de color que se emplearon en antiguas culturas. Su descripción químico-analítica, su uso en las artes prehispánicas, y su comparación con otros azules de semejante composición la encontramos en varias aportaciones científicas sobre el tema. Entre éstas citamos: ARNOLD, B. (1975): "Attapulgit and Maya Blue: An Ancient Mine Comes to Light", en *Archaeology*, bimestral, Vol. 28, 1: 23-29, Archaeological Institute of America, Boston University; DE YTA, A. (1977): *Estudios térmicos de azul maya*, Tesis de Maestría, Escuela Superior de Física y Matemáticas, Instituto Politécnico Nacional, México D.F.; DE YTA, A., et al. (1981): "Thermal Analysis of Maya Blue", en *21st Symposium for Archaeometry*: 213-227, Brookhaven National Laboratory, Upton, Long Island, New York; GETTENS RUTHERFORD, J. (1955): "Identification of Pigments of Mural Paintings from Bonampak, Chiapas, México", en *Bonampak, Chiapas, México* (Karl Ruppert, J. Eric S. Thompson y Tatiana Proskouriakoff, Eds.): Publication 602: 66, Carnegie Institution of Washington, Washington D.C.; GETTENS RUTHERFORD, J. (1962): "Maya Blue: An unsolved problem in ancient pigments", en *America Antiquity*, Vol. 27, 4: 557-564, The Society for American Archaeology, Salt Lake City; KEBLER, R., et al. (1967): "Etude et identification du bleu maya", en *Studies in Conservation*, Vol. 12, 2: 41-56, IIC Editions, Ámsterdam; LITTMAN, E. (1982): "Maya blue further perspectives and the possible use of indigo as a colorant", en *American Antiquity*, Vol. 42, 2: 334-339, The Society for American Archaeology, Salt Lake City; MERWIN H., E. (1931): "Chemical Analysis of Pigments", en *The Temple of Warriors at Chichen Itza, Yucatan* (Morris H. Earl, Ann A. Morris y Jean Charlot, Eds.), Publication 406: 395, Carnegie Institution of Washington, Washington D.C.; ROUNDHILL S., L., et al. (1989): "Maya Blue: A Fresh Look at an Old Controversy", en *Seventh Palenque Round Table* (Merle Greene Robertson Ed.): 253-256, Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco; SHEPARD A., O. (1962): "Maya Blue: Alternative Hypotheses", en *American Antiquity*, Vol. 27, 4: 565-566, The Society for American Archaeology, Menasha; TORRES MONTES, L. (1988): "Maya Blue: How the mayans could have made the pigments", en *Materials Research Society Symposia Proceedings*, 123: 123-128, Bristol; VAN OLPHEEN, H. (1966): "Maya Blue: A Clay-Organic Pigment?", en *Science*, mensual, Vol. 154: 645-646, America Association for the Advancement of Science, Washington D.C.; VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, M. L. (2006): *Recursos materiales y técnicas pictóricas en los murales de las tierras bajas mayas*, Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valencia, (inédita).
- 13 *Ibid.*, p. 912.
- 14 *Ibid.*

Bibliografía

- ÁLVAREZ, C. (1980): *Diccionario etnolingüístico del idioma maya yucateco colonial*, Vol. I, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ARNOLD, B. (1975): "Attapulgitte and Maya Blue: An Ancient Mine Comes to Light", en *Archaeology*, bimestral, Vol. 28, 1: 23-29, Archaeological Institute of America, Boston University.
- BRETÓN, A. (1905): "The Wall Paintings at Chichen Itza", en *Proceedings of the 15th International Congress of Americanists*, 2 Vols., Vol. 2: 165-169, Quebec, California.
- CAROLUSA GONZÁLEZ –TIRADO, R. (1998): *El Tzauhtli: mucílago de orquídeas. Obtención, usos y caracterización*, Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete", México D.F.
- DE LANDA, F. D. (1985): *Relación de cosas de Yucatán*, (Miguel Rivera, Ed.), Crónicas de América 7, Madrid.
- DE YTA, A. (1977): *Estudios térmicos de azul maya*, Tesis de Maestría, Escuela Superior de Física y Matemáticas, Instituto Politécnico Nacional, México D.F.
- DE YTA, A., et al. (1981): "Thermal Analysis of Maya Blue", en *21st Symposium for Archaeometry*: 213-227, Brookhaven National Laboratory, Upton, Long Island, New York.
- GETTENS RUTHERFORD, J. (1955): "Identification of Pigments of Mural Paintings from Bonampak, Chiapas, México", en *Bonampak, Chiapas, México* (Karl Ruppert, J. Eric S. Thompson y Tatiana Proskouriakoff, Eds.), Publication 602: 66, Carnegie Institution of Washington, Washington D.C.
- GETTENS RUTHERFORD, J. (1962): "Maya Blue: An unsolved problem in ancient pigments", en *America Antiquity*, Vol. 27, 4: 557-564, The Society for American Archaeology, Salt Lake City.
- GONZÁLEZ, R. y G. CARNEVALI. (1999): "Notes on the species of *Cyrtopodium* (cyrtopodiinae, orchidaceae) from Florida, the Greater Antilles, Mexico, Central and Northern South America", en *Harvard Papers in Botany*, Vol. 4, 1: 327-341, Harvard, Cambridge.
- KEBLER, R., et al. (1967): "Etude et identification du bleu maya", en *Studies in Conservation*, Vol. 12, 2: 41-56, IIC Editions, Ámsterdam.
- LITTMAN, E. (1982): "Maya blue further perspectives and the possible use of indigo as a colorant", en *American Antiquity*, Vol. 42, 2: 334-339, The Society for American Archaeology, Salt Lake City.
- MAGALONI KERPEL, D. (1996): *Materiales y Técnicas de la pintura mural maya*, Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MARCUS, J. (1983): "On the Nature of the Mesoamerican City", en *Prehistoric Settlement Patterns* (Evan Vogt y Richard Leventhal, Eds.): 195-242, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- MERWIN H., E. (1931): "Chemical Analysis of Pigments", en *The Temple of Warriors at Chichen Itza, Yucatan* (Morris H. Earl, Ann A. Morris y Jean Charlot, Eds.), Publication 406: 395, Carnegie Institution of Washington, Washington D.C.
- MORRIS A., A. (1931): "Murals from the Temple of the Warriors and Adjacent Structures", en *The Temple of the Warriors at Chichen Itza, Yucatan* (Morris H. Earl, Ann A. Morris y Jean Charlot Eds.), Publication 406: 347-484, Carnegie Institution of Washington, Washington D.C.
- ROUNDHILL S., L., et al. (1989): "Maya Blue: A Fresh Look at an Old Controversy", en *Seventh Palenque Round Table* (Merle Greene Robertson Ed.): 253-256, Pre-Columbian Art Research Institute, San Francisco.
- SÁNCHEZ DEL RÍO M., et al. (2004): "Microanalysis study of archaeological mural samples containing Maya blue pigment", en *Spectrochimica Acta*, Part B 59: 1619-1625, Elsevier S.A.
- SHEPARD A., O. (1962): "Maya Blue: Alternative Hypotheses", en *American Antiquity*, Vol. 27, 4: 565-566, The Society for American Archaeology, Menasha.
- SELER, E. (1961): "Die Stuckfacade von Acanceh in Yucatan", en *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Altertumskunde*, 5 Vols., Vol. 5: 389-404, A. Ascher und Co. y Behrend und Co., Berlin.
- THOMPSON H., E. (1932): *People of the Serpent. Life and Adventure among the Mayas*, Houghton Mifflin Co., The Riverside Press Cambridge, New York.
- TORRES MONTES, L. (1988): "Maya Blue: How the mayans could have made the pigments", en *Materials Research Society Symposia Proceedings*, 123: 123-128, Bristol.
- VAN OLPHEN, H. (1966): "Maya Blue: A Clay-Organic Pigment?", en *Science*, mensual, Vol. 154: 645-646, America Association for the Advancement of Science, Washington D.C.
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, M. L. (2004): "El papel del intercambio en los procesos de manufactura de la pintura maya", en *Los investigadores de la Cultura Maya*, Vol. 12, II: 472 – 479, Universidad Autónoma de Campeche, México.
- (2006): *Recursos materiales y técnicas pictóricas en los murales de las tierras bajas mayas*, Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valencia, (inédita).

El retablo barroco de Atlantes en Mallorca

Andreu Josep Villalonga Vidal
Universitat de les Illes Balears

En la Mallorca del barroco el escultor desempeñó un importante papel de arbitraje tanto en las artes figurativas como en la arquitectura. No obstante los profesionales de la escultura tuvieron que recorrer un largo camino para asumir esta hegemonía laboral dentro del mercado artístico, puesto que durante la centuria renacentista fueron los pintores quienes se llevaron la mejor parte, copando mayoritariamente la producción retablística. Consecuentemente los retablos del renacimiento insular son eminentemente pictóricos, tanto en sus elementos figurativos como en sus registros ornamentales, siendo quizás la gran excepción el hoy desmembrado retablo mayor de la parroquia de Sineu del escultor Gaspar Gener.

Esta hegemonía laboral de los pintores tuvo también su reflejo en la organización corporativa de los oficios artísticos. Fueron los pintores los primeros en agremiarse, solicitando al lugarteniente del reino la constitución de una cofradía bajo la advocación de san Lucas en 1486.¹ Desde que este gremio artístico empezó su andadura fue pasando por diferentes transformaciones, incluso un cambio de titularidad, adoptando en 1511 a Nuestra Señora de la Grada como patrona. Sus estatutos fueron renovándose periódicamente (en 1512 y en 1518),² y no fue hasta 1578 cuando el oficio escultórico hizo su aparición en el ámbito institucional, y lo hizo incorporándose al colegio de pintores, no formalizando su propia corporación. Esto parece claramente un signo de la debilidad de los escultores,³ cuya situación era pues resbaladiza, ya que disponían de un campo laboral marginal y dependían institucionalmente de aquellos que se dedicaban a la pintura.

Si a todo ello le sumamos la progresiva aparición de un grupo de escultores que, como Gaspar Gener o Antoni Verger, fueron pronto conscientes del nuevo rol que el artista estaba desempeñando en la sociedad moderna, nos encontramos ante un escenario difícilmente sostenible, las tensiones y rivalidades entre pintores y escultores eran inevitables y la situación estalló a principios del siglo XVII.

Dos conflictos de especial relevancia apuntan ya, en los primeros años del seiscientos, el nuevo papel que iban a desempeñar los escultores a lo largo del barroco. El primero de ellos fue la escisión del colectivo de pintores desde el gremio matriz en 1602.⁴ El dato no es baladí, ya que estos habían fundado la corporación hacía 116 años, mientras que los escultores solo estuvieron vinculados a ella los últimos 24 años, ello indica, creo yo, hasta que punto presionaron los escultores para cambiar las tornas a su favor en la obtención de competencias laborales dentro del mercado artístico. El segundo conflicto, al que antes hacía referencia, es el pleito que en 1603 enfrentó al gremio de plateros con el escultor Gaspar Gener II, por intrusismo profesional, acusación que, generalizada a todos los escultores, había provocado el año anterior la segregación de los pintores.⁵ El sumario de esta causa⁶ constituye una fuente documental de vital importancia para el estudio de la teoría artística en la Mallorca moderna. Puesto que el principal argumento de la defensa de Gener radica en el dominio del dibujo como capacitación suficiente para el diseño y ejecución no sólo de pinturas y estatuas sino también de piezas de orfebrería, indicando explícitamente la inferior calidad en la producción de

los plateros al desconocer estos los entresijos del dibujo.⁷ El pleito demuestra hasta que punto habían asumido los escultores insulares el principio vasariano del *disegno*, tan sólo tres años después de que Gaspar Gutiérrez de los Ríos introdujera el tema en la literatura artística española, con su *Noticia general para la estimación de las artes*.⁸

A pesar de que la reacción de los escultores fue tardía, a mi entender, jugaron un papel importante en la asimilación de las formas renacentistas, más allá de la evidente significación de las aportaciones de artistas foráneos como Dubois, Phillau, o Juan de Salas. Si en general la retabística les estaba vetada, el refugio de los escultores mallorquines del siglo XVI fue sin duda alguna la escultura aplicada. El influjo del coro catedralicio labrado por Juan de Salas fue decisivo en la adopción de los principales estilemas ornamentales del renacimiento,⁹ y la entrada triunfal de Carlos V en la ciudad de Palma en 1541, no sólo articuló el nuevo lenguaje festivo del clasicismo moderno, sino que además descubrió un mundo de posibilidades representativas y simbólicas a la nobleza palmesana, la cual empezó sistemáticamente a renovar sus residencias adoptando el lenguaje renaciente como elemento de diferenciación social.

Estas reformas atendían solamente a los aspectos ornamentales exteriores y al simbolismo que estos comportaban, ya que sólo se materializó en la decoración de los vanos, las ventanas en las fachadas y en los patios y los portales de los estudios en los zaguanes, elementos todos ellos ubicados en espacios públicos (patios y zaguanes estaban en aquella época abiertos y los transeúntes deambulaban por ellos con toda naturalidad). Si la morfología ornamental de estas portadas y ventanas *al romano* derivaba de los repertorios catedralicios de Salas, su valor simbólico fue adoptado de los monumentos efímeros que fueron levantados para festejar la llegada del emperador. Del mismo modo que arcos triunfales, catafalcos, puentes y otras construcciones columnarias, aun siendo elementos puntuales, debían ofrecer una imagen de la ciudad metamorfoseada en una urbe ideal, las ventanas y las portadas de estudios debían servir también para metamorfosear la imagen de la residencia nobiliaria y por ende de sus propietarios.

Los artífices de tales engalamientos domésticos fueron los escultores, y ello me parece sumamente importante, no sólo por el mérito en sí de tales obras sino por las consecuencias que conllevará con posterioridad una vez entrado el barroco, puesto que este tipo de trabajos acabó sentando las bases de la futura relación de los escultores con la arquitectura e incluso con la construcción de retablos. No estando institucionalizada la figura

del arquitecto los escultores acabaron desempeñando sus funciones, dedicándose no sólo a la ornamentación de edificios sino ocupándose también de la traza arquitectónica, trabajando en connivencia con los canteros en la construcción de edificios sin que surgieran por ello roces importantes entre ambos colectivos. Esta armonía profesional, que en todo el ámbito de la corona de Aragón ya tenía sus antecedentes en el medioevo,¹⁰ fue posible merced a un claro sentido de la especialización laboral. Se distinguía entre cantería y escultura aplicada tanto como entre arquitectura y edilicia. Un testimonio clave en este sentido nos lo ofrece el tratado de estereotomía *Vertaderes traces de l'art de picapedrer* acabado en 1653 por el maestro cantero Joseph Gelabert,¹¹ en él se identifica como arquitecto al escultor Joan Antoni Oms,¹² además de afirmar que el cantero no puede realizar los elementos ornamentales de un edificio a menos que tenga conocimientos precisos de arquitectura.¹³ Con ello no sólo está insistiendo en el esfuerzo paralelo de canteros y escultores en la erección de edificios sino que además se identifica claramente arquitectura con ornato.

Esta dicotomía escultores-canteros permite explicar las pervivencias tradicionales que se dan en la arquitectura moderna insular y el por qué de la lectura ornamental del clasicismo que se dio en Mallorca durante gran parte de modernidad, de ahí que frecuentemente cuando se habla de escultores dedicados al trazado arquitectónico haya que referirse a ellos más como decoradores que como arquitectos propiamente dichos.¹⁴ Tanto es así que al mantenerse durante todo el siglo XVII un rígido esquema planimétrico de carácter longitudinal y raigambre medieval, podamos considerar las innovaciones espaciales que se producen, fundamentalmente en alzado, como la introducción de la cúpula, casi como arquitectura o espacio ornamental.

Esta concepción decorativa de la arquitectura en la que se encontraban inmersos los escultores insulares del siglo XVII ayudó al desarrollo del lenguaje estructural y ornamental del retablo dentro de las secuencias barrocas. Tanto es así que, en términos generales, podríamos afirmar que el barroco seiscentista mallorquín, en lo que a retabística se refiere, es un barroco de entalladores más que de imagineros. Es en la estructura y la ornamentación de las máquinas donde los artistas mallorquines ponen mayor énfasis, en términos de originalidad, variedad y combinación de motivos, mientras que la imaginería sigue, por su parte, aferrada al estatismo clásico del *contrapposto*.

En este sentido, una de las tipologías más peculiares de la retabística insular es la del retablo de atlantes, por ser la que mejor ejemplifica la progresiva importancia del

rol social y profesional del escultor; en tanto que otorga un papel protagonista al lenguaje escultórico al sustituir los soportes columnarios por grandes estatuas de ángeles que, a modo de atlantes, vienen a sostener el entablamento principal, en un ejercicio escenográfico que rompe con la tradicional disposición de casillero que los retablos mallorquines del siglo XVII heredaron del renacimiento.

Todo parece indicar que el retablo de atlantes aparece en Mallorca en la segunda mitad del siglo XVII, adscrito a la producción del taller de Joan Antoni Oms, gozando de cierta difusión dentro y fuera de este taller hasta bien entrado el siglo XVIII. El primer ejemplo del que, hoy por hoy, tenemos noticia pertenece a la capilla de las Ánimas del Purgatorio en la iglesia parroquial del municipio de Alaró. Se trata de un retablo hornacina compuesto por predela, un único cuerpo dístico con soportes antropomórficos y un ático de morfología trilobular. Fue contratado el seis de mayo de 1660 por un precio de 115 libras más portes y manutención del escultor (durante el tiempo necesario para montarlo).¹⁵

Hay algunos datos que me parecen especialmente significativos en el contrato de este retablo. En primer lugar el precio: 115 libras mallorquinas, sin duda una cantidad no especialmente elevada, dado el prestigio que por aquellas fechas había adquirido ya Joan Antoni Oms¹⁶ y teniendo en cuenta también tanto la originalidad de su traza como la cantidad de talla que adorna la máquina, habida cuenta que han sido substituidos los soportes columnarios por sendas estatuas de ángeles. Quizá no sea descabellado conjeturar que el escultor tuviese un interés particular en realizar este retablo, tanto que incluso estuviera dispuesto a estipular un precio especial, por debajo creo de su valor real.¹⁷ Indagar las causas cae de lleno dentro del terreno de la especulación, quizá gratuita. Podría deberse a causas devocionales o incluso solidarias ya que, como indica una inscripción en la predela, el retablo fue sufragado mediante limosnas, pero tampoco puede descartarse que fuese para dar salida a una nueva tipología retablística, espectacular y novedosa pero que no siempre fue del agrado de los comitentes.¹⁸

Otro elemento importante a tener en cuenta es la iconografía cristológica del retablo, puesto que mayoritariamente las máquinas de atlantes se vincularán en Mallorca a la iconografía pasional, por lo que suelen estar presididas por un crucifijo. Además con frecuencia ese crucifijo es anterior al retablo mismo, suele tratarse en esos casos de imágenes con una larga tradición devocional, por lo que el retablo, hecho *ex profeso* para ellas, cobra una especial relevancia convirtiéndose en una suerte de relicario, contenedor de un bien preciado y venera-

do, custodiado por dos gigantes. De ahí, precisamente que el retablo de atlantes vaya ganando, con el tiempo, en espectacularidad y capacidad escenográfica, ejemplificando a la perfección aquella finalidad persuasiva característica de las artes religiosas del barroco.

Pero, en cualquier caso, cabe preguntarse por el origen de esta tipología retablística que, por sus recursos formales y por su lenguaje plástico ejemplifica el triunfo de la escultura (y por extensión del escultor) en el mercado artístico insular del seiscientos. En este sentido no se puede descartar la posibilidad de la mediación de un modelo foráneo que, llegado a manos de Oms a través de grabados, éste hubiera decidido emular. No obstante más plausible y coherente con su personalidad y su trabajo me parece la hipótesis de considerar el retablo de atlantes como producto de la capacidad creativa de Joan Antoni Oms y como resultado de un largo proceso de depuración formal ponderando, como precedentes, diferentes trabajos realizados por este escultor con anterioridad a la contratación del retablo de Alaró.

Partiendo de esta premisa hay que buscar las raíces de los soportes atlánticos en la decoración arquitectónica del renacimiento. El uso del atlante como motivo ornamental se encuentra ya formando parte de los repertorios decorativos que introdujo el escultor aragonés Juan de Salas en el coro de la catedral de Mallorca allá por la década de 1520. Concretamente pueden verse ocupando un lugar destacado en el púlpito mayor (actualmente sito en el lado del evangelio del presbiterio catedralicio), labrado en 1529.¹⁹ Ciertamente los atlantes de Salas tienen muy poco que ver con los de Oms desde el punto de vista de su escritura formal, pero seguramente en los soportes antropomórficos de Salas se encuentra el germen de la idea desarrollada monumentalmente por el escultor barroco durante la centuria posterior.

La portada de estípites antropomórficas de *Can Sales Menor* es el segundo antecedente a considerar y, quizá, el que más influencia ejerció directamente sobre Oms. Se trata del primer ejemplo de soportes estipitescos aparecido en la isla. Los agentes sustentantes de esta portada han sido relacionados con los frontispicios de los libros tercero y cuarto de arquitectura de Serlio (por la representación masculina y femenina de las estípites antropomorfas) y, por su sección troncocónica, con los modelos de Jan Vredeman de Vries.²⁰ Con el tiempo Oms convertiría los soportes antropomorfos en una de las señas de identidad más características de su arte, las estípites principalmente y, al final de su carrera, los atlantes. Sin duda las fuentes que le sirvieron para desarrollar sus estípites antropomorfas fueron diversas y seguramente de raigam-

bre gráfica la mayoría. Se sabe por el inventario de sus bienes que poseía diferentes libros de arquitectura,²¹ probablemente cuatro de ellos fueran los que adquirió en la subasta de los bienes de su antiguo maestro, el también escultor y arquitecto Jaume Blanquer.²² Pero eso no minimiza la impresión que la portada de *Can Salas Menor* debió de causar en él. Sin duda conocía bien esa fachada desde su niñez, pues el hogar paterno estaba en la calle *Apuntadors*, tan sólo dos calles más abajo.²³ Sea como fuere, el hecho es que Oms pronto demostró apego por los elementos sustentantes inestables de morfología andrógina, utilizándolos tanto en retablos como en portadas. Entre los primeros pueden señalarse a modo de ejemplos el retablo pétreo de san Jorge que talló en 1632 para el oratorio de la cueva de *Sant Martí*, en el término municipal de Alcudia,²⁴ o el retablo hornacina del camarín de la colegiata de Lluc (1648),²⁵ por lo que se refiere a la decoración de fachadas el trabajo realizado en la planta baja del frontis del ayuntamiento de Palma es claramente elocuente de la predilección de Oms por las estípites,²⁶ siendo especialmente reseñable, por lo que atañe a los soportes antropomorfos, el ventanal central.

Mención aparte merece una pieza suntuaria de gran belleza como es la llamada *arca de les inseculacions*, arquilla ricamente decorada con motivos de abstracción tardorrenacentista, que servía de contenedor a los sacos en los que había depositados los nombres de los candidatos a los cargos públicos. Esta obra galana, que creo puede ser atribuida a la mano hábil de Joan Antoni Oms, no sólo contiene entre sus elementos ornamentales pequeñas estípites antropomorfas sino que en su pedestal pueden verse las figuras de ángeles tenantes que bien pueden ser considerados antecedentes directos de los atlantes retablísticos. Como se ve la trayectoria profesional de Oms permite señalar, al menos como posibilidad, que la aparición de los atlantes en la retablística barroca insular sea consecuencia de la continua experimentación que, a partir de modelos foráneos escultóricos y librescos, llevó a este escultor a pasar de las estípites antropomorfas a la figura angélica completa y monumental. Sea acertada o no esta hipótesis, la verdad es que Oms no pudo ver evolucionar el Retablo de atlantes porque murió antes de completar la máquina de Alaró, que fue acabada por su hijo Gaspar Oms Bestard²⁷ quien, tras la muerte de su padre, dio continuidad e incluso un impulso decisivo a la tipología atlántica.

En 1691 Gaspar Oms contrató el retablo del Santo Cristo de la iglesia conventual de santa Isabel de Hungría en Palma, por un valor de 400 libras mallorquinas más el montante aparte de seis mil panes de oro para dorar el

mueble.²⁸ También le ha sido atribuido el retablo de la misma advocación del convento palmense de Santa Clara.²⁹ Además de estar de acuerdo con esta atribución creo que este último mueble es anterior al del convento de las jerónimas y posterior al de Alaró, por lo que habría que situarlo entre 1660 y 1690. La causa de esta suposición reside en la comparación de las tres máquinas que parecen seguir una progresión en su desarrollo escenográfico, perfilando tanto un repertorio formal como unas intenciones piadosamente persuasivas.

Los que mayores similitudes muestran son sin duda los de Alaró y Santa Clara. Comparten la misma iconografía en su imagen titular (Cristo en la cruz) y ambos han sido contruidos *ex profeso* para una escultura ya existente, además de ser casi idénticos en su mayor parte. La estructura responde a un mismo patrón: retablo hornacina compuesto por predela un único cuerpo dístico con los consabidos soportes antropomorfos y un ático. El diseño de los atlantes, de las polseras y de los motivos vegetales que adornan la calle central del banco son muy semejantes. No obstante también hay diferencias notables. La configuración de la predela, a la altura de las calles laterales, se ha simplificado notablemente en el retablo conventual. Así mismo el mueble de Santa Clara mantiene una vinculación más ortodoxa con el orden columnario que el de Alaró. Ambos retablos pueden adscribirse al orden jónico, pero en el diseño de Joan Antoni Oms el capitel (situado sobre la cabeza de los atlantes que hacen ademán de sujetarlo con una mano, gesto que se repite en el retablo de las clarisas) se ha transformado en un motivo vegetal que solo mantiene el perfil de las volutas jónicas. Por su parte Gaspar Oms prefirió mantener el capitel clásico sobre la cabeza de los atlantes. En cualquier caso, la filiación jónica de estos retablos, especialmente el de santa Clara, los convierte en una auténtica rareza dentro de la retablística mallorquina del seiscientos, caracterizada por el monopolio casi exclusivo de las variantes corintias.

Aun así, donde mayores diferencias muestran ambos retablos es en la configuración del ático, éste se ha minimizado en la máquina conventual (seguramente condicionado por las dimensiones de la capilla que lo alberga), dejando como remante el dosel cupulado que cierra la hornacina como definición del mueble, frente a la proyección vertical que el ático trilobular (tan característico del taller de los Oms) da al retablo de la parroquial de Alaró. A pesar de ello, es en el ático donde el mueble de Santa Clara se muestra más original, puesto que la solidez estructural ha sido substituida por la elocuencia pedagógica de la escultura, con la introducción de tres ángeles

que aparecen literalmente sentados sobre el retablo, mostrando los atributos probatorios de la Pasión de Cristo (lanza, caña y esponja, santa faz, cáliz y el ánfora con vinagre). Es en este punto cuando más plausible parece la incorporación de este retablo al catálogo de Gaspar Oms, pues se nos presenta como una pieza de transición entre el modelo de Alaró y el del convento de Santa Isabel de Hungría, dos retablos a los que este escultor, como ya he indicado, aparece vinculado documentalmente.

En el último retablo de esta serie, el del convento de Santa Isabel de Hungría, Gaspar Oms somete a la tipología de atlantes a un profundo proceso de transformación, explotando al máximo tanto los efectos plásticos y compositivos de la escultura como sus posibilidades expresivas, retoma las innovaciones introducidas en el ático del retablo de Santa Clara y las transfiere a todas las partes de la estructura retablística (predela, cuerpo y ático). Así, los ángeles de diversas formas, actitudes y tamaños se convierten en los auténticos protagonistas del retablo y en eficaces interlocutores de los fieles que se acercan a él, ya no es sólo la propia presencia y monumentalidad de los atlantes lo que más impresiona, sino la acción que desarrollan, con una intención más teatral que narrativa.

Incluso en la predela, que en los muebles anteriores estaba constituida únicamente por motivos geométricos y vegetales, puede verse un buen ejemplo de la doble función estructural y didáctica que los ángeles juegan en este retablo. A la altura de las calles laterales se hallan dos pequeños *putti* que hacen las veces de atlantes, sosteniendo sobre sus hombros, al menos en apariencia, todo el peso de la máquina, mientras que en la calle central se encuentra una segunda pareja que sostiene un lienzo en el que, casi a modo de Síndone, aparece representado un yaciente Cristo muerto. En el cuerpo central Los gigantes de Alaró y Santa Clara han perdido aquí su función estructural para adoptar, con un gesto teatral, una finalidad devota. Ya no están de pie, mirando al frente, ya no que están sujetando con la cabeza y una de sus manos el entablamento principal. Ahora, como si el recurso estuviera ya gastado y fuera necesario un nuevo golpe de efecto, se han arrodillado en actitud de adoración y, mirando hacia la hornacina central, están recorriendo las cortinas de lo que parece ser un telón teatral para revelar la imagen del titular: nuevamente un Crucifijo. Obviamente esto plantea un problema de lógica en el artificio de la apariencia estructural del retablo: si los atlantes al arrodillarse ha abandonado su función sustentante hay que diseñar nuevos elementos de soporte. Para ello Oms ha situado tras los gigantes arrodillados dos estípites antropomorfos que ocupan su antiguo lugar y

que adoptan sus antiguos gestos (sosteniendo con la cabeza y ambas manos el entablamento).

En el ático encontramos más de lo mismo, motivos, personajes y actitudes ya vistos en los otros retablos (especialmente en el de Santa Clara) pero con un sentido más acumulativo. Aparece aquella característica definición trilobular solucionada mediante motivos auriculares tan cara al repertorio ornamental del taller de los Oms, pueden verse también los tres ángeles con las alas extendidas sentados sobre el retablo (como en la máquina de las clarisas) aunque no estén portando ya los atributos pasionales, sino que simplemente juegan un papel ornamental rubricando la función de *leit motif* que la iconografía angélica juega en este mueble. En el centro se halla un espectacular rompiente de gloria, en disposición axial con la imagen titular, para mantener un eje visual de elocuente retórica escenográfica, con un grupo de seis ángeles que (estos sí) portan los atributos probatorios de la Pasión.

El éxito del mueble de atlantes como tipología retablística lo certifica el hecho de que gozará de cierta difusión más allá del taller de los Oms, desde diferentes ópticas que van desde la fiel reproducción del modelo a la adaptación creativa capaz de introducir novedades significativas. En este sentido el retablo atlántico más importante, fuera del círculo de los Oms es, en mi opinión, el retablo del Santo Cristo de la iglesia parroquial de Alcudia, del escultor Mateu Juan Serra. No será el más antiguo, pero sin duda alguna es el más espectacular.

Dos cosas hay que destacar principalmente del retablo alcudiense: la influencia recibida de Gaspar Oms y su monumentalidad, pues se trata del primer ejemplo de retablo atlántico que no se encuentra ubicado en una capilla lateral, sino que goza de generosas dimensiones presidiendo un espacio propio, una monumental capilla cupulada adosada al templo parroquial.

El escultor Mateu Juan Serra contrató este retablo el 29 de octubre de 1699, por un valor de 700 libras y un plazo de más de dos años para su ejecución.³⁰ Con bastante retraso sobre la fecha prevista, la construcción de la máquina finalizó en 1703,³¹ convirtiéndose, junto con el retablo mayor del convento palmesano de santa Teresa, en su obra póstuma, puesto que murió el 15 de agosto de 1703, cuando ya había empezado a dorar el retablo de Alcudia³² y cuando la máquina de las teresas estaba a medio hacer.³³ Básicamente lo que hizo Juan en este mueble fue adaptar la tipología escenográfica del retablo que Gaspar Oms labró para el convento de las jerónimas, ilustrando un complejo programa simbólico del que probablemente es autor Sebastià Pont, presbítero beneficia-

do en la parroquial alcudiense por aquel entonces y personaje harto influyente en la cofradía del santo Cristo.³⁴ La figuración escultórica sigue siendo fundamental en la estructura, composición y teatralidad del retablo, aunque éste, a diferencia de los analizados hasta ahora, contiene cinco representaciones pictóricas, cuatro de las cuales pertenecen al pintor Honorat Massot y datan de 1709.³⁵ Excepto las estípites antropomorfas del ático, el resto de estatuas no ejerce ningún tipo de función sustentante, aunque si ocupan el espacio destinado a los soportes columnarios (que han sido substituidos por un sistema de modillones) y aunque la hornacina central carece de telón escenográfico, los ángeles que lo flanquean han adoptado una actitud de veneración muy similar a la que usó Gaspar Oms en el retablo de las jerónimas. Parece casi seguro que el mueble de Santa Isabel de Hungría sirvió de fuente de inspiración a Mateu Juan a la hora de trazar la máquina alcudiense y hasta parece haber indicios documentales de ello. En 1697 (dos años antes de entregar la traza de Alcudia) Juan se encontraba trabajando en un púlpito para la iglesia conventual de las jerónimas,³⁶ justo el mismo año en que Oms dio por acabado su retablo.³⁷

Aunque ciertamente el mueble de Alcudia constituye un escalón más en la evolución de la tipología atlántica, recogiendo la influencia dejada por el obrador de los Oms, hubo otros ejemplos, incluso más tempranos de adopción de este modelo, aunque no comporten la trascendencia de la reinterpretación aportada por Juan. En este sentido pueden destacarse ya a finales del siglo XVII ejemplos que recogen la estructura de atlantes en retablos cristológicos como el de la Piedad en la catedral de Mallorca o el ático del retablo mayor de la iglesia parroquial del municipio de Algaida, comenzado en 1693 y atribuido a l'escultor Miquel Barceló.³⁸

Aunque mayoritariamente el retablo de atlantes se circunscribe a las advocaciones pasionales, desde al menos la última década del siglo XVII, su influencia se dejó sentir también en otras titularidades, como en el retablo de Santa Catalina Tomás en la iglesia conventual del Socorro, Nuestra Señora del Rosario en la parroquial de Muro o el retablo de san José en el convento de Santa Margarita (actualmente en la iglesia parroquial de Mancor de la Vall), perteneciendo estos dos últimos casos a fechas indeterminadas dentro del siglo XVIII.³⁹

De los tres casos citados el más interesante es el perteneciente a la iglesia conventual del Socorro. Se trata de un mueble fechado por los alrededores 1692. Su originalidad estriba en la función dada a los atlantes que flanquean la pintura central. Se tiene constancia documental

de que ese mismo año, por encargo del patrono de esta capilla, el escultor Miquel Barceló (al que antes citábamos vinculado al retablo mayor de Algaida), estaba trabajando el monumento a la Asunción de la Virgen y, a fin de reducir gastos, el patrono ordenó que se tallasen tan sólo dos de los cuatro ángeles necesarios para sostener el palio que tenía que cubrir el lecho funerario de la Virgen, puesto que la otra pareja de tenantes la constituirían precisamente los atlantes del retablo.⁴⁰

Notas

- 1 LLABRÉS, G.(1926):"Los gremios de pintores en Mallorca (primeres ordinations del gremi de pintors", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*: 375-376. GAMBÚS SAÍZ, M. (1987):"El trabajo artístico en Mallorca durante los siglos XVI y XVII", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*: 157-172.
- 2 GAMBÚS SAÍZ, M. (1987): *op cit*: 160
- 3 Pese a las nada descabelladas interpretaciones del gremio único como síntoma de la convicción de los artistas insulares en la interdisciplinariedad de los oficios artísticos y la implícita reivindicación de liberalidad que ello conlleva. Al respecto véase VILLALONGA VIDAL, A.J. (2003): *Plets i art religiós a Mallorca (segles XVI-XVIII). La sèrie documental Causes Civils com a font per a la història social de l'art*, tesis doctoral inédita: capítulo 2
- 4 QUETGLAS, B. (1980): *Los gremios de Mallorca, siglos XIII al XIX*, Cort, Palma: 196-197. CARBONELL BUADES, M. (2002): *Art de cisell i de relleu. L'escultura mallorquina del segle XVII*, Olañeta. Palma: 16-18.
- 5 CARBONELL BUADES, M. (2002): *op cit*: 16-18
- 6 ARM (Arxiu del Regne de Mallorca), Audiencia. Gremis 542/15.
- 7 GAMBÚS SAÍZ, M. / VILLALONGA VIDAL, A.J.: "El escultor y la arquitectura mallorquina del siglo XVI" en *Congreso Internacional Andrés de Vandelvira en la Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, 2006, en prensa.
- 8 CALVO SERRALLER, F. (1991): *Teoría de la pintura del siglo de oro*, cátedra, Madrid: 61-87. HELLWIG, K. (1999): *La literatura artística española del siglo XVII*, visor, Madrid: 167-167.
- 9 Sobre la influencia de Juan de Salas en el renacimiento insular véase GAMBÚS SAÍZ, M. (1995): "El escultor aragonés Juan de Salas y la introducción del Renacimiento en Mallorca" en *IX Coloquios de arte Aragonés*, Caspe.
- 10 YARZA LUACES, J.(1987): "Artista-artesano en el gótico catalán", *Estudis d'art medieval*, vol. III, Institut d'Estudis catalans, Barcelona: 138-139.
- 11 GELABERT, J. (1977): *De l'art de picapedrer*, Diputación Provincial, Palma.
- 12 GELABERT, J. (1977): *op cit*: 262
- 13 GELABERT, J. (1977): *op cit*: 246
- 14 GAMBÚS SAÍZ, M.(1989): "De l'art de picapedrer de Josep Gelabert: un testimonio literario de la arquitectura mallorquina del siglo XVII", *Mayurka* n° 22, Palma: 777-785.
- 15 LLADÓ FERRAGUT, J (1962): transcripción, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, tomo XXXI: 299-300. "Jo de baix firmat Joan Antoni Homs, sculptor; dich que pase en veritat com lo dia present trobant-me personalment en la present vila de Aleró he consertat de fer un quadro per la capella de les animes del Purgatori de la iglesia parrochial de la present vila de Aleró, segons la trasa he fet per dita capella, y he consertat per preu de cent y quinse lliures dich 115L ab los reverends senyors rector de la dita vila y Francesch Sempol prevere y basiner de dites Animes del Purgatori, beneficiat en dita parrochial, y en demés de fer dit quadro fonch també obligació de renovar la figura del sant Cristo de dita capella de tal manera com si fos nova y també la creu ab un rivat daurat [...] y tot se compren en les predites 115 lliures salvo el port de dit quadro des de la ciutat fins así, que les Ànimes han de pagar y també donarme cavalgadura per venir a posar dit quadro y sustento necesari el temps estaré en esta vila per efecta de posar dit quadro[...]"
- 16 Como he dicho anteriormente, hacía ya siete años que, en su tratado de estereotomía, el maestro cantero Josep Gelabert había afirmado que Oms estaba reputado como el mejor escultor y arquitecto de la isla. GELABERT, J. (1977): *op cit*: 262
- 17 Nótese que el mismo escultor, tan solo tres años después, cobró 550 Libras por la construcción y dorado del retablo de Santa Verónica del convento de la Concepción (Palma de Mallorca), o que el también escultor Pere Joan Piña cobró en 1661 543 libras por la fabricación y dorado del retablo de san Sebastián de la iglesia parroquial de Esporles, aunque estos dos últimos ejemplos, a diferencia del retablo de Alaró, incluyen el dorado en el precio la diferencia sigue siendo muy notable. CARBONELL SANS, R. / SALOM FORTEZA, M. (1998): *Els retaules de l'església parroquial de Sant Pere d'Esporles*, ayuntamiento, Esporles: 115-118
- 18 En 1729 los jurados y el vicario del municipio de Porreras rechazaron la traza atlántica del escultor Francesc Obrador; substituyéndola por un casillero inspirado en los modelos de retablo rosario: "Mes es pacta que no havem de fer los dos angels grosos de dita planta qui estan collaterals a la pastera del santi Christo, puis en lloch dells han de estar los quadres que ja el present se troben fets o posats en dit lloch". SACARÉS TABERNER, M. / VENY RIERA, C.(1998): *La retaulística dels segles XVI-XVIII a l'església parroquial de Porreres*. Ayuntamiento, Porreras: 85.
- 19 HILLGARTH, J.N.(1960): "Nuevos datos sobre Juan de Salas y los púlpitos de la catedral", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 31: 664-666.
- 20 SEBASTIÁN, S. / ALONSO, A. (1973): *La arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*, Estudio General Luliano, Palma: 51
- 21 CARBONELL BUADES, M. (1995): "Oms, els" en *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, vol III, Promomallorca, Palma: 364-384.
- 22 GAMBÚS SAÍZ, M. (1987): *El Manierismo en el arte Mallorquín. Siglos XVI y XVII*, vol. II, Universitat de les Illes Balears, Tesis doctoral, microfichas: 719.
- 23 LLOMPART, G. (1980): *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, Vol IV, Lluís Ripoll ed., Palma: 241.
- 24 BOVER, J.M.(1839): *Miscelánea Histórica Mayoricense*, vol X, manuscrito, Biblioteca Bartomeu March: 225v.
- 25 BESTARD CLADERA, B. / JIMÉNEZ FRONTERA, J. / RAMÓN LIDÓN, M. (2004): *L'Església i els retaules del Santuari de Lluc*, Ayuntamiento, Escorca: 33.
- 26 GAMBÚS SAÍZ, M. (1987): "Apuntes para el estudio histórico-artístico de la fachada principal del Ayuntamiento de Palma", *Estudis baleàrics*, n° 5, Palma: 117-151.
- 27 LLADÓ FERRAGUT, J (1962): *op cit*: 300.
- 28 Como puede notarse el precio del retablo se ha incrementado considerablemente desde el concierto de la pieza alaronense. Según el contrato el retablo en cuestión debía hacerse "en la forma de un designi o planta que me han entregat, el qual tench de executar en la forma que està en dit paper; per ser axí el gust de dita senyora [sor Maria Anna Gastinell], el qual quadro me obligo a donar de fust, sens deurar; per el dia i festa de Sanct Geroni primer vinent, per preu de quatrecentes lliures [...] tenint obligació dita senyora, a mes del dit preu per el deurar; me hage de entregar sis mil pans de or; ab los quals dech acabar dit quadro". ESTELRICH COSTA, J. (2002): *El convent de Santa Elisabet*, documenta Balear, Palma: 292.
- 29 CARBONELL BUADES, M. (2002): *op cit*: 111

- 30 ARM Prot not P-I 128. Folios 198v-200v.
- 31 AMA (Arxiu Municipal d'Alcúdia) SIG-1282. Folio 93.
- 32 AMA SIG-1281. Sin foliar
- 33 PASCUAL, A. / LLABRÉS, J. (1992): *Conventos y monasterios de Mallorca. Historia, arte y cultura*. José de Olañeta ed., Palma: 168
- 34 VILLALONGA VIDAL, A.J. (2002): "El retablo del Santo Cristo de Alcúdia como jeroglífico. Lectura iconológica, en *Los días del alción. Emblemas, literatura y arte del siglo de oro*, José de Olañeta ed, Edicions UIB, College of the Holy Cross, Palma: 589-599.
- 35 AMA SIG-1281. Sin foliar: AMA SIG-1282. Folio 95.
- 36 CARBONELL BUADES, M. (2002): *op cit*: 125
- 37 ESTELRICH COSTA, J. (2002): *op cit*: 293
- 38 CAPELLÀ Galmés, M.A. (1999): *els retaules de l'església d'Algaida*, estudis Balearics, Palma: 22.
- 39 FIOL TORNILA, P. / PAYERAS CAPÓ, D. / RIUTORT TABERNER, S. (1998): 750 anys d'església a Muro, Ayuntamiento, Muro: 62-66.
FIOL MATEU, G (1988): *Monografía de l'església de Sant Joan Baptista de Mancor de la Vall*, Govern Balear: 87
- 40 "Ítem vull i man que si per las vinint jo [sic], no stira acabt el llit tinch donat fer a metsre Miquel Barceló sculptor per posar Nostra Señora Santissima de assumptio dins dita mia capella de la Iglesia del dit Convent de Nostra señora del Socors lo fassen acabar mos hereus de baix scrits ab la brevetat possible ab la conformitat tinch ordenada que es fer dos angels els que ab los dos del meu quadro han de tenir el talamo e le qual talamo sia descent [sic], y no de exces cost" FORTEZA OLIVER, M. / REINÉS FEMENÍA, M. A. (1996): "La retablística barroca de la iglesia del Socorro: el retablo mayor", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*

Índice

Mesa II. Arte y Conflictos bélicos en la Historia: de la Aldea al mundo Global

De la ruina a la destrucción arquitectónica (para una iconografía del caos) <i>Juan Antonio Ramírez</i>	525
La Guerra de la Independencia y la génesis de la imagen de Fernando VII como héroe moderno <i>Ester Alba Pagán</i>	555
Arte de resistencia en Puerto Rico contra la política colonialista de los Estados Unidos <i>Laura Bravo</i>	567
Guerra-infancia: ¿Arte? El Niño Ahorcado de Maurizio Cattelan <i>María Luisa Cano Navas y Manuel Alcaraz Guerrero</i>	577
Opresión y violencia contra las mujeres. Las artistas vistas por sí mismas. De la apropiación al ciberarte <i>Xesqui Castañer</i>	581
Visiones de guerra en la obra gráfica de artistas del siglo XX <i>Josefa Cortés Morillo</i>	591
Noticias sobre la reconstrucción arquitectónica en la Diócesis de León durante el siglo X <i>María Concepción Cosmen Alonso</i>	599
Reconstruir en la Posguerra <i>Elena de Ortueta Hilberath</i>	609
A propósito de la imprenta y el “arte de la guerra” en el XVII hispano. Entre la propaganda y el secreto <i>Félix Díaz Moreno</i>	617
La reconstrucción y restauración del patrimonio monumental de la Villa de Bilbao tras las guerras carlistas <i>Eva Díez Paton</i>	627
Cristianos y judíos: imágenes instigadoras de asesinatos rituales y profanaciones de hostias en la baja Edad Media <i>Carlos Espí Forcén</i>	637

Del conflicto real al conflicto visual: asimetrías en la imagen crítica de la época moderna y el caso español <i>Cristina Fontcuberta i Famadas</i>	645
La correspondencia inédita entre el cineasta Edgar Neville y Dionisio Ridruejo (1937-1945) <i>Christian Franco Torre</i>	655
José Nicolás de Azara (1730-1804) y el cambio hegemónico en las artes de Roma a París después del Tratado de Tolentino (1797), y la recuperación de Roma por la intervención del escultor Antonio Canova (1757-1822) <i>Esther García Portugués</i>	665
Arte público y política. Análisis del período de la posguerra en Barcelona <i>Carme Grandas Sagarra</i>	675
Lo intercultural entre lo global y lo local: Francis Alÿs, Antoni Muntadas y Santiago Sierra <i>Anna Maria Guasch</i>	685
Visiones de la muerte en la pintura del siglo XIX: del cadáver a la muerte como idea <i>Esperanza Guillén Marcos</i>	693
Aproximación a la figura de Bernardo Giner de los Ríos García, un arquitecto en el exilio republicano <i>Francisco Daniel Hernández Mateo</i>	703
Burgos 1936-1939. La ciudad durante la Guerra Civil <i>Lena S. Iglesias Rouco</i>	713
Apocalypse now o lo que Willard vio en la encrucijada <i>Rafael Jackson</i>	721
La reconstrucción del monasterio nuevo de San Juan de la Peña (Huesca) tras los desastres sufridos durante la Guerra de la Independencia (1808-1814) <i>Natalia Juan García</i>	733
Raptos, violaciones y asesinatos: la mitología clásica y la violencia en la obra de Pablo Picasso <i>Vasiliki Kanelliadou</i>	743
Imágenes del poder: Arte, política y guerra durante el Tercer Reich <i>Juan Agustín Mancebo Roca</i>	751
La interferencia de las Guerras Carlistas en el proceso de formación de los Museos Provinciales durante el siglo XIX: la provincia de Soria <i>Enrique Martínez Lombó</i>	763
Las Virtudes como símbolo de Paz en el proyecto imperial para Granada <i>Agustín Martínez Peláez</i>	773
El arte de la guerra en la obra monumental del escultor asturiano Julio González Pola (1865-1929) <i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	779

De las imágenes de opresión a la violencia apaciguada. Una revisión del arte de la guerra en la antigüedad y la actualidad <i>María Teresa Méndez Baiges y Cristina Vidal Lorenzo</i>	785
El cine como imaginario bélico <i>José Enrique Monterde</i>	793
Apuntes iconográficos a la serie mayor de enconchados de la conquista de México del Museo de América de Madrid <i>Francisco Montes González</i>	803
Gordon Matta-Clark y Carlos Bunga: sobre la destrucción controlada <i>David Moriente</i>	813
Ruinas y grietas en la arquitectura vasca de posguerra. La Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones en el país vasco <i>Francisco Javier Muñoz Fernández</i>	823
Degollaciones, decapitaciones, amputaciones... la poética de la violencia en los dibujos de Federico García Lorca <i>José Luis Plaza Chillón</i>	831
Arte, guerra e industrialización <i>Anna Pujadas Matarín</i>	843
Escultores gallegos en los años del hambre <i>Miguel Anxo Rodríguez González</i>	851
Conquista e insurgencia en la litografía mexicana del siglo XIX: <i>El libro rojo</i> (1870) <i>Inmaculada Rodríguez Moya</i>	859
El ocaso de una fortaleza medieval. El Alcázar de Jerez durante el siglo XVI <i>Manuel Romero Bejarano</i>	869
Arquitectura contemporánea, entre el caos y el orden. La construcción de un nuevo espacio global <i>Lourdes Royo Naranjo</i>	875
La colección a.r. (Polonia): testigo y víctima de los conflictos del s. XX <i>Inés Ruiz Artola</i>	883
Un universo privado para sobrevivir a la guerra: Kurt Schwitters <i>Emanuela Saladini</i>	891
Construcción y desmontaje de una quimérica (auto)imagen de poder: Dos efímeras estatuas de Antonio Guzmán Blanco en Caracas (1873-1889) <i>José María Salvador González</i>	901
Una reflexión sobre la representación artística de batallas en la Edad Moderna. El arte de la guerra en la sala de batallas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial <i>David Sánchez Haro</i>	911

Valle de los Caídos. Costus y la subversión de los códigos visuales del franquismo <i>Héctor Sanz Castaño</i>	921
La iconografía bélica en las imágenes figurativas del rey de Aragón en la Edad Media <i>Marta Serrano Coll</i>	927
Iconografía del expolio: unas vistas decimonónicas de Barcelona del pintor Joaquín de Mosterini <i>Inmaculada Socías Batet</i>	937
Los pasos perdidos: en torno a la representatividad de la violencia en el arte contemporáneo <i>Silvia Tena Beltrán</i>	945
Käthe Kollwitz: un grito contra la guerra <i>Mercedes Valdivieso</i>	953
Armas y ritmo: guerreros, música y poesía <i>Roberto Vázquez Rozas</i>	965
<i>Maurorum Servitus</i> , la visión de lo islámico en la iconografía Mercedaria <i>Vicent Francesc Zuriaga Senent</i>	971

***De la ruina a la destrucción arquitectónica
(para una iconografía del caos)***

Juan Antonio Ramírez
Universidad Autónoma de Madrid



Ruina e historia

Hablemos primero de la ruina, un asunto “clásico”, en todos los sentidos de la palabra. No sólo tiene una tradición historiográfica tan consistente como para hacer innecesarias las justificaciones a la hora de abordarlo, sino que, como sabemos bien, fueron los restos de la antigüedad (romana y griega) los que suministraron los primeros materiales para hacer de esto un tema codificado. En efecto, se puede pergeñar una “historia de las ruinas” entreverando consideraciones literarias, testimonios visuales y pulsiones sociales. Es un asunto complejo cuyo análisis detallado parece exigirnos curiosas suplantaciones icónico-literarias: no tenemos pinturas antiguas que muestren la ruina de Troya, pongamos por caso, pero sí contamos con la descripción poética de Virgilio cuyo prestigio, a su vez, alimentó muchas visualizaciones imaginarias del acontecimiento, a partir del siglo XVI. Y al revés, pues son innumerables los restos arquitectónicos que carecen de un referente literario. Nos interesa constatar también que algunos episodios trascendentales de la historia de las ruinas han sido abordados casi exclusivamente desde perspectivas políticas, sociales o económicas (como me parece que ha venido sucediendo ante las destrucciones de las guerras modernas).

Conviene, pues, precisar el método aclarando que deseamos abordar este asunto con las imágenes y desde ellas, como un problema iconográfico más que deberemos añadir a los muchos que han venido suscitando el interés del historiador. No se trata de cuestionar la pertinencia de otros enfoques sino de insistir una vez más en la idea de que las representaciones visuales dicen cosas importantes que no deben soslayarse y que sólo la historia del arte, con sus peculiares instrumentos intelectuales, puede abordar de modo adecuado.

La concepción europea de las ruinas parece deber mucho a la noción de la hermosura mantenida por Santo Tomás de Aquino, quien, en una discusión sobre la Trinidad escribió: “La especie, o sea la belleza, tiene semejanza con lo que es propio del Hijo, pues para que haya belleza se requieren tres condiciones: primera, la integridad o perfección; lo inacabado es por ello feo; segundo, la debida proporción y armonía, y, por último, la claridad, y así a lo que tiene un color nítido se le llama bello”¹. Las ruinas no poseen ninguna de estas tres cosas, pues han sido vistas como edificios fragmentarios, desproporcionados, y que han perdido el brillo (o el resplandor) propio de lo recién construido. Pero no por eso han sido excluidas del universo del arte. Las ruinas (o las destrucciones) abundan, de modo que no nos parece ocioso plantear algunas preguntas perentorias ¿Por qué este asunto ha sido un filón inagota-

ble para tantos creadores y estudiosos? ¿Existe de verdad una afinidad profunda entre todos nosotros y las ruinas, tal como sugería el escritor romántico Chateaubriand en un capítulo memorable de su *Genio del cristianismo* (1802)?

“Todos los seres humanos —escribió— experimentan una secreta atracción por las ruinas. Este sentimiento apela a la fragilidad de nuestra naturaleza, a una secreta conformidad entre los monumentos destruidos y la brevedad de nuestra propia existencia ... Así es como las ruinas proyectan una gran moralidad en las escenas de la naturaleza: situadas en un cuadro, es vana nuestra tentativa de mirar hacia otro lado, pues regresan en seguida y nos encadenan a ellas... El hombre mismo no es más que un edificio derruido, el escombros del pecado y de la muerte. Su tibio amor, su fe vacilante, su caridad limitada, sus sentimientos incompletos, sus pensamientos insuficientes, su corazón roto, todo en él es una ruina”².

Para algunos tratadistas más recientes este tema, en cambio, tendría mucho que ver con nuestra peculiar percepción de la historia, tan condicionada por esa acumulación de catástrofes que parece caracterizar a la época contemporánea³. Pero tanto da si las razones de semejante interés son psico-biológicas o socio-históricas (sin descartar la muy probable combinación de ambas), pues ahora deseamos constatar que la poderosa atracción del tema no significa que se le hayan aplicado los mismos métodos de discernimiento que con tanto acierto se han desplegado ante otros problemas de la historia del arte. En este campo predomina la confusión, y no es infrecuente que se hable indistintamente de cosas que, en realidad, son muy diferentes entre sí: debemos distinguir los varios tipos de ruinas, o de escombros, y muy especialmente se hace necesario diferenciar ello de la destrucción propiamente dicha, cuya similitud con la ruina es engañosa, como trataremos de probar aquí.

De un fresco de Santa Croce se ha dicho que es la primera “ruina” del arte occidental.⁴ Se trata de *El milagro de San Silvestre*, de Maso di Banco, pintado hacia 1341 en el estilo rotundo y macizo que asociamos habitualmente con su maestro Giotto.



Maso di Banco, *El milagro de San Silvestre* (h. 1341). Santa Croce, Florencia.

Ilustra un curioso episodio en el que el santo, siguiendo la inspiración divina, ata las fauces de un peligroso dragón cuyo aliento pestilente estaba causando una gran mortandad, y luego cura a los dos magos que estaban medio muertos a causa de las emanaciones de la bestia. El pintor hace que todo esto parezca suceder ante la presencia admirada del emperador Constantino y de su séquito. Es interesante el artificio (normal en la pintura gótica y renacentista italiana) de situar los varios momentos de la historia en ámbitos arquitectónicos distintos, y quizá sea esa convención narrativa la que explique, en parte, por qué Maso di Banco ha sustituido la cueva profunda donde vive el dragón (tal como se describe en la vida del santo) por un conjunto de edificios semiderruidos. En *La leyenda dorada* se lee que "Silvestre y los dos presbíteros, provistos de linternas, fueron a la cueva, descendieron ciento cincuenta y dos pasos y encontraron al dragón"⁵, pero en este fresco nos hallamos ante un edificio antiguo y abandonado, invadido parcialmente por la vegetación. Hay un arco partido, una columna aislada, restos de muros y cascotes informes. Los protagonistas son muy visibles desde el exterior; pues la gran profundidad de la caverna descrita en el texto se ha reducido en la representación a una mera hendidura del pavimento. Estamos ante los fragmentos de un edificio antiguo, blanquecinos (despintados, sin color), como si respondieran a las normas canónicas de la fealdad implícitas en las consideraciones de Santo Tomás de Aquino. Muchas cosas se enuncian, pues, en esta pintura seminal, como son la idea de que el mal y el desorden residen en la ruina, o la de que la naturaleza (la cueva) puede sustituirse por un edificio abandonado.

Temas codificados

El estímulo para esta suplantación pudo muy bien provenir del tema codificado de las natividades con la adoración de los pastores y la de los magos. Aquí había varias tradiciones para la iconografía del lugar⁶, pues el niño Jesús, que aparece en una cueva en el mundo cristiano bizantino, tiende a presentarse en una choza o en un edificio en ruinas en la iconografía occidental. Así aparece en numerosos ejemplos, y no es descartable que las variantes arquitectónicas obedezcan a razones ideológicas, contando siempre con la necesidad de conciliar la historia evangélica con el decoro sin abandonar las ideas convencionales sobre la verosimilitud. Revisemos algunos casos, a título de ejemplo.

El Maestro de la Natividad del Louvre combina en su obra la choza tradicional (donde están la mula y el buey)

con unos restos arquitectónicos más bien modestos, junto a los cuales yace, en el suelo, el niño Jesús. No hay arcos, restos de frisos, columnas o escalinatas, sino sólo unos muros rotos y descarnados. Pero la pobreza de este escenario puede concordar bien con el asunto suplementario de la obra, con esos rústicos pastores, presentes en el fondo, a quienes el ángel dará la buena nueva de un momento a otro. Ésta es una Natividad combinada con una *pastoral*, una escena de la vida rural descuidada y feliz, lejos de los afanes de la ciudad. La ruina pintada en esta tabla no hablaría tanto de la caída del paganismo antiguo como de la vanidad de los afanes mundanos frente a la hermosa inocencia de los pastores, bajo el manto protector de los cielos, sin necesidades arquitectónicas, como el mismo Salvador del mundo.

No es éste el caso en la *Adoración de los magos* de Raffaello di Francesco Botticini (hacia 1495) pues la escena tiene lugar entre los restos de un espléndido palacio o basílica con pilastras bien adornadas, lujosos pavimentos, artesonados y grandiosas arquerías. Así pretende mostrarse seguramente el triunfo del Dios verdadero sobre el paganismo antiguo, tal como se viene diciendo a propósito de las ruinas presentes en estos y en otros asuntos religiosos. Pero las implicaciones de los restos arquitectónicos son sutiles, y dicen algo más que eso: se presentan componiendo un escenario fastuoso, digno de un gran acontecimiento cortesano, de modo que esta adoración de los reyes parece en realidad la recepción que una gran señor ofrece a sus riquísimos vasallos. El techo de la choza primitiva, sujeto con tablones a dos pilares gigantes, sugiere su función de palco o baldaquino realizando y protegiendo un imaginario trono real. He aquí, por lo tanto, una ruina ambivalente que denota la humildad del Salvador; pero también su poder extraordinario. También le sirve al artista para demostrar que domina las leyes de la perspectiva y que conoce el lenguaje de la arquitectura antigua, como si la notable estructura que ha visualizado fuese la propuesta para un prodigioso edificio ideal, a medio construir; la representación de la Nueva Iglesia levantándose en el solar (sobre los restos) del antiguo paganismo.

Lo cierto es que el conocimiento de los restos de la antigüedad era ya muy notable entre muchos artistas italianos a fines del siglo XV. La medición y el dibujo preciso de columnas, capiteles, arcos, y de todo tipo de detalles arquitectónicos empezó a ser habitual, y ya sabemos que de esta actividad, unida a la lectura cuidadosa de Vitruvio, nació, entre otras cosas, el sistema renacentista de los órdenes⁷. El origen de la norma está en la ruina, y a ella se remiten pintores y arquitectos de un modo recurrente.

te. De ahí el aspecto académico de los fragmentos arquitectónicos a los que ha sido atado el *San Sebastián* de Mantegna (Louvre), con una estupenda columna corintia que alude a la fe del mártir y tal vez también, sutilmente, a las columnas de las flagelaciones de Cristo, símbolos de la fortaleza y soportes (casi pedestales) de la santidad. Es probable que el pie marmóreo que figura a la izquierda, duplicación escultórica fragmentaria de la extremidad carnal de Sebastián, sea una alusión a la actividad iconoclasta del mártir, quien, en una ocasión, según se cuenta en *La leyenda dorada*, acompañado de Policarpo, “entre los dos destruyeron más de doscientos ídolos”⁸. Se diría entonces que los restos antiguos son espectros de la verdad: del mismo modo que el ídolo falso (de piedra rota) apunta al santo auténtico, la arquitectura arruinada del fondo (con un templo de fustes truncados y un magnífico arco de triunfo) estaría sobrepasada por la fortaleza y por la ciudadela cristianas, en la zona media y en la cumbre de la montaña.

La pintura de ruinas

En torno a Mantegna surge precisamente un gusto erudito, preciosista y melancólico por la antigüedad, y de ahí que nos parezca razonable el que Pilar Pedraza haya pensado en alguien del círculo de este pintor (él mismo, o algún discípulo próximo) al preguntarse por la autoría de los diseños de la *Hypnerotomachia Poliphili*⁹. El estilo literario de la obra es extravagante, minucioso, casi mareante, con su “peculiar aspecto de monstruoso pastiche de una Antigüedad imaginaria y casi oriental”¹⁰. Nos interesa constatar el relevante papel que las ruinas asumen en este relato fantástico de iniciación amorosa, con descripciones de este tenor:

“Aún permanecían en pie [de un edificio antiquísimo] una gran extensión de muros o paredes y de estructuras de mármol blanco y la fragmentada y destrozada mole de un puerto, en cuyas fracturas y grietas crecían el salsifí y el hinojo marino; y en algunos lugares vi el cachile y mucho kali y el oloroso ajeno marino y en los montones de arena el irringo y la verdolaga y la col marina y otras conocida hierbas, y la carancia y el mirsinto y otras plantas costeras. Desde el puerto se subía por muchos escalones impares a lo alto del propíleo del templo que, arrojado al húmedo suelo por el tiempo voraz, la vejez corruptora y la negligencia, y demolido aquí y allá, conservaba algunas ingentes columnas de piedra persa de grano rojo sin capiteles y con los fustes decapitados, y otras de mármol migdonio alternando con ellas. Algunas tenían rota la contractura; no se veía la hipótesis ni el hipotra-

quelio ni el astrágalo. Vi también algunas de bronce de arte admirable, más bellas que las del templo gaditano, pero todas a la intemperie, dañadas por la corrupción y la vejez”¹¹.

A este pasaje le corresponde una ilustración donde los dos personajes de la historia parecen contemplar un conjunto de restos arquitectónicos inconexos, yuxtapuestos a una abundante masa vegetal. Se diría que todo ello es lo que queda de una basílica antigua, situada frente a lo que debe ser el puerto del relato, pero que se parece un poco al espacio oblongo de un antiguo circo (en el primer plano del grabado). Y si comparamos esta imagen con su equivalente en la edición francesa de la obra de 1546, podemos percibir interesantes diferencias: el carácter esquemático (demasiado lineal) del edificio ha dado paso a una ruina mucho más pictórica y detallada, con intensos matices de claroscuro; los fragmentos, mejor delineados, son más convincentes, con arbustos creciendo entre los muñones arquitectónicos propiamente dichos. Quienquiera que haya sido el dibujante, excelente, de esta edición francesa (¿Geoffroy Tory? ¿Jean Coussin? ¿Jean Goujon?) es indudable que pesa ya sobre él otra cultura figurativa. Se diría que los ingredientes iconográficos han tomado conciencia de sí mismos. Porque lo que ha aparecido en Europa entre finales del siglo XV y los años cuarenta del siglo XVI es, más que otra nueva sensibilidad hacia la antigüedad, un género nuevo y bien diferenciado: la pintura de ruinas.

Parece obvio que sus bases ideológicas y temáticas son italianas (la misma *Hypnerotomachia* es un prueba del interés por este asunto). Y es en el corazón mismo de Italia donde surgen los primeros intentos sistemáticos de proteger las ruinas en su estado “presente”, de que éstas permanezcan para siempre “como están”, inmortalizadas en su situación fragmentaria, a salvo de pillajes o reutilizaciones espurias. La famosa carta de Rafael a León X es un alegato apasionado de carácter conservacionista¹². Se escribió en unos años en los que Roma bullía de artistas procedentes de todos los lugares de Europa, muchos de los cuales cayeron bajo el hechizo de las ruinas antiguas. Era inevitable representarlas en cuadernos de apuntes pero también en cuadros más elaborados, y así es como se desarrolló con vigor una doble pulsión que tendía, por una parte, a la evocación desordenada y sentimental de las arquitecturas arruinadas, y por otra al estudio sistemático de los restos, aventurándose reconstrucciones plausibles a partir de mediciones precisas. El anticuariado y la pulsión arqueológica van de la mano con la imaginación poética, plagada de resonancias morales. Literatos, artistas y estudiosos parecen competir en esta curiosa tarea cuyo

resultado global condujo a una interesante ampliación del universo de lo artístico que permitió incorporar a su ámbito lo incompleto, lo deforme y lo destruido, como si todo ello echara un pulso victorioso a las viejas ideas tomistas sobre la belleza¹³. Porque lo cierto es que la ruina empieza a ocupar una posición central en el pensamiento figurativo y en el imaginario cultural.

Pero los inventores del “paisaje de ruinas”, como género diferenciado, fueron extranjeros: artistas nórdicos como Herman Posthumus, Maarten van Heemskerck, Jan van Scorel, Lambert Sustris y otros, lo cual no nos parece tan raro, pues en las grandes ruinas de Roma encontraban ellos un mundo cuya *otredad* radical contrastaba con el territorio burgués y desprovisto de restos antiguos del que procedían. Creemos que había también otra razones, pues la ruina era un manera cómoda de hacer arte “a la antigua” sin tener que conocer a fondo cosas que sí se dominaban bien en algunos talleres italianos, como las leyes de la perspectiva o las normas vitruvianas de la arquitectura. La evocación o la mera copia de los restos inconexos de la vieja Roma podía permitir a muchos de aquellos pintores aprovecharse de su formación empírica para simular que habían asimilado los supuestos de la nueva pintura científica y antiquizante surgida en Italia. Hay otra causa más ideológica, pues no deja de percibirse en ocasiones en estos cuadros una admonición moral con ribetes protestantes: la Roma arruinada de la antigüedad es un espejo en el que se mira la soberbia (y corrupta) Roma contemporánea cuyo final está anunciado por las bóvedas caídas y las columnatas derribadas que invade la maleza, como si no se quisiera distinguir bien entre la vieja ciudad pagana y la moderna urbe papal.

Observemos una obra muy representativo de aquel movimiento como es el *Paisaje con ruinas antiguas* (1536) de Herman Posthumus.



Herman Posthumus, *Paisaje con ruinas antiguas* (1536). Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz.

Pesa en estos momentos el recuerdo del saqueo de Roma por las tropas de Carlos V (1527), muchos de cuyos soldados habían sido protestantes ansiosos de destruir la nefasta sede del supuesto Anticristo papal. ¿Debemos ver en este cuadro un eco de aquellos acontecimientos, con ese paisaje inmenso donde sólo hay restos arquitectónicos degradados? El tiempo y la envidiosa edad todo lo destruyen, ciertamente, tal como se proclama en la gran inscripción, casi en el centro del cuadro, y lo que queda son sólo restos para la contemplación, la elegía o el estudio arqueológico. He aquí una vista al estilo “flamenco” cuyos ingredientes naturales (montículos, mesetas, valles...) están literalmente invadidos por un amasijo de inconexos restos escultóricos y arquitectónicos. No hay “perspectiva” en sentido estricto, pues ésta sólo se puede aplicar cuando se imprime un cierto rigor ortogonal al ámbito de la representación, y tampoco se percibe ningún indicio de que el aplicado dibujante que está midiendo una basa de columna, en primer plano, haya sacado muchas lecciones sobre el sistema vitruviano de los órdenes clásicos¹⁴, pues sólo hay capiteles corintios sin que se vea qué relación pueden tener entre sí los ingredientes, dispersos, del vocabulario clásico de la arquitectura. Todo es como un gran rompecabezas, un almacén de piezas incompletas, imposibles de ordenar, cuya lección básica no es arquitectónica sino moral y sentimental.

De las mismas fechas, más o menos, es el *Rapto de Elena* de Maarten van Heemskerck (1535-36). Esta inmensa *machine* (de casi cuatro metros de largo) es la obra más antigua de la etapa romana de su autor; y bien puede considerarse por su ambición y prolijidad iconográfica como la fuente de la que proceden muchos de los temas desarrollados después por Heemskerck en otros cuadros y en series de grabados arquitectónicos. Aquí están ya, en efecto, algunas de las maravillas del mundo, como el Coloso de Rodas, el Faro de Alejandría o el Templo de Artemisa en Éfeso, junto a otros muchos edificios semiarruinados o no, procedentes en su mayoría de la Roma antigua, pues el universo del artista parece mostrar la arquitectura como si ésta fuese una selva viva cuyos árboles variados y yuxtapuestos sin orden aparente muestran todas las gradaciones de la edad, desde la máxima vejez o decrepitud hasta la fresca juvenil. El impoluto edificio circular (debe ser el Templo de Venus), con dos columnas salomónicas y otras dos estatuas fluviales, flanqueando la entrada, es un ejemplo de esto último, en claro contraste con restos de edificios degradados como los que hay a la izquierda y como los que destacan a la derecha del cuadro, semihundidos en el mar.



Maarten van Heemskerck, *Rapto de Elena* (1535-36) (detalle). Walters Art Gallery, Baltimore.

Ruinas aparentemente reales se mezclan con edificios imaginarios, como si todo ello fueran las *folies* de un hipotético y caprichoso jardín utópico. Lo más interesante, en fin, es que Heemskerck ha dado al paisaje de ruinas una primacía total, convirtiendo al rapto de Elena en un mero pretexto para mostrarnos lo que de verdad le interesa: un dilatado país imaginario donde no hay discontinuidad entre la naturaleza y los distintos estratos físicos de la historia. Parece obvio también que muchos de los ingredientes de esa Citerea delirante no tienen una función iconográfica precisa, en relación con el asunto oficial del cuadro, que es del robo simultáneo de Elena y de la estatua de Venus, muy claramente visible en las figuras del primer plano¹⁵. Se diría que las ruinas, funcionando ya como piezas figurativas autónomas, habrían alcanzado su mayoría de edad.

Su importancia para la nueva arquitectura estaba fuera de toda duda. Los fragmentos escultóricos proporcionaban modelos para ciertos detalles decorativos (astrágalos, capiteles, estrías, etc.) mientras que los restos descarnados de algunos grandes edificios suministraban informaciones estructurales de valor incalculable. Esto se detecta ya en la famosa carta de Rafael a León X donde se dice:

“De donde sucedió que el tiempo, como si estuviere envidioso de la gloria de los mortales, sin confiarse exclusivamente en sus propias fuerzas, se puso de acuerdo con la fortuna y con los profanos y malvados bárbaros, el cual al desgaste de la edad y a su venenosa mordedura, añadió el cruel furor del hierro y del fuego. Y de ahí que aquellas obras famosas que hoy podrían permanecer florecientes y hermosas, fueran quemadas y destruidas por la rabia descerebrada y cruel de los hombres malvados; pero no hasta el punto de que no per-

maneciese casi toda la estructura, aunque sin los ornamentos, como si dijéramos, la osamenta del cuerpo sin la carne”¹⁶.

Esta idea de la ruina como un esqueleto del edificio permitiría a un buen anatomista (a un buen arquitecto) la reconstrucción de todo lo que falta, una tarea que parecen haber asumido como propia tanto los comentaristas e ilustradores de Vitruvio como los nuevos tratadistas. La portada del Tercer Libro de Arquitectura de Sebastiano Serlio (1540), con la célebre formulación atribuida a Hildebert de Lavardin (hacia 1116)¹⁷ “todo lo que Roma fue lo dicen sus ruinas”, proclama la doble suposición de que las ruinas son, pese a todo, bastante completas, y la de que es posible rescatar de ellas, para el usuario moderno, aquellos lenguajes con los que fueron edificadas originalmente los edificios de los que son un elocuente testimonio. En efecto, lo que vemos en ese grabado es algo más que la estructura rústica de un *palazzo*. Hay estatuas y un conjunto de fragmentos, muy poco estropeados, como si fueran una especie de catálogo ideal de casi todas las piezas con las que se construían los edificios renacentistas: basas, muros, arcos, tambores de columna, entablamentos y cornisas. La ruina así pasaba a ser entendida como un almacén de modelos, un repertorio.

Ruinas “nerviosas” y ruinas “tectónicas”

El siguiente episodio en esta historia nos lleva al manierismo tardío y al barroco, donde encontramos conviviendo dos concepciones, al menos, de los restos arquitectónicos. Algunos artistas los presentan en un universo nervioso e inquietante, como es el caso de Monsú Desiderio (François Nomé), de quien luego hablaremos, o de otros algo más ortodoxos como Paul Bril, Roelant Savery, Bartholomeus Breenbergh, Jan Asselin, Jacob van Ruisdael, etc., hasta llegar al siglo XVIII, con pintores como Alessandro Magnasco o Leonardo Coccorante. Las formas que visualizan tienden a disolverse o desdibujarse, roídas y ocultas por poderosas masas vegetales, como si los arbustos innominados se alimentaran mejor creciendo en los intersticios de los viejos monumentos que sobre el suelo propiamente dicho. La ruina se afirma así como “naturaleza” y el tiempo convierte en irrelevantes los testimonios de la historia. La aparición y difusión de la rocalla (que da nombre al rococó) tiene que ver con esta especie de reconversión recíproca de la arquitectura y la naturaleza, de lo mineral y lo vegetal.

La otra corriente está encarnada por pintores de orientación clasicista como Nicolas Poussin o Claudio de

Lorena, para quienes la arquitectura arruinada no pierde su sentido tectónico, su forma sólida ni su nobleza. La vegetación crece a veces entre los restos que ellos visualizan, pero cuando esto sucede no parece que las plantas sean más robustas que cuando enraízan en otros lugares. Se diría, pues, que la naturaleza no puede vencer del todo a la historia, y que la voluntad de ordenación geométrica que implica la presencia de los edificios se mantiene por encima de cualquier otra consideración temática o psicológica. También esta corriente llega al siglo XVIII, y se hace muy poderosa gracias a los pinceles de especialistas de gran talento como Giovanni Paolo Pannini o Hubert Robert.

El estudio de todos estos ejemplos nos obliga a plantearnos la importancia de lo que podríamos llamar el “grado de la ruina”, pues hay diferencias notables entre los restos que se aprecian en las versiones de Coccorante de *Ruinas frente al mar*, por ejemplo, y los de *Ruinas con obelisco*, de Pannini. La ruina es completa en el primer caso, y sólo queda algún fragmento arquitectónico insertible, simple metáfora de la furia marina, o del inminente naufragio de los navíos, tal vez¹⁸. Pero en Pannini los edificios parecen casi completos, y todavía están en uso. Esto es mucho más evidente en los cuadros de Hubert Robert, que suele jugar con la solidez: sus arquitecturas, aunque son antiquísimas, siguen en pie, reutilizadas, sirviendo como moradas, refugios o lugares de trabajo de campesinos, barqueros, lavanderas y pastores contemporáneos. El tiempo no puede del todo con las gigantescas obras pétreas de los viejos imperios, aunque sí haya acabado con las instituciones sociales y políticas que las levantaron¹⁹. El sutil corolario parece ser que la nobleza ciclópea de las construcciones antiguas forma parte de la naturaleza desde el primer momento. Estas arquitecturas, como las montañas o los cauces fluviales, no pueden destruirse, y por eso son *sublimes*, en el sentido que este término tenía para un admirador de Robert como lo era Diderot²⁰.

Ruinas construidas y trabajos arqueológicos

Todas estas pinturas eran contempladas en un medio cultural que empezó a considerar natural reproducir en algunos parques ruinas artificiales. La idea era que aquellas construcciones de nueva planta suscitaban emociones similares a las de los verdaderos restos antiguos, supuestamente representados en muchos cuadros y grabados. La arquitectura real, más que “pintoresca” se hacía “pictórica”. El papel que jugaron las ruinas en toda esta compleja operación fue muy relevante, pues evidenciaba mejor que otros asuntos la importancia y los límites de los simu-

lacos. Sir Thomas Whately lo daba a entender cuando se planteó el tipo de emociones que provocan las ruinas artificiales:

“Es cierto que tales efectos pertenecen en sentido estricto a las ruinas reales, pero están producidos también hasta cierto punto por las que son ficticias, pues aunque las impresiones no son tan fuertes, son muy similares; y esas representaciones, si bien no ofrecen hechos para la memoria, sugieren asuntos a la imaginación”²¹.

Eso es justamente lo que vemos en las ruinas que se plantaron en muchos parques, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, desde Schönbrunn (Viena) a Sanssouci (Berlín), pasando por el famoso Desierto de Retz (cerca de París), o La Alameda de Osuna (Madrid)²². En estos y en otros casos hay falsos arcos antiguos, pirámides fragmentarias, columnatas rotas, muros caídos y otros ingredientes, de varios estilos, cuidadosamente compuestos, con vegetación plantada ex profeso, para que pareciesen “degradados”. Estas ruinas nuevas exhibían casi siempre alteraciones de escala y solecismos arquitectónicos notorios, pues su verdadero propósito no era la recreación arqueológica sino la evocación sentimental (piénsese, por ejemplo, en ese imposible fragmento de fuste acanalado, convertido en casa, construido en Retz). En esta actividad se exigía menos rigor histórico que en las reconstrucciones ordinarias del eclecticismo, y de ahí que la ruina llegara a ser una subprovincia vigorosa de la arquitectura fantástica.

Paralelamente a estos desarrollos del arte se desplegaron los trabajos sistemáticos y científicos de los arqueólogos. Uno de los primeros y más prolíficos, Giovanni Battista Piranesi, exhibió mucha más fantasía, sin embargo, de lo que él pretendía. Sus ruinas romanas aparecen deformes y agigantadas, como si se tratara de vistas con grandes angulares imaginarios. Los claroscuros intensos y dramáticos, conseguidos con trazos de buril irregulares y nerviosos, confieren a las piezas mutiladas que figuran en sus aguafuertes un aire enfermizo y transitorio. El caso de Piranesi parece milagroso por la amplitud de sus registros culturales, pues aunque sus ruinas son típicas del espíritu rococó, responden a muchos ideales culturales de la ilustración y participan ya, con mucha antelación, del universo dramático del romanticismo. Dejando de lado ejemplos muy obvios (como *Della magnificenza ed architettura de' romani*, de 1761²³, o las *Vistas de Roma*, de hacia 1775), cabe preguntarse si no son también las *Carceri* (h. 1749-50 y h. 1761) una consecuencia del género pictóri-

co de las ruinas. ¿Podemos considerarlas como grandes escenografías barrocas, a lo Bibiena, reinterpretadas en la clave sublime de lo heroico degradado? La atención que presta a los materiales desnudos (la piedra y la madera), a esa arquitectura esencial, desprovista de todo ornato decorativo, puede revelar una cercanía intelectual con Lodoli, como apuntaba Rykwert²⁴, pero no es imposible que esté reconduciendo la posición de un Hubert Robert hacia un terreno más próximo al patetismo pesimista de Goya. Estas cárceles pueden ser evocaciones remotas de algunas prisiones dieciochescas (pienso en construcciones reales como los *Piombi* de Venecia) pero su desmesurado gigantismo nos hace pensar más bien en hiperbólicos edificios antiguos, parcialmente destruidos, desprovistos de sus primitivos agregados decorativos, y que exhiben ahora la descarnadura heroica de su esqueleto pétreo. Semejantes estructuras parecen haber sido reaprovechadas con los añadidos de madera requeridos por su nueva función punitiva, y por eso proliferan aquí y allá puentes, vigas, escaleras, pasadizos, y siniestras máquinas de tortura. La arquitectura “eterna” legada por la antigüedad no es aquí el marco ideal de una humanidad que ha retornado a la felicidad de la naturaleza (como ocurría con algunos pintores de ruinas coetáneos) sino el escenario siniestro de la angustia y la opresión²⁵.

Romanticismo y realismo: fotografías

La concepción romántica de las ruinas no aporta muchas novedades conceptuales respecto a lo que hemos visto hasta ahora. Se añade al repertorio, eso sí, todo el abanico de la arquitectura medieval, lo cual supone una importante ampliación del territorio imaginario de la ruina, restringido antes a Italia y Grecia, y que puede abarcar ya a toda Europa. Es difícil saber si las mitologías nacionales de países como Alemania o Cataluña (por mencionar sólo un par de casos) se habrían configurado de igual modo sin la conciencia de que hubo gloriosos pasados medievales (góticos y románicos) cuyos restos hacen soñar y con cuya “restauración” cabe especular. Un autor protorromántico tan influyente como Chateaubriand encontraba a estos restos arquitectónicos especialmente seductores, y justificaba su valoración especial con argumentos sentimentales y religiosos: “No existe ninguna ruina de un efecto más pintoresco que estos restos [góticos]; bajo un cielo nebuloso, en medio de vendavales y tempestades, al borde de ese mar cuyas tormentas ha cantado Ossian, las arquitecturas góticas tienen algo de grandioso y sombrío, como el dios del Sinaí, cuyo recuerdo perpetúan”²⁶.

Caspar David Friedrich, el principal “artista de la tierra”, nos ha legado algunos de los mejores ejemplos de esas abadías o iglesias entrevistas en la maleza o semive-ladas por la bruma. Los arcos ojivales (prominentes también en la obra de pintores como Karl Blechen, o Carl Georg Adolph Hasenpflug), milagrosamente sostenidos en algunos casos, son ahora también la metáfora de una llama encendida entre las cenizas del viejo edificio, un foco de calor (espiritual), y la promesa oculta de una resurrección.

Con esta visión idealizada pugna la estética positivista del realismo que se va a manifestar sobre todo en la fotografía. La incidencia de este medio nuevo en la historia que nos ocupa parece haberse ejercido en una dirección contrapuesta, con dos fases diferenciadas: en un primer momento se fotografían los restos de los antiguos edificios con el espíritu de quien quiere certificar la eterna inmovilidad de las cosas; pero después de los descubrimientos técnicos que permitieron fijar el movimiento en “instantáneas”, a partir de los años setenta del siglo XIX, el interés de los fotógrafos tiende a centrarse en lo transitorio, y el viejo protagonismo de la ruina es suplantado por el de la destrucción.

No es tan sorprendente, en efecto, la pasión por las ruinas de los primeros fotógrafos, pues existe una afinidad secreta entre el estatismo del asunto y un medio que se caracterizaba entonces por el largo periodo de tiempo necesario para cada toma. Aquellas fotografías de restos arquitectónicos no exigían controles especiales o correcciones, como sí ocurría con los retratos, o con los paisajes urbanos poblados de seres móviles, por ejemplo. Pero los resultados estéticos, globalmente, fueron patéticos: las ruinas procedentes de múltiples países, congeladas en aquellas cartulinas monocromas de los años cincuenta y sesenta del siglo XIX, aparecían frías y extrañamente uniformadas. Observemos una antología mínima de casos: el



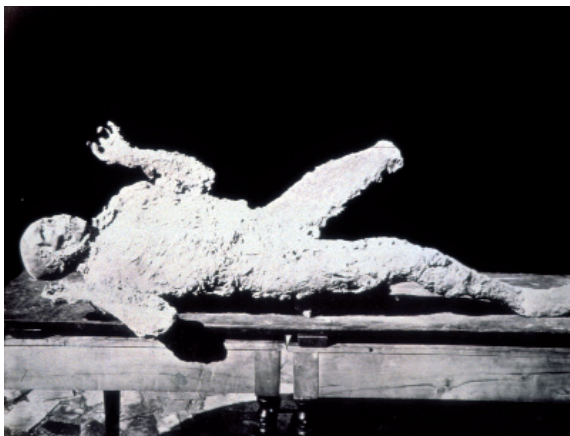
Dimitrios Constantinou, *Templo de Zeus en Atenas* (1860). Colección particular.

Templo de Zeus en Atenas (de D. Constantinou), el Foro romano (de A. R. Bisson), las ruinas de Baalbek (de F. Bonfils), las del Monasterio de Yuste (de C. Clifford), o las egipcias de Bedford, poseen un raro aire de familia.

Son inexpressivas. Frente a la carga emocional de sus antepasados pictóricos, están pavorosamente muertas. Por primera vez en la historia aquello aparentaba lo que era: restos inertes de antiguas construcciones. Esta *anestesia* se incrementa porque a pesar de la objetividad positivista de las tomas (o gracias a ella), no parecen tan relevantes, a los ojos del espectador, las diferencias estilísticas entre unos fragmentos de edificios y otros. La ruina revelaba así su voluntad de igualación y exigía tácitamente el paso final hacia el escombros, hacia lo informe arquitectónico, algo que se dará con la llegada de las guerras modernas y de su corolario técnico en la fotografía procesual.

De Pompeya a las vanguardias

Quisiera plantear ahora el caso de Pompeya, un lugar capital para el nacimiento de la arqueología moderna, como todos sabemos, pero que no ha sido tenido en cuenta al analizar las relaciones entre la historia de las ruinas y la de la fotografía. Ya en las placas de Carlo Fratacci, en los años sesenta, hay indicios de que le interesa captar la huella de una súbita destrucción. Pero es un poco después, en la segunda mitad de los años setenta, cuando se hace evidente el deseo de fijar lo instantáneo de la devastación y el carácter transitivo, no ya de la antigua urbe romana, sino de la ruina propiamente dicha. En las fotografías de Giorgio Sommer, una década más tarde, abundan las tomas con el Vesuvio humeante al fondo, como una amenaza latente a los edificios fragmentarios que figuran en los primeros planos. Sus imágenes de los seres humanos “petrificados”, sepultados por la lava y eterniza-



Giorgio Sommer, *Imprenta humana de Pompeya* (h. 1874-1880). Col. del CCA, Montréal.

dos en gestos corporales efímeros, pueden considerarse como una especie de ecos metafóricos de las instantáneas fotográficas propiamente dichas, un logro de aquellos años mediante el que pudieron congelarse movimientos fugaces muy parecidos a los de las antiguas víctimas de Pompeya. Retengamos esta asociación entre la destrucción de la arquitectura y la de los cuerpos que la habitan, porque tanto esto como la conversión de los seres reales en ruinas petrificadas tendrán notables consecuencias en la historia del arte contemporáneo. Es obvio, en fin, que todo el reporterismo catastrofista del siglo XX tiene su precedente en las viejas vistas de las ciudades de Campania sepultadas por la lava y las cenizas del volcán. Gracias a aquellas imágenes la fotografía recuperaba la vieja vocación emocional característica del tema tradicional de las ruinas.

El imaginario pompeyano está también detrás de algunas de las más fértiles recuperaciones de esta problemática en el ámbito de las vanguardias. Pienso en los surrealistas, que se entusiasmaron con la novela de Wilhelm Jensen *Gradiva, una fantasía pompeyana* (1903) gracias al análisis que hizo de ella Sigmund Freud en 1907²⁷. Aquellos artistas y escritores revolucionarios vieron claro que la ruina era una metáfora de la conciencia: excavar para encontrar lo que está sepultado entre las cenizas y los escombros equivale a indagar en las profundidades del inconsciente individual. Nadie explicitó esta idea con tanta claridad como Salvador Dalí, que llamó a Gala su “Gradiva rediviva”, y llegó a inventarse falsos recuerdos infantiles de ella, como se hace con los edificios hipotéticos en las malas reconstrucciones arqueológicas. Pero lo más notable es la vertiginosa transformación de este asunto, durante un lapso de tiempo muy reducido, en rigurosa sintonía con algunos avatares intelectuales y biográficos de Dalí: una obra como *Gradiva reencuentra las ruinas antropomorfas* (1931) es casi una ilustración o un comentario visual a la novela del Jensen, con el análisis de Freud, recién publicados en francés en una edición conjunta cuando pintó esta obra. Las ruinas ocupan una posición intermedia entre los cuerpos del primer plano y el edificio entero situado al fondo²⁸. Se diría que es una mediadora en la exploración del inconsciente. Muy poco después, en obras como *Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet* (1935) vemos a dos grandiosos edificios-cuerpo²⁹, resquebrajados y abandonados en una inmensa llanura: se trata ahora de la representación “como ruina” de las figuras humanas cuyo análisis llevó a cabo Dalí en su libro *El mito trágico del Ángelus de Millet*³⁰. Vemos que en la elaboración del método paranoico-crítico se estaba sirviendo de la arquitectura degradada y

abandonada, superando ya a la mera ilustración de las concepciones freudianas. Finalmente señalaremos la utilización de la ruina como un ingrediente importante del camuflaje, algo que se acentúa en algunas obras dalinianas ejecutadas en los primeros años de la segunda guerra mundial: *Mercado de esclavos con aparición del rostro invisible de Voltaire* (1940) es un ejemplo muy representativo. Demuestra con esto que las ruinas son ideales para pintar imágenes múltiples y para los deslizamientos figurativos. Hemos dicho en otro lugar que Dalí estaba disimulando entonces su verdadera posición (política y personal) ante el conflicto que destrozaba al mundo, y de ahí su obsesión por la invisibilidad y la ocultación³¹. Pero con independencia de la posible función ideológica o estratégica de sus elementos, parece claro que este inteligentísimo artista estaba plenamente inserto en el universo móvil y procesual que caracteriza a la ruina en la época contemporánea.

Elementos codificados

Pero antes de entrar en ello conviene que nos detengamos en una constatación. En el asunto de la ruina “estática” algunos elementos se repiten con cierta regularidad en obras de distintas épocas y procedencias. Son casi siempre restos identificables de la antigua Roma que remiten a cosas muy conocidas: la Columna Trajana, el Panteón, el Coliseo, la Pirámide de Cayo Cestio, el Castillo de Santangelo, los arcos de Septimo Severo y de Constantino, el Septizonio, etc. Estos y otros edificios llegaron a tener una *iconografía* codificada, lo cual implica la eventual independización de la imagen arquitectónica respecto a su referente topográfico concreto. Observemos el fondo del *Martirio de San Sebastián*, de Luca Signorelli (1498): el arco de triunfo en una colina, a la izquierda, no parece copiar ningún modelo romano concreto, y lo mismo puede decirse de la columnata fragmentada, en la parte derecha (¿o es una estilización del Septizonio?); pero sí alude claramente al Coliseo el edificio semicircular que está junto a esas columnas. Comprobamos que no se necesitan muchas piezas para evocar un mundo de notable complejidad. Parece, pues, que el lenguaje de las ruinas se sirve de un vocabulario limitado de edificios-íconos que pueden asumir diversas variantes y combinarse de muchos modos.

Los ejemplos de esta práctica son muy numerosos, desde los fondos de *El buen Samaritano* (1537) de Arrigo Clocher, o *Las matanzas del Triunvirato* (1566) de Antoine Caron, hasta los *Antiguos monumentos de Roma* (1785), de Hubert Robert.



Antoine Caron, *Las matanzas del Triunvirato* (1566) (detalle). Museo del Louvre, París.



Hubert Robert, *Antiguos monumentos de Roma*. (h. 1785). Palacio de Pavlovsk.

La capital imperial imaginaria de este último ejemplo (hecha con fragmentos monumentales muy característicos pero combinados arbitrariamente), no es un elemento marginal de otra representación de carácter histórico o mitológico sino el asunto principal: los edificios, perfectamente reconocibles, son como los personajes de otras obras. Abundan también las pinturas y dibujos con la imagen aislada de estas piezas figurativas: el Septizonio ejerció una atracción irresistible en el Renacimiento, y lo mismo cabe decir del Coliseo, cuya permanencia hasta nuestros días le ha asegurado un gran papel en el imaginario arquitectónico de todos los tiempos. No es infrecuente que algunos de sus rasgos hayan aparecido mezclados con los del Panteón (ambos son estructuras “circulares”) para producir fantasías híbridas como las de Gerardus Judeus, entre otras muchas. La ruina, ya lo

hemos dicho, justificaba licencias que no permitía la representación de edificios integrales.

Así que podemos hablar (por lo menos en sentido figurado) de una gramática de los fragmentos, lo cual nos conduce a la relación que, en la pintura antigua, guardan los primeros planos y los fondos, las figuras con las cosas, y los distintos objetos entre sí. Porque no siempre los restos arquitectónicos dialogan con las figuras. El que puedan hacerlo entre sí, con las mismas estrategias re-presentativas que en muchos cuadros de otros temas más convencionales, es una prueba de la autonomía que llegó a alcanzar el género de la ruina. Algunos dibujos de Heemskerck ofrecen un buen ejemplo: en *Coliseo y capitel*, el famoso edificio del título es el telón de fondo que dialoga con el signo arquitectónico del primer plano, el cual funciona aquí, a su vez, como una verdadera “figura”.

Personajes “secundarios”

No podemos pasar por alto en este punto que las ruinas, con mucha frecuencia, están pobladas o recorridas por abundantes personajes. No me refiero ahora a los que son inherentes a temas reconocidos del arte occidental (los clásicos asuntos religiosos, mitológicos o heroicos con escenarios de arquitecturas antiguas) sino a esos seres, normalmente diminutos, que parecen estar allí sin una justificación argumental precisa. Ellos dan “vida” a esos lugares, en primer lugar, e introducen la posibilidad de percibir la escala de los restos arquitectónicos, algo necesario para que nos hagamos una idea de su importancia. Pero es inevitable preguntarnos a quiénes representan esos individuos, hombres y mujeres, qué hacen ahí, qué relaciones guardan entre sí y cuáles son sus hipotéticos contactos con el visitante de esos lugares.

Son, con frecuencia, admiradores de las ruinas, es decir, artistas y estudiosos, el otro yo del propio pintor; o autorretratos muy explícitos, como el célebre de Heemskerck ante el Coliseo (1553). Se ha demostrado que sucede lo mismo con otros seres menos obvios: el individuo con turbante que mide una basa de columna, en el centro del *Paisaje con ruinas antiguas* (1536), sería el propio Herman Posthumus; él mismo u otros colegas pintores aparecerían también en más lugares del mismo cuadro, dibujando otros restos antiguos, o explorando con antorchas unas grutas similares a las que creaban, en Roma, las bóvedas enterradas del palacio de Nerón³². Muchos ejemplos más, en fin (como el de Jacques Androuet du Cerceau), nos demuestran que la ruina inventó un tipo especial de mirón especializado cuyo empeño respecto a lo visto era mucho mayor que el de



Herman Posthumus, *Paisaje con ruinas antiguas* (1536). Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz.

esos mediadores de la representación que aparecían en otros cuadros antiguos: mide, dibuja, describe y cuenta sus hallazgos. Es un testigo que da testimonio y aventura hipótesis, un forense y un anatomista del cadáver arquitectónico.

Pero también abundan las parejas heterosexuales, además de otras muchas de hombres con hombres que sugieren un contacto erótico. Hay que fijarse especialmente en estas figuritas, abandonando momentáneamente la contemplación del supuesto asunto principal, para advertir la presencia de interesantes informaciones subliminales: en las ruinas se producían encuentros amorosos más libres que en otros lugares.



Polidoro de Caravaggio, *Paisaje con ruinas romanas*. Galleria degli Uffizi, Florencia.

Algunos debían ser profesionales, pero otros no. Los cuerpos reales podían exhibirse ahí en su desnudez, como las estatuas antiguas, o como las estructuras arquitectónicas donde se hallaban, despojadas de sus ropajes decorativos, como ya hemos visto. Parece que esta idea de la ruina como escenario adecuado para lo clandestino perfora toda la Edad Moderna, y la encontramos en Diderot, que nos transmite también (comentando a Hubert Robert) la fantasía de una pureza edénica en esos

lugares abandonados, contrastando con la maldad sofisticada de las moradas urbanas ordinarias:

“Si el lugar de una ruina es peligroso, me estremezo. Si en él percibo secreto y seguridad, soy más libre, me siento más solo, más conmigo mismo, más cerca de mí. Entonces, ahí, me considero a mí mismo como un amigo. Ahí, entonces, es cuando echo de menos a mi amiga. Entonces, ahí, los dos gozaríamos de ambos, sin perturbaciones, sin testigos, sin inoportunos, sin celosos. Ahí, entonces, sondeo mi corazón e interrogo el suyo; me alarmo y me tranquilizo. Entre ese lugar y las residencias de las ciudades, las moradas del tumulto, las estancias del interés, de las pasiones, de los vicios, de los crímenes, de los prejuicios, de los errores, hay una enorme distancia”³³.

Ambivalencia, pues, una vez más: la ruina era un ámbito del esparcimiento, del placer, del ocio y de la meditación filosófica (el *campo vacchino*, en Roma, había suministrado un modelo de arcadia ideal, con inocentes pastores despreocupados de la grandeza de los restos arquitectónicos entre los que pastaba su ganado); pero también era un sitio donde se corrían riesgos capaces de estremecer a los buenos ciudadanos, como acaba de decirnos Diderot. No me refiero ahora a la inseguridad física de los edificios caídos, con posibles derrumbes y desprendimientos de cascotes, sino al hecho de que en esos lugares abandonados merodeaban (o se escondían) también mendigos, bandoleros, intrigantes y asesinos.

En el mejor de los casos eran sólo pícaros y desocupados, dados a engañar a los incautos visitantes de los restos, bastante numerosos ya en el siglo XVIII. Todo lo dicho está bastante bien sugerido en numerosos testimo-



Hiro Coc, *Ruinas de las termas de Diocleciano* (1551). Grabado, colección particular.

nios gráficos, desde el renacimiento hasta Piranesi, de cuya época ha dicho Hugh Honour lo siguiente:

“Patéticos recordatorios de una gloria pasajera, las palabras *sic transit* parecían inscritas en cada piedra, y nunca más claramente que cuando se pintaban en agradable decaimiento, como campo de las travesuras de los muchachos, lugar de acampada de bandidos, o degradación última, simple telón de fondo para la conversación de los grupos de altaneros millores ingleses”³⁴.

Aquellos primeros turistas, casi todos jóvenes aristócratas, se adentraban en un territorio “marginal”, donde no regían las leyes y las normas ordinarias. La ruina era una utopía y una heterotopía. Verdadero o falso, lo importante era el supuesto de que la decadencia de la arquitectura conllevaba una correspondencia con el orden social, que se relajaba o se descomponía allí, para bien y para mal.

La destrucción en proceso

La ruina, tal como la hemos venido considerando hasta ahora, es algo estático, más bien intemporal. Habla de una arquitectura que existió y cumplió funciones humanas pero que ha regresado ya a la naturaleza. Desde este punto de vista no es un asunto próximo a la destrucción, como se ha venido suponiendo, sino más bien contrapuesto. En efecto: la arquitectura ordinaria (la que está en uso) es una arquitectura de “tiempo medio”, la ruina es una arquitectura de “tiempo largo” cuyas transformaciones son tan lentas, casi, como las de la geología, y la destrucción es una arquitectura de “tiempo corto”, un acontecimiento que valoriza el papel del presente³⁵. Tiene su importancia para la historia del arte, pues suscita simultáneamente dos asuntos poco o nada explorados como son la iconografía del instante y la del caos. Marcello Fagiolo parece haber creído que ésta es una preocupación característica de un momento de la historia del arte cuando dice: “Alrededor de 1630, en la época en que la historiografía sitúa el nacimiento del barroco en Roma, se experimenta en diferentes obras -sobre todo en el círculo de Bernini y con una sintonía en absoluto casual- la poética del “derrumbe”, es decir, de la ruina en acto, traducción al lenguaje artístico de un acontecimiento transitorio, impetuoso, instantáneo”³⁶.

Pero tenemos muchos testimonios que nos permiten considerarlo como una constante histórica. La destrucción

no es un episodio marginal solapado en la historia de las ruinas, aunque es cierto que su singularidad como tema independiente sólo la hemos podido percibir en la época contemporánea. Esto se debe a que el prodigioso desarrollo tecnológico ha hecho posibles destrucciones instantáneas de dimensiones colosales, inimaginables antes. Pero también es importante tener presente que los nuevos paradigmas de la producción imaginaria privilegian ahora la captación de lo fugaz: si la ruina era hermana de la pintura y del grabado, la destrucción ha buscado la alianza de la fotografía instantánea, del cine y de la televisión.

Interesantes ejemplos de ello aparecen ya en el arte medieval, asociados casi siempre a episodios religiosos legendarios. En los *Beatos* se encuentran varias destrucciones “en proceso”, más o menos codificadas: la aniquilación de Babilonia y el terremoto apocalíptico se parecen mucho, ofreciéndonos en ambos casos arcos de herradura rotos, de lado y cabeza abajo, con cuerpos humanos convulsionados.



Magius, *Ascensión de los testigos y terremoto*. Beato de la Pierpont Morgan Library, Nueva York.

Ésta es la tradición que recogerán las destrucciones de la Torre de Babel, con algunos ingredientes constantes hasta los albores de la época contemporánea, como son los fragmentos arquitectónicos suspendidos en el aire y la abolición (momentánea) de las leyes de la gravedad. La destrucción de Jerusalén de aquellos manuscritos hispánicos altomedievales es, en cambio, más contenida, pues la llevan a cabo operarios con barras y mazas que desprenden los sillares de una muralla mientras parece mantenerse todavía entera la estructura con forma de puerta en cuyo interior se resguardan los habitantes.

La destrucción de una ciudad se consagra como tema en la época gótica. Puede que veamos un incendio, con vagas formas arquitectónicas diluidas entre las llamas, pero lo más frecuente es representar distintos torreones cayendo en direcciones contrapuestas, formando “uves” instantáneas, un estereotipo iconográfico que encontramos en ejemplos tan distintos como la *Caída de Jericó* del Salterio de San Luis (1253-1260), la *Caída de Babilonia* de un anónimo inglés del siglo XIII, y la versión renacentista grabada por Lucas Cranach.

El castigo ejemplar a la ciudad impía mediante su destrucción súbita se convierte, en los albores de la edad moderna, en un importante tópico cultural. Además de Babilonia, Sodoma y otros ejemplos bíblicos, se incluyen ejemplos históricos como Troya o, andando el tiempo, Pompeya. Pero también es frecuente encontrar casos en los que el diablo interviene para destruir edificios, como vemos en uno de los frescos de Luca Signorelli en el claustro grande de Monteoliveto Maggiore (1497-98), que ilustra un milagro de San Benito descrito en *La leyenda dorada*: el desplome de una pared del convento en construcción, causado por el demonio, aplasta a un niño oblató, que es resucitado luego por la intervención del santo³⁷. En la pintura hay cuatro demonios voladores que se afanan con saña, arrancando las piedras con sus manos o golpeando el edificio con mazas y martillos; las vigas en aspas están caídas sobre los escombros donde se halla sepultada la víctima. Es una demolición, ciertamente, pero la inspiración visual parece derivar más del modelo natural del terremoto.



Luca Signorelli, *Milagro de San Benito* (1497-98). Claustro grande de Monteoliveto Maggiore.

Esta obra testimonia una preocupación por la movilidad de las cosas físicas, por el paso de lo formalizado a lo

informe, y viceversa, que se tradujo en interesantes indagaciones científicas y espectaculares realizaciones visuales. Leonardo da Vinci mostró mucho interés por el agua y el viento, por los remolinos y sus efectos, por el movimiento de las montañas, en las fronteras del caos³⁸. ¿Qué contactos tuvieron con él Rafael y sus discípulos? No hace falta que respondamos por nuestra cuenta a esta vieja pregunta de la historia del arte para considerar a *La caída de los gigantes* (h. 1530-35) de Giulio Romano, en Mantua, como el mejor testimonio artístico de estas preocupaciones. No sólo son las columnas y los otros elementos de un colosal edificio “rústico” lo que se está cayendo sino también las rocas de las montañas, amalgamadas con los cuerpos de los gigantes, en la confusión de un instante perpetuado que anonada y asusta al espectador. La arquitectura (¿ficticia?) y la naturaleza se están derrumbando a la vez sobre nosotros, que somos considerados, por ende, como los soberbios seres míticos a quienes los dioses han decidido castigar. Obsérvese que las dos grandes columnas, flanqueando la puerta, están cayendo en la misma dirección, hacia la izquierda, sin formar entre sí la “uve” o el aspa habituales, que habrían equilibrado algo la composición aminorando la intensa sensación de inestabilidad.

El Bosco, los infiernos y el gran incendio urbano

Estamos aquí coqueteando con el caos, con la confusión de las formas y con la contaminación entre los distintos reinos de la naturaleza. Por eso debemos introducir algunas consideraciones sobre El Bosco y sus seguidores, hasta Bruegel el Viejo, donde la destrucción “en proceso” parece constituirse en el asunto central de un buen número de representaciones. Abundan los incendios más o menos convencionales, como en el fondo de *Las tentaciones de San Antonio* de Lisboa, o en el *Juicio final* de Brujas: vemos arder con violencia los edificios mientras se elevan al cielo, como pavesas, inquietantes seres alados de evocaciones infernales. Pero es la tierra toda la que se incendia, o mejor, vomita fuego, en otros ejemplos relacionados con las postrimerías y el infierno. Parecen a veces hornos de cerámica o de fundiciones metalúrgicas (*Mesa de los pecados capitales* del Museo del Prado), pero esta última referencia nos conduce también hacia las fraguas o los volcanes. En las minas militares el fuego súbito procedía del interior de la tierra y la destrucción se operaba “desde abajo”, una referencia que conviene apuntar dado que ese invento fue desarrollado por los ejércitos (los españoles primero, pero pronto fueron imitados por todos los demás) en la época a la que nos estamos refiriendo³⁹. El

Juicio Final de Viena ofrece el mejor ejemplo de ello, pero también está claro en el panel derecho de *El jardín de las delicias*. De los edificios incandescentes, en este último ejemplo, quedan sólo algunos restos de muros y torreonnes, siniestras inversiones de las arquitecturas paradisíacas y “naturales” que figuran en la tabla izquierda.



El Bosco, *Juicio Final* (detalle). Akademie der Bildende Künste, Viena.

Estas cosas crearon escuela, con multitud de copistas e imitadores, además de la difusión de algunos grabados de Brueghel⁴⁰ y de otros artistas. Se consolidaron así los estereotipos iconográficos de dos temas afines: el infierno y el gran incendio urbano (destrucciones de Troya y de Sodoma, básicamente), tratados con especial intensidad por Monsú Desiderio y por otros artistas próximos a su estética, como Isaac Swanenburgh, Jan Brueghel, Filippo Napoletano, Cornelio Brusco, etc. Una característica común del primero de esos lugares es que se trata de un inmenso ámbito arquitectónico o cueviforme, de formas rusticadas, semiarruinado, cuya apariencia anticipa, en ocasiones, los tétricos espacios de las *Carceri* de Piranesi. Uno o varios fuegos lo abrasan y lo iluminan con intenso



Filippo Napoletano, *Dante y Virgilio en los infiernos*. Galleria degli Uffizi, Florencia.

dramatismo. Los incendios de ciudades, por su parte, nos muestran a torreones ardientes que lanzan llamaradas en direcciones contrapuestas, como si el modelo no estuviera tanto en la devastación real como en los fuegos artificiales, una pasión de la época que se fue incrementando a lo largo del barroco.

Las Clades de Heemskerck

Puede que estas cosas no se hubieran pintado de no haber sido por el estímulo de los grabados de Maarten van Heemskerck relativos a las destrucciones de los antiguos ídolos paganos (*Historia del rey Josías*) y a los desastres del pueblo judío (*Clades*). Lo más interesante para nosotros de esta última serie es que constituye un conjunto especializado en ruinas y restos arquitectónicos con pretexto histórico y moralizante: aunque haya un tema oficial para cada imagen, la novedad está en que el escenario posee un *subtexto* tan poderoso como para imponerse al *texto* que le sirve de *pretexto*. La obra puede interpretarse globalmente como una condena del judaísmo, refutado vehementemente en el ámbito católico, pero también por reformadores como Lutero quien escribió cosas como ésta: “¿No sabes acaso que Jerusalén y vuestro reino, el Templo y vuestro sacerdocio han sido destruidos hace más de 1460 años? ... Una cólera divina tan cruel muestra demasiado a las claras que ellos [los judíos] se equivocan y están en el mal camino”⁴¹. Pero podemos preguntarnos por qué aparecen en *Clades* dos escenas como *La adoración de los pastores* y *La adoración de los magos* que no tienen nada que ver con los “desastres” del pueblo judío. La respuesta, si nuestra hipótesis no es desacertada, es que la ruina arquitectónica era poco menos que obligatoria para esos temas, como hemos visto antes, y dado que la arquitectura destruida era el verdadero asunto subyacente de la serie, parecía aceptable traicionar en su favor la coherencia de la temática “principal”. En efecto, los dos grabados mencionados ofrecen un interesante catálogo de ruinas, o de arquitecturas semiconstruidas, con bóvedas perforadas y una estupenda rampa en espiral ascendente con columnas jónicas.

En esta línea van también otras escenas: *Jehú continúa adorando los becerros de oro*, o *Los hermanos de Sansón recuperan su cuerpo* muestran excelente bóvedas de aristas, entre otras cosas; buenos modelos de columnatas hay también en *El pueblo de Israel dividido entre Tibnî y Omrí* y en *Shem y Japheth cubren la desnudez de Noé embriagado*; y el paisaje de ruinas entendido como una extensión infinita de restos inconexos, poco o nada estructurados, aparece en *Sacrificio de Noé tras el Diluvio*, y muy especial-

mente en *La borrachera de Lot*. Este último ejemplo es digno de consideración, pues los restos arquitectónicos están tan degradados, son tan “informes”, que apenas se notan diferencias formales entre ellos y las rocas de la cueva, a la izquierda, en cuyo interior yace Lot con una de sus hijas. Parece que la desolación de este universo es como un eco del llanto arrepentido de la otra hija, en primer plano y en el centro de la representación.



Maarten van Heemskerck, *La borrachera de Lot*. De la serie *Clades*. Colección particular.

Pero lo más notable es la enorme importancia que tiene en Heemskerck el proceso mismo de la destrucción, con un número muy considerable de escenas en las que este asunto es tratado como un *acontecimiento*. En unos casos predomina lo que llamaremos “destrucción mecánica”, según el modelo conceptual del derribo; esto es lo que se ve en *Los caldeos destruyen Jerusalén y se llevan sus tesoros*, donde figuran unos obreros picando sobre las murallas y levantando los sillares de piedra, casi igual que en los *Beatos* del siglo X. Pero son más abundantes los grabados que muestran grandes derrumbamientos repentinos, inspirados probablemente en los efectos de los terremotos: aunque las imágenes de Heemskerck sobre *La destrucción de la Torre de Babel* exhiben dos instantes fugaces de un proceso que habría



M. van Heemskerck, *La destrucción de la Torre de Babel*.



M. van Heemskerck, *La destrucción de la Torre de Babel y la dispersión de los pueblos*.

consistido en el lanzamiento divino de un fuego aniquilador; parece que se ha enfatizado (sobre todo en el segundo grabado, donde se representa también la dispersión de los pueblos tras la confusión de lenguas) la idea del descoyuntamiento mecánico de los muros con su caída en direcciones contrapuestas. La *Destrucción de Jericó*, *Sansón destruyendo el Templo de Gaza*, y *El cuerpo del rey de Ai llevado a la puerta de la ciudad*, ofrecen extraordinarios ejemplos de edificios descompuestos suspendidos en el aire. Son ver-



M. van Heemskerck, *Destrucción de Jericó*.

daderas instantáneas que presentan a la arquitectura como una realidad alterada, virtualmente "entera", pero inconsistente y efímera como un parpadeo. De un momento a otro los edificios serán una masa informe de detritus derribados en el suelo. No tienen futuro.

La devastación más abundante está producida, sin embargo, por el fuego. Este elemento participa en algunas de las destrucciones comentadas (como las de Babel) pero adquiere un indudable valor autónomo en ejemplos como *Los caldeos llevándose las columnas del Templo*, *La destrucción del Templo por las tropas de Tito*, *Muerte del rey de Ai*, *La captura de Tirsá*, *Jehú destruyendo los ídolos de Baal*, *Achah y su familia apedreados*, y *La destrucción de Sodoma*.



M. van Heemskerck, *Destrucción de Sodoma*.

En todos estos casos las llamas se representan con largas líneas ondulantes, semiparalelas, desplegadas en una o en varias direcciones contrapuestas, deshilachándose a medida que se alejan de su fuente, o uniéndose en las puntas, como extrañas espadas serpentiformes. Son dos tipologías ígneas diferentes que tienen en común algunas cualidades: las llamas y el humo velan la visión de las formas al tiempo que las devastan. También son efímeras, y por eso se oponen a la arquitectura propiamente dicha y a la ruina estática.

No fueron Heemskerck y su grabador Philippe Galle los creadores de esta iconografía del fuego, cuya primera puesta a punto en el arte gráfico habría corrido a cargo de algunos ilustres predecesores. Erasmo de Rotterdam, en una carta escrita el 30 de julio de 1526, atribuía su invención a Alberto Durero, y pensando tal vez en las xilografías del *Apocalipsis* escribió: "Apeles utilizaba colores, aunque estos fueran más restringidos en cuanto al número y se aplicaran con menos ambiciones que en nuestros días, pero a fin de cuentas eran colores. Pero ¿qué no ha expresado Durero, admirable en todos los sentidos, con monocromía, es decir, con la única ayuda de líneas negras? La sombra, la luz, el resplandor; los salientes y los huecos ... Más aún, él ha pintado lo que no se puede pintar; el fuego, los resplandores, el trueno, el rayo, los relámpagos"⁴².

Parafraseaba Erasmo aquí la historia legendaria de Apeles, que habría pintado, según Plinio el Viejo, "lo que no se puede pintar: el trueno, el rayo, el relámpago", y lo habría hecho, además, utilizando solamente cuatro colores. Victor Stoichita menciona éstas y otras referencias demostrando que la representación del fuego fue un interesante desafío para los artistas del renacimiento: los incendios de ciudades servirían para mostrar los poderes de la pintura al abordar lo que le está vedado a la literatura, es decir, lo "indescriptible"⁴³. Heemskerck pudo muy bien haberse hecho eco de este tópico clásico convir-

tiendo la destrucción instantánea mediante el fuego en una prueba de que su arte se hallaba en la senda del gran Apeles.

Monsú Desiderio

Pero hay que llegar a la última generación de pintores manieristas (o la primera del barroco), en un ámbito relativamente periférico, y en talleres secundarios, para encontrar la culminación artística de esta preocupación. La ruina combinada con la destrucción es la especialidad de un enigmático pintor, activo en Nápoles a principios del siglo XVII, conocido tradicionalmente como Monsú Desiderio. Se piensa ahora que ese apelativo encubre en realidad a dos personalidades distintas, Didier Barra y François Nomé, cuya común procedencia (ambos eran loreneses de Metz) y supuesta asociación profesional habría favorecido su confusión y asimilación en una común personalidad imaginaria. El doctor Félix Sluys creyó reconocer a los componentes de este equipo en los dos jóvenes que ofrecen al rey los planos de la *Torre de Babel* (Roma, colección particular)⁴⁴.

Lo cierto es que hay una temática común a muchos cuadros ejecutados en Nápoles en las primeras décadas del siglo XVII. No suelen llevar fecha ni firma, ni tenemos apenas referencias documentales sobre ellos. La producción de estas obras parece haberse desarrollado bastante al margen del sistema oficial de los grandes encargos, y todo nos hace pensar en su común procedencia de un taller especializado (en el que bien pudo colaborar una pequeña legión de colaboradores más o menos ocasionales, y no sólo los dos artistas mencionados), capaz de lanzar hacia un mercado abierto e internacional una notable cantidad de pinturas de gabinete, con un espíritu común⁴⁵. No se consideró todo aquello, seguramente, como una producción de gran empeño, y los precios debieron ser moderados. Así podríamos explicar cosas como la relativa uniformidad de los temas y de las fórmulas iconográficas junto a las evidentes desigualdades técnicas y estilísticas que se perciben incluso en el interior de las mismas pinturas. Preferimos, pues, seguir atribuyendo todo ello al viejo nombre genérico de Monsú Desiderio. Lo importante es que nos encontramos ante un conjunto de pinturas consistente, un verdadero *género* cuyo desarrollo limitado en el tiempo y en el espacio (Nápoles, entre 1600 y 1630, o tal vez entre 1610 y 1625) nos permite considerarlo como uno de los episodios más enigmáticos y fulgurantes de toda la historia del arte.

Se trata de ruinas estáticas, en muchos casos. Aparecen esbozadas, con pinceladas cortas, casi neuróticas, o con

barridos valientes (ahí han creído ver algunos las diferencias entre De Nomé y Barra), brillando como esqueletos arquitectónicos, alumbradas por una luz espectral. Las figuras humanas, diminutas y desmañadas, casi deshechas, permiten a veces reconocer los inevitable pretextos religiosos y moralizantes, aunque no es infrecuente que estas vistas urbanas aparezcan completamente desiertas, incrementándose así su apariencia de agria desolación.



Monsú Desiderio, *El silencio*. Col. Edoardo Bloch, Roma.

Es inevitable pensar, ante ellas, en la pintura metafísica y en los espacios de Dalí o de Tanguy. Sugieren, de paso, un procedimiento de trabajo en el taller: primero se debían pintar los escenarios con arquitecturas arruinadas y luego se les añadirían “escenas” humanas, eventualmente variables. En cada paso podrían haber intervenido uno o varios ejecutantes. Lo importante, sin embargo, eran esos lugares con templos circulares, columnas rotas, torresseudogóticas y estatuas derribadas, ofrecidos al espectador como verdaderas *antivedutte* arquitectónicas, nada complacientes en su enigmática inestabilidad. Me parecen especialmente significativos los varios ejemplos de ruinas junto a un mar eventualmente embravecido, como en *Jonás y la ballena* [A64]⁴⁶, o *San Agustín a la orilla del mar* [A103]: nos recuerdan que Nápoles era una poderosa ciudad portuaria, pero evocan, como hemos comentado antes a propósito de Coccorante, la móvil inestabilidad de una arquitectura que parece tener la misma fragilidad e inconsistencia espumosa que las olas.

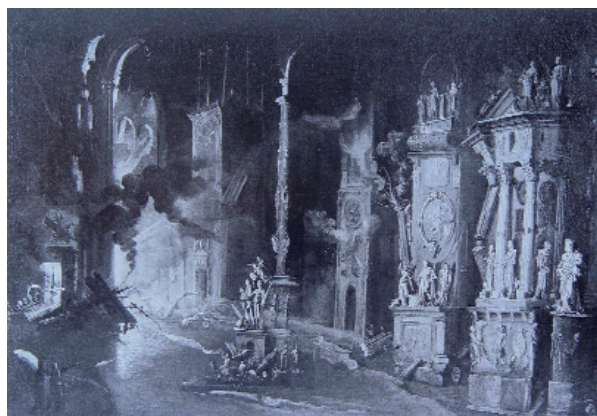
Porque lo más importante es que Monsú Desiderio sigue la estela de Heemskerck al centrar una parte considerable de su obra sobre la destrucción “en proceso”: el templo circular se está desplomando en *El tributo del César* [A59], y lo mismo sucede con las torres puntiaguadas en cuadros como *Arquitecturas imaginarias* [A48], *Conversión de Saulo* [A87], *Huida a Egipto* [A132], etc. La

columnas cayendo aparecen en *Destrucción de la casa de Job* (fechado en 1614 ó 1624) [A9] y en *Martirio de una santa* [A3], pero alcanzan su apoteosis en la *Explosión en una iglesia (Asa destruye el ídolo de Priapo)* [A84], con un instante destructivo verdaderamente extraordinario: los tambores de los fustes se desplazan hacia los laterales formando un rombo y un zig zag, pero también hacia el frente, con atrevidos escorzos. La destrucción ocupa, pues, todas las direcciones del espacio imaginario, incluyendo el territorio que habita el espectador:



Monsú Desiderio, *Explosión en una iglesia (Asa destruye el ídolo de Priapo)*. Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Un papel prominente juega aquí ya el destello luminoso de la explosión sobre el fondo oscuro de ese raro templo columnario. Porque el arte de Monsú Desiderio es tenebrista, gusta de la noche, y por eso muestra una notable propensión hacia los grandes incendios urbanos. Abundan, como era de prever, las escenas de Troya ardiendo, siguiendo el relato de Virgilio [como la A54, A55 y la A97]: "...negra, con hueca sombra, vuela en torno la noche. ¿Quién el desastre de esa noche, quién las muertes, hablando, explicará, o podrá con lágrimas igualar los trabajos?"⁴⁷. La huida de Eneas y Anquises tiene su eco bíblico en la salida de Lot y su familia de una Sodoma [A67, D64], que es como una antorcha gigantesca en medio de la oscuridad nocturna, también, a pesar de que en la Biblia se diga expresamente que la destrucción de esa ciudad tuvo lugar al amanecer: "Salía el sol cuando Lot llegaba a Soar. El Señor envió entonces, desde el cielo una lluvia de azufre y fuego sobre Sodoma y Gomorra"⁴⁸. Hay entre estas pinturas otras urbes ardientes de incierta temática religiosa o histórica, con algunos casos especiales como *Incendio y ruinas* [A111] que parece contener el catálogo completo de todas las destrucciones instantáneas concebibles en aquella época: derrumbamiento, inundación, explosión e incendio abatiéndose a la vez sobre un ámbito urbano carcomido por el salitre y el tiempo. La movilidad que sugiere todo ello es tan impermanente como el mundo de los sueños.



Monsú Desiderio, *Incendio y ruinas* (1624). Paradero desconocido.

La obra de Monsú Desiderio no se ha podido valorar hasta el siglo XX, tras la experiencia histórica del surrealismo, pero su misma existencia, la abundancia de pinturas de este tipo conservadas, nos obliga a pensar en sus hipotéticos significados originarios. Algunos otros cuadros atribuidos al mismo taller, como *Naturaleza muerta* [A62], nos dan quizá algunas claves: "Vana est pulchritudo", se lee en un papel, junto a los elementos clásicos en ese tipo de bodegones moralizantes (reloj, espejo, flores, libros...). Evoca también al *Libro de Job* (14.2), donde se afirma que "el hombre, como la flor, brota y se marchita y huye como una sombra"⁴⁹. Así que, por traslación simple, podría deducirse que también la hermosa y potente arquitectura antigua es perecedera y fútil. Toda grandeza y toda hermosura son efímeras y se disuelven en el espacio y en el tiempo como la espuma marina o las pavesas de las llamas. Los pintores que ahora analizamos hicieron, pues, algo muy singular al convertir la destrucción arquitectónica en un género específico estrechamente emparentado con las vánitas. Ello explicaría su gran popularidad momentánea, y su olvido poco después, como si todo esto hubiera sido un asunto pictórico menor.

Lo sublime natural

Planea sobre estas pinturas el fantasma de la destrucción súbita y total, una profecía apocalíptica presente desde siempre en el pensamiento religioso, pero no experimentada por la humanidad, a una escala convincente, hasta la época contemporánea. El primer atisbo llegó con el Terremoto de Lisboa de 1755, que habría provocado unos cien mil muertos y arrasado instantáneamente una de las ciudades más bellas y populosas del mundo. La conmoción que causó en los filósofos de la época fue intensa y duradera: Voltaire se ocupó de ello y lo tomó como un argumento de peso para oponerse a quienes

suponían que la humanidad habitaba en el mejor de los mundos posibles. Los protagonistas de *Cándido* se encuentran en la capital portuguesa “cuando sintieron que la tierra temblaba debajo de sus pies, embravecióse el mar; y rompió los navíos que estaban anclados en el puerto; cubriéronse las calles y plazas públicas con remolinos de llama y cenizas, los edificios se desplomaron, se hundieron las techumbres, se trastornaron los cimientos; treinta mil habitantes quedaron sepultados entre las ruinas de aquella opulenta ciudad”⁵⁰. Al optimista Pangloss aquella desolación le parece natural, dada la existencia subterránea de algún volcán, cerca de Lisboa, pero la manifestación de sus ideas le lleva a ser ejecutado por la inquisición. Después del auto de fe que los portugueses montan (inútilmente) para aplacar a la divinidad, y ante los nuevos temblores de tierra, Cándido exclama: “¿Y es éste el mejor de los mundos posibles? Pues los otros que no son tan buenos, ¿cómo serán?”⁵¹

Los mismos problemas y preguntas están también en el “Poema sobre el desastre de Lisboa, o examen de este axioma: todo está bien”. Voltaire no muestra allí ningún atisbo de optimismo, ni ofrece respuestas claras al inquirir en las causas del gran desastre:

“Elementos, animales, humanos, todo está en guerra.
Es preciso confesarlo, el mal está en la tierra:
Su principio secreto nos es desconocido.
Del autor de todo bien, ¿el mal ha venido?”⁵²

Esta angustiosa pregunta, sin respuesta convincente, podría estar en la base de la incorporación del “gran desastre” al corazón del imaginario romántico. Las fuerzas incommensurables de la naturaleza, desatadas entre sí y contra el hombre, provocaban un estremecimiento general, lo cual se detecta en numerosas manifestaciones culturales desde finales del siglo XVIII hasta principios del XX. Ya en la *Crítica del juicio* de Kant encontramos muy asentada esta asociación: “La naturaleza suscita las más veces las ideas de lo sublime cuando es contemplada en su caos y en el desorden e ímpetu destructor más salvajes e irregulares con tal de que se pueda ver grandiosidad y potencia”⁵³. O también:

“Las rocas enhiestas que como una amenaza vemos encima de nosotros, las nubes tempestuosas que se acumulan en el cielo aproximándose con rayos y truenos, los volcanes con todo su temible poder destructivo, los huracanes con la devastación que dejan tras de sí, el ilimitado océano en cólera, la elevada catarata de un río pode-

roso, y otros objetos por el estilo, reducen a pequeñez insignificante, comparadas con su potencia, nuestra capacidad de resistir. Lo cual no impide que su aspecto nos resulte tanto más atractivo cuanto más temibles sean, a condición de que podamos contemplarlos en seguridad, y solemos llamarlos sublimes porque exaltan las fuerzas del alma más allá de su media corriente, permitiéndonos descubrir en nosotros una capacidad de resistencia de índole totalmente distinta, que nos da valor para podernos enfrentar con la aparente omnipotencia de la naturaleza”⁵⁴.

Pero esta visión “natural” de la destrucción y de la ruina empieza a ser muy seriamente contestada por otros autores, empapados por la visión historicista y por el voluntarismo que condujo a la Revolución Francesa. Uno de sus mejores representantes puede ser el del Conde de Volnay, cuyo libro *Las ruinas de Palmira o meditación sobre las revoluciones de los imperios* fue publicado en 1791, sólo un año después del texto de Kant que hemos citado antes. Ya en la “Invocación” preliminar deja muy claro Volnay cuál es el propósito político democrático que le anima: en vez de limitarse a constatar la inevitable decadencia de los afanes humanos, afirma que las ruinas son el resultado de errores políticos concretos. Ellas son una advertencia a los gobernantes opresores y una lección para los pueblos actuales, que deben tomar la senda de la justicia social:

“¡Salve, ruinas solitarias, sepulcros sacrosantos, paredes silenciosas!... Cuando la tierra entera, sumida en la esclavitud, enmudecía ante los tiranos, ya vosotras proclamabais las verdades que ellos detestan, y, confundiendo las cenizas de los reyes con las del último esclavo, atestiguabais el santo dogma de la igualdad ... ¡Oh tumbas, cuántas virtudes poseéis! Vosotras espantáis los tiranos; vosotras sois las que emponzoñáis con un terror secreto sus placeres impíos”⁵⁵.

Hay al principio del libro alguna interesante descripción, romántica ya, de los restos arquitectónicos de Palmira, con sus interminables hileras de columnas decarnadas, entrevistas a la luz de la luna, lo cual permite que la mente del autor se eleve “a las reflexiones más sublimes”⁵⁶. Pero casi toda la obra es un ambicioso tratado de filosofía política con abundantes consideraciones históricas y geográficas orientadas a demostrar que son las injusticias sociales las que han originado las destruccio-

nes del pasado. La decadencia de la civilización presente podrá evitarse, viene decir Volnay, si ponemos remedio a la iniquidad y acabamos con las tiranías.

La guerra moderna

Se anuncia así un paulatino olvido del desastre natural y del incendio clásico como paradigmas de la destrucción. Las impactantes creaciones visuales de artistas románticos como Turner, Thomas Cole o John Martin, quedaron repentinamente obsoletas con la aparición de los nuevos paradigmas de la destrucción súbita acarreados por la guerra moderna. Hablamos de los extraordinarios progresos de la artillería que acompañaron al desarrollo técnico y científico, gracias a los cuales pudieron incrementarse hasta una escala delirante los poderes destructores y la intensidad de los bombardeos. La fotografía evolucionaba en paralelo revelándose como el medio más idóneo para dar cuenta de estos nuevos aspectos de la historia de la destrucción: primero se hicieron tomas estáticas de arrasamientos recientes, lo cual ocurrió en la guerra de Crimea (1853-56) y en la de Secesión norteamericana (1861-65).

Pero los episodios de La Comuna de París (1871) fueron ya fotografiados de otra manera: el campo de batalla se sustituyó por la urbe, convertida en una inmensa escombrera. Surgieron nuevos temas estandarizados, como la manzana arrasada, y pudo comprobarse de esta manera que la ruina militar hacía desaparecer los rasgos diferenciadores de la arquitectura, unificándose todos los tipos de edificios en el nimbo común de lo caótico. A veces era interesante para los fotógrafos captar algún detalle que revelaba el antiguo esplendor de una construcción (como la escalera del Palais Saint Cloud en una foto de A. J. Liébert), pero llama más la atención la enorme cantidad de imágenes de escombros sin forma que hacen parecer idénticas cosas que habrían sido muy diferentes, como una fábrica de La Villette y una calle de Neuilly.

Otro aspecto interesante, de gran porvenir: la destrucción se fotografió ya en el momento mismo en que ésta se producía, con incendios (a veces trucados) espectaculares como los del Pavillon Marsan en Las Tullerías (foto de Jules Andrieu) o el bombardeo de la Rue Royale (foto de Bruno Braquehais). Se ha constatado que las mismas destrucciones fueron captadas por varios fotógrafos diferentes⁵⁷, pero ello revela, en nuestra opinión, que este asunto se convirtió entonces en un auténtico género fotográfico, revitalizado luego periódicamente en otros muchos conflictos ulteriores.



Alphonse J. Liébert, *Usine J. Falcr & cie bombardeada en La Villette* (1871). Colección del CCA, Montréal.



Alphonse J. Liébert, *Neuilly bombardeado* (1871). Colección del CCA, Montréal.

Los prototipos iconográficos estaban creados. A partir de la Comuna la problemática será básicamente cuantitativa: el incremento del poder destructor de los bombardeos durante la Primera Guerra Mundial fue acompañado por un vertiginoso aumento del número de fotografías, hechas ya con cámaras instantáneas y portátiles. Los disparos de los cañones y los de los fotógrafos iban en paralelo, como si se necesitasen mutuamente. Lo mismo cabe decir de la Guerra Civil Española, donde hizo su presentación pública el bombardeo aéreo como agente poderosísimo de destrucción urbana. El arrasamiento de Guernica fue el caso más conocido de una táctica militar que se hizo poco después tristemente rutinaria, y que no ha dejado de aplicarse en todos los conflictos, desde la Segunda Guerra Mundial hasta el momento presente. Pero la aviación y el cine cambiaron los modos de visión del hombre contemporáneo reforzando la tendencia hacia lo veloz y lo instantáneo, y es por eso por lo que entre la masa ingente de ruinas militares, fotografiadas por miles o millones de profesionales y aficionados, no somos capaces de retener más que algunas imágenes intensamente transitivas: San Pablo de Londres flotando

sobre la nube de humo de un bombardeo alemán, la catedral de Colonia casi intacta en el centro de un mar de escombros, la bandera soviética ondeando en el Reichstag sobre un Berlín arrasado, las explosiones en Pearl Harbour como si se estuvieran lanzando en todas las direcciones cohetes artificiales, y muy en especial el hongo atómico de Hiroshima. Es preciso insistir en que estas modernas ruinas militares tienden a la desformalización, son meros "materiales" que sólo se pueden percibir adecuadamente cuando se captan en proceso, contando con el tiempo.

Su medio natural ha sido el cine, hasta el punto de que llegó a existir, casi, un género específico en torno a los años 1947-48, cuando se hicieron algunas películas tan significativas como *Berlín Express* de Jacques Tourneur (con insertos de la ruinas reales de Frankfurt y de la capital de Reich), o *Berlín-Occidente* de Billy Wilder (donde aparecía una inefable Marlene Dietrich sobreviviendo entre los escombros). La obra maestra indiscutible de aquel conjunto fue *Germania, anno zero*, de Roberto Rossellini, filmada en 1947 en un Berlín arrasado y deprimido. Es el movimiento de los actores y el de la cámara lo que confiere a los desechos urbanos una vida y un dramatismo de los que nunca se puede vanagloriar la imagen estática. La ruinas de la ciudad son, más que un decorado neutro, un retrato moral de los personajes y una denuncia del nazismo, el ominoso sistema político y moral que originó la destrucción. Porque ésta es la gran lección de la hecatombe bélica moderna: tiene una explicación histórica, se pueden señalar las causas y condenar a los culpables, algo inimaginable respecto al terremoto apocalíptico "natural" que tanto había desazonado a Voltaire.

También es impensable para nosotros la existencia de espectadores nostálgicos que puedan pasear entre estas ruinas para deleite de los sentidos y estremecimiento intelectual por la grandeza del pasado. Se dio esto todavía, según parece, en el París de 1871, con viajeros que venían desde Londres a admirar la "belleza" que habría resultado de las destrucciones combinadas de comuñeros, versalleses y prusianos⁵⁸. Y es interesante que los jerarcas del nacional-socialismo soñaran con las hermosas ruinas románticas que podrían llegar a ser, un día remoto, los restos de su imperio. Albert Speer, el arquitecto del Führer, se refirió a este asunto en diversas ocasiones: "Las obras de construcción modernas ... no eran muy apropiadas para formar el 'puente de tradiciones' exigido por Hitler para el vínculo con las futuras generaciones: era inimaginable que ruinas herrumbrosas constituyeran el impulso de las inspiraciones heroicas que Hitler admiraba en los monumentos del pasado. Mi 'teoría' tenía por obje-

to enfrentarse con este dilema: el empleo de materiales especiales, así como tener en cuenta pensamientos especiales desde el punto de vista estático, deberían permitir la construcción de obras que en estado de decadencia, después de cientos o miles de años (así calculábamos nosotros), se asemejaran poco más o menos a los modelos de la época romana"⁵⁹.

Ya sabemos la puerilidad de semejante pretensión: nadie admiró nunca los detritus de aquel imperio deshecho, ni en la realidad ni tampoco en películas como las que hemos mencionado. Y los restos conservados de la antigua Cámara de Comercio e Industria de Hiroshima, el único edificio del que quedó algo en pie tras la explosión atómica, son sólo una admonición contra la demencia política y una denuncia desesperada de la guerra.

Mucho podría hablarse del eco de estas cosas en las artes visuales del siglo XX. Los pintores y dibujantes continuaron representando ruinas y destrucciones, ciertamente, con ejemplos memorables como *Guernica* de Pablo Picasso, *El poder ciego* de Rudolf Schlichter, o el tondo circular de Philip Guston titulado *Bombardeo* (las tres obras son de 1937). Pero este tipo de ilustraciones y denuncias del desastre son menos interesantes que las modificaciones lingüísticas estimuladas por la experiencia histórica de la destrucción. No pretendo decir que la deconstrucción del espacio y la interpenetración de las cosas que se operó con el cubismo, el futurismo o el dadaísmo, sean consecuencia de la ruina bélica moderna. Sabemos, en efecto, que el fenómeno de las vanguardias artísticas fue muy complejo y no es fácil identificar las "causas", pero no deja de ser interesante su sintonía cronológica y su afinidad conceptual con el tema que nos ocupa ahora. Es un hecho que la desformalización destructiva viene acompañada por el descrédito de los lenguajes visuales tradicionales. Hitler, el principal enemigo del arte moderno, soñaba con construir edificios, ya lo hemos visto, que pudieran producir ruinas formalizadas y eternas, como los edificios romanos que tanto admiraba. Y el expresionismo abstracto y la antifirma son fenómenos de la segunda postguerra mundial, cuando pudo empezar a digerirse la angustiosa historia reciente⁶⁰. De todos modos no creo que en la captación de la destrucción pueda establecerse una competencia entre la pintura y la fotografía, como ha sugerido en su última novela Pérez Reverte⁶¹: la realidad de las destrucciones masivas impone su presencia intempestiva y no es posible ya resucitar ficciones pictóricas capaces de suplantar a la abrumadora superioridad cuantitativa que tienen en su haber los registros mecanizados (fotográficos y fílmicos) del horror.

Monumentoclastia

Un aspecto importante en esta historia es lo que llamaremos *monumentoclastia*, es decir, la destrucción deliberada de edificios emblemáticos a los que se atribuye un elevado valor artístico o simbólico. Aunque este comportamiento se detecta en todos los periodos de historia, no parece haber tenido nunca tanta virulencia como en la época contemporánea. Situémonos en la Revolución Francesa y tratemos de calibrar el significado político de la demolición de la Bastilla, que fue pintada por Hubert Robert como si fuera una empresa titánica, con los miembros del populacho como hormigas diminutas sobre la imponente mole medieval, todavía prácticamente intacta. También Mendizábal, el político liberal español, fue acusado por los católicos conservadores de ser un destructor de monumentos, y así lo vemos en la caricatura que publicó la revista *La Posdata*, en 1845, pisoteando un montón de ruinas arquitectónicas de apariencia venerable⁶². La Comuna de París tuvo su gran destrucción simbólica con el abatimiento de la Columna Vendôme, que fue fotografiado, como sabemos, en todas sus fases y desde todos los puntos de vista. Courbet, participante muy activo en ese *monumenticidio*, no nos dejó ninguna pintura del acontecimiento, dando así por zanjada la cuestión de a qué provincia de las artes visuales pertenecía ya la destrucción en proceso.



Jules Andrieu, *Columna Vendôme destruida* (1871). Colección del CCA, Montréal.

Por eso hubo muchas tomas fotográficas, y casi ningún cuadro, de la Semana Trágica de Barcelona (26 de julio al 1 de agosto de 1909), destacando la edición de una importante serie de cien tarjetas postales mostrando las iglesias y los conventos quemados por los revolucionarios⁶³. Se aludía a acontecimientos difíciles de asimilar por la buena conciencia burguesa, pues como ha dicho Manuel Delgado respecto a los estallidos iconoclastas de la contemporánea historia española, “sabemos que se destrozaban altares, se defecaba en las pilas bautismales,

se quemaban litúrgicamente iglesias y oratorios, se le sacaba los ojos a las imágenes de los santos y se martirizaba a los curas con una extraordinaria crueldad”⁶⁴. Pero no se alejaron mucho aquellos episodios de las realidades rituales del catolicismo dominante, pues “la ira contra los templos —señala con agudeza este mismo autor— y las imágenes no trastocaba su elocuencia expresiva, sino que más bien exageraba su patetismo hasta el espanto”⁶⁵. En las fotografías de los “sucesos de Barcelona” se aprecian ya las constantes de este otro subgénero que se deleita en la presentación de las bóvedas caídas, con montañas de escombros en el centro de las naves [25], y en los agujeros que perforan uno o varios pisos.

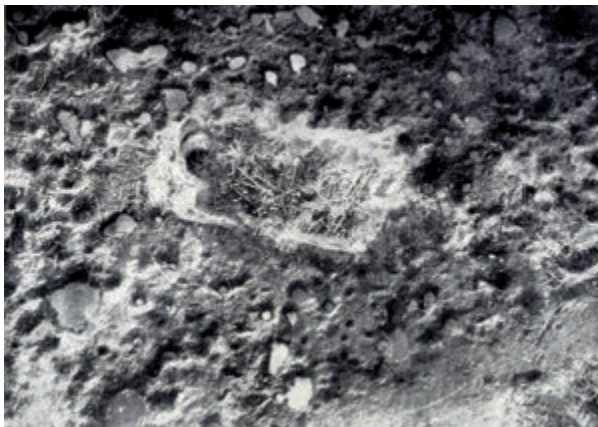


Interior destruido de la Iglesia de los Agonizantes (Barcelona, 1909).

Conviene que nos fijemos con algún detenimiento en las motivaciones de los incendiarios, pues pueden darnos claves explicativas útiles para toda la monumentoclastia contemporánea. Juan José Lahuerta lo ha dicho de un modo muy preciso: “Como todos los iconoclastas [los revolucionarios barceloneses] estaban convencidos, con razón, de la identidad que hay entre el poder de lo representado y el poder de su representación: esos edificios y esas imágenes no eran la expresión de un poder, sino que lo tenían, *tenían poder*”⁶⁶.

Pero aquellos incendios fueron juegos de niños ante la gravedad de las destrucciones monumentales de la

Gran Guerra (1914-17), de la Guerra Civil Española (1936-39) y de la Segunda Guerra Mundial (1936-39). Una cosa notable en aquellos conflictos fue la aparición de un nuevo subgénero literario propagandístico destinado a achacar al enemigo terribles y despiadadas destrucciones monumentales, mientras se atribuía al propio bando una exquisita atención al patrimonio artístico; y no me refiero a declaraciones públicas o a meros artículos periodísticos sino a folletos y libros, bien editados, escritos por profesionales, con las mismas estrategias intelectuales de los catálogos y de las monografías académicas de historia de la arquitectura. Se publicaron allí numerosas fotografías de los monumentos destruidos, comparadas a veces con vistas de los mismos edificios previas a la actuación bélica⁶⁷. Mostraban en algunas ocasiones imágenes de arrasamientos totales (como la vista aérea de los escombros de una iglesia, en medio de un campo estremecedor de cráteres artilleros⁶⁸), pero el subgénero del que hablamos ahora parecía exigir el mantenimiento de la estructura básica o de partes muy significativas



Iglesia destruida en el campo militar. Foto alemana de h. 1915.

del edificio afectado. No olvidemos que la eficacia de la acción *monumentoclástica* reside, precisamente, en la profanación, y ésta no se percibiría como tal si el edificio original no fuese, pese a todo, reconocible.

Por eso nos parece que estas fotografías tienen una cierta proximidad con el venerable género de la pintura de ruinas, que ya hemos examinado, y podrían agruparse en series, en función de su temática destructiva: techumbres de iglesias caídas, arcos rotos, erosiones artilleras en las fachadas, muros derribados, grandes agujeros causados por obuses, claustros rotos, escombros informes ocultando en parte (pero no del todo) el monumento, etc. Se diría que hay un perfeccionamiento del género desde la Primera Guerra Mundial hasta los libros de los años cuarenta cuyas fotos y recursos intelectuales son más espectaculares y refinados. Conviene recordar que las destruc-

ciones monumentales afectaron entonces a todos los países involucrados y no sólo a la estrecha franja de los frentes, cercana a las fronteras, como había ocurrido en la contienda de 1914-17. Las destrucciones monumentales en Polonia, Rusia, Italia y Alemania fueron especialmente dramáticas, y así se aprecia en las imágenes de prensa o en libros especializados como los que comentamos ahora⁶⁹. Pese a que abundan más, como es lógico, los arrasamientos totales, se siguió conservando esa tendencia al mantenimiento de algunos rasgos distintivos del monumento original que ya hemos señalado como una característica de la monumentoclastia.

La Guerra Civil Española de 1936-39 se libró con gran virulencia en el frente cultural, y de ahí la atención prestada a la dimensión simbólica de las destrucciones. Se hicieron, incluso, varios carteles propagandísticos dedicados a esta cuestión⁷⁰. Pero no queremos ahora profundizar en ello (el asunto merecería un serio estudio monográfico), y nos limitaremos a señalar un fenómeno que ha pasado casi desapercibido a los historiadores: los republicanos protegieron algunos monumentos públicos madrileños con verdaderas construcciones sólidas y bien diseñadas, como si semejantes cubiertas de obra fueran monumentos en sí mismos, relicarios modernos, capaces de expresar enfáticamente el deseo de oponerse a la barbarie destructora de los sitiadores fascistas⁷¹. Por lo demás, ya sabemos que desde el bando nacional se sacó mucho provecho de los episodios iconoclastas de los primeros días de la contienda para denunciar supuesto el caos y el salvajismo de los republicanos.



Protecciones republicanas para la fuente de La Cibeles de Madrid. Foto de 1939.

Demoliciones

La monumentoclastia ha continuado desarrollándose hasta nuestros días, en todos los conflictos bélicos, pero

también de forma “pacífica” mediante demoliciones controladas llevadas a cabo por razones políticas, ideológicas o económicas. Todas ellas influyeron en el célebre arrasamiento del Palacio de Berlín, que era una ruina bélica monumental, pero que podría haberse reconstruido, como tantas otras en la Europa de la segunda posguerra mundial, y se echó abajo, en cambio, para erigir en el solar el edificio parlamentario de la nueva República Democrática Alemana. Los occidentales aprovecharon aquella ocasión para propagar, una vez más, la idea de que los comunistas eran bárbaros enemigos del arte⁷². Por lo demás, ésta es la misma acusación que la izquierda política ha venido lanzando en muchos lugares a la voraz derecha especuladora, desde los años cincuenta hasta ahora.

Estamos entrando ya en la demolición, un tema afín a la destrucción, pero perfectamente diferenciado. Hablamos ahora de abatimientos arquitectónicos legalizados y programados, efectuados en un momento prefijado bajo controles estrictos de seguridad. Los procedimientos han sido variables, desde el desmontaje a base de pico y barra manual (como en las destrucciones de Jerusalén de los *Beatos*), o empleando arietes, grúas y mazas oscilantes, hasta la súbita demolición con explosivos colocados en calculadas secuencias temporales. La notable envergadura y la trascendencia social de muchas de estas demoliciones las ha situado en el primer plano de la actualidad mediática. Acompañadas a veces de virulentas polémicas políticas, estos acontecimientos, sobre todo las voladuras con explosiones, programadas para momentos muy precisos, se han convertido en verdaderos espectáculos: los simples curiosos, las autoridades y los especialistas conviven en estas ocasiones con una legión de periodistas y de reporteros gráficos. No es infrecuente que las cadenas de televisión y las productoras cinematográficas tomen también vistas aéreas del acontecimiento, empleando helicópteros. Las publicaciones dedicadas a esta cuestión insisten mucho, pues, en el carácter efímero, intensamente transitivo de la demolición, con varias vistas de las fracciones mínimas de tiempo que transcurren entre el momento inicial de la voladura, los estadios intermedios de la caída, con el edificio fragmentado suspendido en el aire, y el derrumbamiento final en el sitio previsto por los técnicos⁷³. La proximidad de estas secuencias gráficas con las estrategias representativas de algunos de los grabados de Heemskerck, comentados más atrás, es bastante sorprendente.

La demolición existe sólo en un instante, pues el edificio pasa abruptamente de su condición arquitectónica (totalidad acabada y perfectamente utilizable, con mucha frecuencia) a ser sólo un montón de escombros infor-

mes. No hay “ruinas”. Los espectadores convocados por el suceso no meditan sobre la fugacidad de sus propias vidas sino sobre el parpadeo inconsistente de la realidad, que es y ya no es, como los fotogramas de una película, fundidos por la persistencia retiniana: veinticuatro imágenes por segundo. No es una casualidad que algunas demoliciones se hayan aprovechado para dar mayor verismo a los efectos especiales de algunas películas de ficción⁷⁴.

Semejante espectáculo es mejor cuanto más grande es el edificio. Las chimeneas, las torres metálicas⁷⁵ y los rascacielos han venido suscitando, más que otras tipologías arquitectónicas, el entusiasmo estremecido de las multitudes y de los medios de comunicación de masas. Los especialistas que hacen este trabajo parecen actuar en un universo intersticial, con algo de ingenieros militares o de canteros y un punto de artistas pirotécnicos: ya hemos dicho que algunas veces han añadido explosivos suplementarios para mejorar los efectos visuales de las demoliciones, aprovechándolas para algunas películas.

Demostrucción: el once de septiembre

¿Podemos insertar también aquí, de alguna manera, el imaginario terrorista? El once de septiembre de 2001 debe ser analizado en este contexto, pues no basta con reconocer que fue un acto pavoroso y denunciar una vez más la perversidad de la organización que lo llevó a cabo. Ya nos hemos ocupado en otro lugar de las implicaciones míticas del caso, relacionando la caída de las Torres Gemelas con la destrucción de la Torre de Babel⁷⁶, pero quiero ahora señalar el hecho sorprendente de que en Nueva York confluyeran dos de los paradigmas analizados (próximos pero diferentes): fue un acto claro de monumentoclastia, una gran *destrucción*, pero perpetrada con los mecanismos técnicos y psicológicos de la *demolición*. ¿No pareció aquello algo perfectamente calculado y controlado, con las torres cayendo hacia el centro de sí mismas, como si se hubiera tratado de evitar “daños colaterales”? ¿No se convirtió en el espectáculo más visto del planeta, con un público presente de varios millones de neoyorkinos, y una audiencia televisiva superior a la de ningún otro acontecimiento transmitido en directo? Y lo que es más grave, ¿no fue también, en buena medida, un acto “anunciado”?

Ya sabemos que esta *demostrucción* (destrucción y demolición a la vez, con implicaciones monstruosas) duró un tiempo relativamente grande, el suficiente como para que todos los ciudadanos del mundo tuvieran la oportunidad de llegar a casa, conectarse al televisor, y contem-

plar la caída propiamente dicha en directo. O para convocar a muchos profesionales de los medios, y pudieran hacerse muchas películas o fotografías.



Nueva York, 11 de septiembre de 2001

A efectos prácticos puede ser considerado como la artificiosa ralentización de un instante destructivo, como si se hubiera aplicado a la destrucción arquitectónica lo mismo que ha hecho Bill Viola, más conscientemente, con las pasiones humanas⁷⁷. También tiene sentido recordar que de las Torres Gemelas no quedaron ruinas sino sólo detritus informes. Y un inmenso nubarrón de polvo, ominoso primo hermano del hongo atómico, pero más informe y deslabazado, como corresponde al modelo iconográfico más reciente de la destrucción y del caos⁷⁸.

Artistas actuales

Los artistas visuales de las últimas décadas han participado también, claro está, de la problemática que estamos analizando. El número de casos a considerar es abrumador; así que podemos limitarnos a mencionar ahora unos pocos ejemplos representativos de los principales asuntos. La destrucción controlada ha sido muy frecuente. Ahí reside, de hecho, la especificidad del arte, que domestica la experiencia traumática de la violencia, ritualizándola como si dijéramos, acotándola en el espacio y en el tiempo⁷⁹. Son destrucciones en maqueta, pero no meras “imitaciones” (ésta es una función asignada desde hace mucho tiempo a la fotografía y al documental). Así es como podríamos entender al menos trabajos como *Leñera parcialmente enterrada* de Robert Smithson (1970), los distintos *Splittings* de Gordon Matta Clark (troceados arquitectónicos, incluyendo su célebre intervención practicando un gran agujero circular en un edificio desafectado frente al centro Georges Pompidou de París en 1975), o el levantamiento del suelo en el pabe-

llón alemán de la Bienal de Venecia practicado por Hans Haacke (*Germania*, 1993).

Destrucciones con explosiones o con fuego real encontramos en los trabajos de Christoph Draeger (como *Ode to a Sad Song*, de 2001) y en varias instalaciones de Thomas Hirschhorn, como *Stand-in* (Barcelona 2004) o *United Nations Miniature* (2000).



Thomas Hirschhorn, *United Nations Miniature* (2000). Foto tomada en el MUSAC, León 2004.

Esta última consiste en una multitud de casas, iglesias, mezquitas, caminos, puentes y riachuelos, hechos con cartón, madera, cinta adhesiva, plástico y otros materiales, dispuestos como en un gran belén penetrable (hay varios pasillos por donde deambulan los espectadores). Todo ello aparece destruido, imitando los efectos de los bombardeos y del fuego. No hay pobladores pero sí abundan los vehículos blancos, las tiendas de campaña y las banderas de la Naciones Unidas. Colgados de algunos percheros se encuentran numerosos libros y documentos relativos a los abundantes conflictos bélicos del momento (Ruanda, Los Balcanes, etc.). Me interesa dar cuenta del procedimiento para materializar esta instalación en el MUSAC (León) el año 2004: los ayudantes de Hirschhorn levantaron la estructura y todos los edificios, siguiendo planos muy precisos del autor, lo pintaron, y quemaron finalmente todo aquello con sopletes (es decir, fuego real) para dar a la gran maqueta la realidad (no la “apariencia”) de una destrucción, que era, así, “verdadera”⁸⁰.

Destrucciones *en acto* en un contexto bélico había en el gigantesco *Infierno* de los hermanos Jake y Dinos Chapman que poseía el coleccionista Charles Saatchi. Esta obra fue aniquilada en mayo de 2004 por el incendio fortuito de los almacenes donde se guardaba, en las afueras de Londres⁸¹, como si aquello hubiese sido algo en proceso y un diseño secreto hubiera contribuido a su lógica “terminación”. Herederas de estos trabajos son las maquetas miniaturizadas, guardadas en vitrinas, de

Oscar Seco. Una de ellas, representando a Jesús de Nazaret con un misil en la mano, se hizo muy popular en ARCO 2006, pues fue presentada en la prensa madrileña como prueba de la supuesta tolerancia del occidente cristiano frente a los tumultos causados en el “intransigente” mundo islámico por la publicación, en algunos periódicos europeos, de una caricatura de Mahoma⁸². Otras vitrinas del mismo autor ofrecen escenas imaginarias de batallas de la Guerra Civil Española, o de la Segunda Guerra Mundial, con las inevitables ruinas arquitectónicas causadas por la artillería y por las armas automáticas ligeras. Son trabajos alegóricos, con representaciones del “oso soviético”, de una nave espacial republicana, el demonio defecador de *El jardín de las delicias* de El Bosco, etc



Oscar Seco, *Vitrina* (ARCO, 2006)

La monumentoclastia se ha manifestado en el trabajo de artistas como Thomas Virnich, cuya *Basílica de San Pedro* (1998), arrugada y deformada, tiene algo de hilarante y blasfematorio.



Thomas Virnich, *Basílica de San Pedro* (1998).

Más contundente, en este sentido, es el trabajo de Fernando Sánchez Castillo, que ha dedicado buena parte de sus energías a la crítica de lo que podríamos llamar *ideología monumentalizante*. Su especialidad, durante un

tiempo, han sido las estatuas rotas, símbolos ideales de poderes caídos, derribados por la ira revolucionaria. En *Perspectiva ciudadana* (2004) podían verse los fragmentos dispersos en el suelo de un monumento ecuestre, supuestamente regio, entre los restos aparentes de una refriega urbana: pancartas desgarradas, bandera republicana abandonada, y unos fragmentos arquitectónicos (ladrillos, tablones...) que bien podrían haber servido como barricadas, arietes o proyectiles improvisados. Un inocente conejito blanco se movía libremente entre los testimonios de aquella destrucción.



Fernando Sánchez Castillo, *Perspectiva ciudadana*. Exposición “El fracaso de la belleza”, Fundación Miró, Barcelona 2004.

Más relacionado con la clásica iconoclastia religiosa está el trabajo de Pedro G. Romero cuyo *Archivo F. X.* ha sido concebido como un gran depósito de imágenes de las profanaciones deliberadas de objetos sacros en la España contemporánea. Es ésta una obra inacabada, o “en construcción”, que el autor va enriqueciendo constantemente con nuevos hallazgos, y por eso cada presentación pública del proyecto es diferente de la anterior aunque sin dejar de mantener el espíritu y la intencionalidad originales. En un programa informático se muestra una larga lista por orden alfabético de términos y de nombres propios relacionados con la vanguardia artística; al pulsarlos con el cursor aparecen diferentes imágenes fotográficas de la iconoclastia, sin que sepamos exactamente por qué razón se han creado las asociaciones concretas correspondientes a cada entrada. La historia toda de la vanguardia artística aparece así “contaminada” por la irreverencia, la blasfemia y el crimen, como si fuera sometida a un proceso de destrucción carnavalesco y ritual. Desde este punto de vista el trabajo de Pedro G. Romero es muy postmoderno, pues no parece aceptar la legitimidad de los mitos culturales, ni la organización dominante del saber histórico. En las fotografías impresas que acompañan algunas de las exposiciones públicas de su trabajo⁸³

ha seleccionado algunas con profanaciones especialmente impactantes: fusilamiento del Sagrado Corazón del Cerro de los Santos, escenificación burlesca del martirio supuesto de unos curas, con milicianos disfrazados con casullas y otras ropas litúrgicas, escarnio público de momias y esqueletos en las puertas de una iglesia, y muchas tallas mutiladas, sin narices, orejas o pelo. Son difíciles de identificar y de clasificar. Perdidos los rasgos distintivos que le sirven al fiel o al historiador del arte, se han convertido en objetos religiosos genéricos. Los iconoclastas, viene a decirnos Pedro G. Romero, fueron grandes niveladores del sentido, y su trabajo se continúa en este archivo *demoledor*, intensamente nihilista. No hay ya más héroes, ni beatos auráticos, ni dioses. Es un mundo caído, profanado, destruido, sin futuro y sin esperanza. Y la pregunta que se desprende de este trabajo podría valer, a modo de conclusión, para todos nosotros, en un congreso como éste: ¿Puede o debe mantenerse la religión del arte?

J. A. R.

Notas

- 1 Santo Tomás de Aquino, *Suma teológica*. I, q.39, a.8. Tomo II-III, BAC, Madrid 1959, pp. 309-10.
- 2 Chateaubriand, *Essai sur les révolutions. Genie du christianisme*. III parte, libro V, Cap. III. Gallimard, París 1978, pp. 881 y 883.
- 3 Michel Makarius, *Ruins*. Flammarion, París 2004, p. 9.
- 4 Cfr. Sabine Forero-Mendoza, *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la renaissance*. Champ Vallon, Seyssel 2002, pp. 47-48; también, de la misma autora, "Magnificencia y decadencia: el doble sentido de las ruinas en el renacimiento". En el catálogo de la exposición *El esplendor de la ruina*. Fundació Caixa Catalunya, Barcelona 2005, p. 29; Makarius, op. cit., p. 17.
- 5 Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada I*. Traducción de Fray José Manuel Macías. Alianza, Madrid 1982, p. 84.
- 6 Acuñaamos la expresión "iconografía del lugar" en J. A. Ramírez, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Alianza Editorial, Madrid 1983, pp. 104 y ss.
- 7 Vid. Juan Antonio Ramírez, "El sistema de los órdenes o la utopía de la razón y el sueño de la libertad". En *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*. [1983]. Ed. Nerea, Madrid 1991, pp. 101-146.
- 8 *La leyenda dorada I*. Op. cit., p. 114.
- 9 Pilar Pedraza, "Introducción". En Francesco Colonna, *Sueño de Polifilo*. Edición y traducción de Pilar Pedraza. El Acantilado, Barcelona 1999, p. 45.
- 10 *Ibidem*, p. 23.
- 11 *Sueño de Polifilo*. Cap. XVIII. Op. cit., pp. 399-400. Descripciones parecidas, con mucho énfasis también en los elementos vegetales de la ruina, hay en el capítulo III, pp. 23-24.
- 12 Cfr. "Lettera a Leone X". En *Scritti rinascimentali di architettura*. A cargo de Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri y Renato Bonelli, Edizioni Il Polifilo, Milán 1978, pp. 461 y ss.
- 13 Vid. para todo esto los excelentes libros de Sabine Forero-Mendoza, *Le temps des ruines...* Op. cit., y el de Nicole Dacos, *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*. Somogy Éditions d'Art, París 2004.
- 14 La primera sistematización de los cinco órdenes de arquitectura fue publicada por Serlio en 1537 (cuarto libro de arquitectura), es decir, un año después de que Posthumus ejecutara el cuadro que comentamos. De la gestación y disolución del sistema de los órdenes de arquitectura nos hemos ocupado en J. A. Ramírez, *Edificios y sueños*. Op. cit., pp. 101-145.
- 15 Véanse las agudas consideraciones sobre este tema que hace Víctor I. Stoichita en *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Ediciones Siruela, Madrid 2006, pp. 132 y ss.
- 16 "Lettera a Leone X". En *Scritti rinascimentali...* Op. cit., p. 470.
- 17 Vid. S. Forero-Mendoza, op. cit., pp. 29 y ss.
- 18 Sobre este tema véase Esperanza Guillén, *Naufragios. Imágenes románticas de la desesperación*. Ediciones Siruela, Madrid 2004.
- 19 Sobre la versión que hace Robert, como futurible, del Museo del Louvre en ruinas, véase Víctor I. Stoichita, "Museum und Ruine. Museum als Ruine". En Reto Sorg y Stefan Bodo Würfel (eds.), *Totalität und Zerfall im Kunst der Moderne*. Wilhelm Fink Verlag, Munich 2006, pp. 67-89.
- 20 "Lo sublime debe todo a la naturaleza, es tanto el reflejo de la grandeza del espíritu y del corazón del orador o del artista como del

- objeto representado". En Diderot, *Salón de 1767*. Edición de Lydia Vázquez. La Balsa de la Medusa, Madrid 2003, p. 474.
- 21 Sir-Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening Illustrated by Descriptions*. Londres 1770, p. 132. Cit. por Roland Mortier en *La poétique des ruines en France*. Droz, Ginebra 1974, p. 109.
 - 22 Para esta cuestión véase Christopher Woodward, *In Ruins*. Pantheon Books, Nueva York 2001.
 - 23 Vid. Giovanni Battista Piranesi, *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*. Edición de Juan Calatrava. Akal Ediciones, Madrid 1998.
 - 24 Vid. Joseph Rykwert, *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*. The MIT Press, Cambridge 1980.
 - 25 La bibliografía sobre Piranesi es muy abundante. Una edición asequible de su obra, con los datos esenciales para su estudio, es la de Luigi Ficacci, *Piranesi. The complete Etchings*. Taschen, Colonia 2000. Las *Carceri* están entre las páginas 128 y 153.
 - 26 Chateaubriand, *Genie du Chistianisme*. III parte, libro V, Cap.V. Op. cit., p. 886.
 - 27 La edición francesa de la novela y el comentario de Freud aparecieron conjuntamente en una edición preparada por E. Zak y G. Sadoul en 1931. Otra edición más reciente, con traducciones al francés de Paule Arhes, Rose-Marie Zeitlin y Jean Bellemín-Noël: Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen. Précédé de Gradiva, fantaisie pompéienne par Wilhelm Jensen*. Gallimard, París 1986. Edición española del texto del psicoanalista vienés en Sigmund Freud, *Psicoanálisis del arte*. Alianza Editorial, Madrid 1970.
 - 28 Vid. J. A. Ramírez, "Dalí: edificios-cuerpo". En *Persistence & Memory. New Critical Perspectives on Dalí at the Centennial*. Editado por H. Hine, W. Jeffett y K. Reynolds. The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida – Bompiani, 2004, pp. 105-112.
 - 29 Sobre este concepto vid. J. A. Ramírez, *Edificios-cuerpo*. Ediciones Siruela, Madrid 2003.
 - 30 El libro fue escrito a principios de los años treinta, pero Dalí perdió el manuscrito. Reencontrado mucho más tarde, fue publicado por primera vez en 1963. Cfr. una edición asequible en castellano: Salvador Dalí, *El mito trágico del Ángelus de Millet*. Tusquets, Barcelona 1989.
 - 31 J. A. Ramírez, "Dalí: edificios-cuerpo". Op. cit., pp. 109-111.
 - 32 Vid. Nicole Dacos, *Roma quanta fuit...* Op. cit.
 - 33 Diderot, *Salón de 1767*. Edición y traducción de Lydia Vázquez. Antonio Machado Libros-La Balsa de la Medusa, Madrid 2003, p. 276.
 - 34 Hugh Honour, *Neoclasicismo*. Xarait Ediciones, Madrid 1982, pp.88-90.
 - 35 Utilizamos aquí esta división de los tiempos de la historia siguiendo a Fernand Braudel, *La historia y las ciencias sociales*. Alianza Editorial, Madrid 1968.
 - 36 Marcello Fagiolo, "Formas del pintoresquismo entre el manierismo y el barroco: de la ruina al derrumbe". En el catálogo *El esplendor de la ruina*. Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona 2005, p. 60.
 - 37 *La leyenda dorada*, cap. XLIX. Op. cit., vol. I, p. 203.
 - 38 Cfr. Ernst H. Gombrich, "La forma del movimiento en el agua y el aire". En *El legado de Apeles*. Alianza Editorial, Madrid 1982, pp. 85 y ss.
 - 39 Ya hemos hablado de ello en J. A. Ramírez, "Desintegración: de Babel al 11 de septiembre". En *Correspondencia e integración de las artes. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*. (Málaga, del 18 al 21 de septiembre de 2002). Tomo I. Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Málaga 2003, pp. 27-58.
 - 40 Vid. Arthur Klein, *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder*. Dover Publications, inc., Nueva York 1963.
 - 41 Pamfeto de Lutero titulado "Contra los judíos y sus mentiras" (1542). Cit. por S. Forero-Mendoza, *Le temps...* Op. cit., p. 128.
 - 42 P.S.Allen, *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*. Oxford 1906, t. VI, p. 371. Fragmento recogido y traducido al francés por Victor Stoichita en "Peindre le feu? La représentation en excès dans l'art de la Renaissance". En *Journal de la Renaissance*, vol II, 2004, p. 236.
 - 43 Ibídem, pp. 235-246
 - 44 Félix Sluys, *Didier Barra et François de Nome dits Monsú Desiderio*. Eds. du Minotaure, París 1961, p. 22.
 - 45 La bibliografía sobre François Nomé y Didier Barra es relativamente abundante, aunque no se ha podido progresar mucho en el terreno de los datos siendo los documentos disponibles todavía muy escasos. Para una intensa valoración crítica vid. Pierre Seghers, *Monsú Desiderio ou le théâtre de la fin du monde*. Robert Laffont, París 1981. Todas las informaciones y una catalogación sistemática están en Maria Rosaria Nappi, *François De Nomé e Didier Barra. L'enigma Monsú Desiderio*. Jandi Sapi Editori, Roma 1991.
 - 46 Colocamos entre corchetes la referencia al catálogo citado de M. R. Nappi.
 - 47 Virgilio, *Eneida*, II, 360-62. Traducción de Rubén Bonifaz Nuño. UNAM, México 1972, vol. I, p. 34.
 - 48 Génesis, 19, 23.
 - 49 Este tipo de bodegones fueron importantes en el mundo hispánico (al que pertenecía entonces Nápoles). Véase sobre esto Enrique Valdivieso, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Fundación Instituto de Empresa, Madrid 2002.
 - 50 Voltaire, *Cándido y otros cuentos*. Ediciones Orbis, Barcelona 1982, p. 19.
 - 51 Ibídem, p. 22.
 - 52 Traducimos de la siguiente edición: Voltaire, *La Henriade, suivi de...* Librairie de París, s.f., p. 338.
 - 53 Immanuel Kant, *Crítica del juicio*. II, 23. Traducción de José Rovira Armengol. Editorial Losada, Buenos Aires 2005, p. 90.
 - 54 Ibídem, II, 28, p. 107
 - 55 Conde de Volnay, *Las ruinas de Palmira y la ley natural*. Traducción de A. Zeugleid. Musa, Barcelona 1987, p. 9.
 - 56 Ibídem, p. 13.
 - 57 Vid. los distintos ensayos del catálogo *La commune photographiée*. Musée d'Orsay, París 2000.
 - 58 Vid. Alisa Luxenberg, "Le spectacle des ruines". En *La Commune photographiée*. Op. cit., pp. 25-39
 - 59 Albert Speer, *Memorias*. Plaza & Janés S. A., Barcelona 1969, p. 81
 - 60 Cfr. W. G. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*. Anagrama, Barcelona 2003; Valeriano Bozal, *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*. Siruela, Madrid 2004.
 - 61 Arturo Pérez Reverte, *El pintor de batallas*. Alfaguara, Madrid 2006.
 - 62 Reproducida en Isabel ORDIERES DIEZ, *La memoria selectiva, 1835-1936. Cien años de conservación monumental en la Comunidad de Madrid*. Comunidad de Madrid, 1999, p. 62. Debo esta información al profesor Carlos Reyero.
 - 63 Una serie aparentemente completa, propiedad de J. J. Lahuerta, ha sido reeditada para la exposición de Pedro G. Romero *La Setmana Trágica* (Generalitat de Catalunya, Barcelona 2002). La operación ha sido repetida en la presentación del Archivo F. X., del mismo artista, en la Fundación Tàpies (Barcelona 2006).
 - 64 Manuel Delgado, "El espacio purificado". En *La Setmana Trágica*. Op. cit., p. 76.

- 65 Ibídem, p. 77.
- 66 Juan José Lahuerta, "Barcelona llameante". En *La Setmana Tràgica*. Op. cit., p. 78.
- 67 Cfr. por ejemplo el Halle aux drapiers, la Catedral y el Ayuntamiento de Ypres, antes y después de la guerra, en Auguste Marguillier; *La destruction des monuments sur le front occidental: réponse aux plaidoyers allemands*. G. van Oest & Cie, París-Bruselas 1919, pl.VI y VII.
- 68 Cfr. *Kunstschutz im Kriege: Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedenen Kriegsschauplätzen und über die deutschen und österreichischen Massnahmen zu ihrer Erhaltung, Rettung, Erforschung*. E. A. Seeman, Leipzig 1919, p. 25.
- 69 En la rica biblioteca del Centre Canadien d'Architecture de Montréal, hemos consultado, entre otros, los libros siguientes: Emilio Lavagnino (con prefacio de Benedetto Croce y otros), *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*. Roma 1947; *Hitler Passed this Way. 170 Pictures from the London Evening News*. Londres [1945?]; *Warszawa, stolica Polski*. Varsovia 1949.
- 70 Cfr. *Catálogo de Carteles Oficiales de Turismo, 1929-1959*. Instituto de Estudios Turísticos, Barcelona 2005, p. 43 ("Las ruinas del arte en España son una acusación más contra el fascismo", Madrid, PNT, 1937) y p. 44 ("Para salvar el arte de España hay que aplastar al fascismo", Madrid, PNT, 1937).
- 71 Pueden verse algunas fotos de ello en *Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX. 4. La guerra civil II*. El País, Madrid 2006, pp. 254-56.
- 72 Véase el libro *The Palace of Berlin and its Downfall. An illustrated Report on the Destruction of Cultural Monuments in Berlin, Commissioned by the Federal Ministry for German Affairs*. Tauber, Berlín [h. 1951]
- 73 Véase una buena antología de demoliciones modernas, con excelente documentación fotográfica, en Helene Liss (con la Familia Loizeaux de Controlled Demolition, Inc.), *Demolition. The Art of Demolishing, Dismantling, Imploding, Toppling & Razing*. Black Dog & Leventhal Publishers, Nueva York 2000. La existencia de una sorprendente página web (www.implosionworld.com), con abundante información, fotos y películas de demoliciones famosas, demuestra que todo esto es para muchos aficionados un espectáculo fascinante.
- 74 Por ejemplo la demolición del Orlando City Hall, filmada en 1991 para *Arma Letal 3*, la del Pepper Building en Los Ángeles para la película *Enemy of the State* (1997), el Landmark Hotel de Las Vegas para *Mars Attack* de Tim Burton (1995), o la del Traymore Hotel en Atlantic City, empleada por Louis Malle para *Atlantic City* (1972). Cfr. Helene Liss, *Demolition*. Op. cit.
- 75 Un ejemplo reciente, mientras escribo estas consideraciones, es la demolición de las enormes antenas de Radio Liberty, contemplada por una muchedumbre desde la playa de Pals, Gerona. Cfr. *El País*, 22 de marzo de 2006, p. 80.
- 76 Cfr. Juan Antonio Ramírez, "Desintegración. De Babel...". Op. cit.
- 77 Vid. Juan Antonio Ramírez, "Lágrimas de plasma. Las pasiones según Bill Viola". *Arquitectura Viva*, num. 93, noviembre-diciembre 2003, pp. 90-93.
- 78 Rafael Jackson en "In memoriam" (*Letra Internacional*, num. 89, Madrid, invierno 2005, pp. 51-58) ha relacionado con agudeza este episodio con las destrucciones simbólicas descritas por Georges Bataille en su artículo "Architecture" publicado en el num. 2 de *Documents* (1929, p. 117).
- 79 Aunque no se aborda directamente el asunto de la destrucción arquitectónica, puede consultarse con provecho el siguiente libro colectivo: Valeriano Bozal (ed), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. La Balsa de la Medusa, Madrid 2005.
- 80 Debo esta información a la amabilidad de Tania Pardo, que fue testigo, como miembro del MUSAC, del proceso de montaje y desmontaje de la pieza.
- 81 Cfr. Emili J. Blasco, "El fuego destruye cien obras de la colección Saatchi". *ABC*, 27 de mayo de 2004, p. 50.
- 82 En esta línea de pensamiento se manifestó Pedro J. Ramírez, director *El Mundo*, durante el acto de presentación, en el mismo recinto de ARCO, de los libros de artistas contemporáneos que empezaba a publicar su periódico.
- 83 Por ejemplo, la última hasta el momento en que escribimos esto, en la Fundació Tàpies de Barcelona: *Arxiu F. X. La ciutat buida* (2006). Documentación sobre este proyecto hay en varios libros del autor, entre ellos el siguiente: Pedro G. Romero / Archivo F. X., *Lo nuevo y lo viejo. ¿Qué hay de nuevo, viejo?* Espai Zerol, Olot, 2004.

La Guerra de la Independencia y la génesis de la imagen de Fernando VII como héroe moderno

Ester Alba Pagán
Universitat de València¹

“Fernando VII fue el monarca de la dinastía Borbón con cuyo reinado se abrió a una de las épocas en España: la Edad Contemporánea”. Con estas palabras Rafael Sánchez Montero² describe una de las épocas más convulsas y más interesantes de la Historia de España. A los pocos días de haber sido proclamado rey, en 1808, Fernando VII tuvo que ceder la Corona a José Bonaparte por imposición de Napoleón, quien instauró una nueva monarquía en España que habría de luchar contra la resistencia de los patriotas y los realistas en la Guerra de la Independencia (1808-1814). En este período de continuos cambios se introducen nuevas formas de pensamiento político, liberal y constitucionalista, a los que no es ajeno el arte. Todos evocamos, casi de forma inmediata, el heroísmo del pueblo madrileño mostrado por Goya en 1814³ en sus conocidas obras del *Dos y Tres de Mayo de 1808*. Estas obras en las que el pueblo se muestra como único protagonista de los acontecimientos han sido estudiadas con asiduidad. Sin embargo, en este momento otros pintores situaron en la cúspide del heroísmo al rey restituido, como único héroe y salvador de la nación. Estas obras corresponden al momento exacto del regreso de Fernando VII, los pintores actuaban con una doble intencionalidad: conmemorar el hecho coetáneo y a través de estas obras laudatorias obtener el favor real. Por otro lado, no deja de llamar la atención que estas obras fueron gestadas por aquellos artistas más próximos a las facciones absolutistas partidarias de la abolición constitucional.

Así, el regreso de Fernando VII supone no sólo la restauración de la monarquía absoluta sino también la cons-

titución de un ideario imaginado en el que se fragua en la conciencia colectiva del pueblo la imagen heroica del monarca. En este contexto de exaltación sentimental se inserta la abundante producción de pinturas conmemorativas que se realizaron en estos años. La Casa Real, a través de una real cámara de pintores renovados, Vicente López, José Aparicio, Madrazo, etc., se empleó activamente en reconstruir la imagen de la monarquía. De hecho, Fernando VII fue uno de los monarcas más retratados a lo largo de su vida. Su imagen oficial se difundió, a partir del retrato oficial ideado por Vicente López, a través de pinturas, estampas y grabados.

Las obras de los primeros años del reinado fernandino⁴ constituyen una excelente muestra del tipo de pintura dedicada a la propaganda política de la época, inserta en un contexto de sentimentalismo patriótico, ante el regreso del monarca. En concreto, utilizando las palabras de Manuel Moreno, contribuye a la “fabricación” de la imagen del monarca como el *Deseado*, como un nuevo héroe contemporáneo junto al pueblo que había luchado por su causa⁵.

El regreso a España del monarca Fernando VII, después de haber permanecido retenido por Napoleón en Valencay durante los seis años que duró la ocupación francesa, fue considerado como un restablecimiento de la paz y la estabilidad después de tantos años de guerra. Fernando VII “ya no era el monarca prisionero víctima de las injusticias del enemigo y adalid por cuya causa luchaba el pueblo español, sino que su regreso dio paso a manifestaciones de júbilo que respondían al sentimiento que los españoles tenían en aquellos momentos de eufor-

ria por el restablecimiento de la paz y la dinastía legítima”⁶.

A pesar de la abundante bibliografía⁷ existente en torno a los acontecimientos de la Guerra de la Independencia (1808-1814), la primera revolución liberal y los acontecimientos que desembocaron en la abolición de la Constitución de 1812, todavía queda por hacer un estudio de conjunto sobre la primera experiencia liberal y las circunstancias que rodearon la abolición constitucional tras el regreso fernandino. Como ha señalado con acierto Maestrojuán, en la mayor parte de los estudios, tanto locales como generales, este corto período ha sido tratado como una mera transición al absolutismo. En ellos se tiende a la generalización de las causas: “se acepta una cierta fatalidad en el desarrollo de los hechos, como si los acontecimientos de 1814 hubieran sido la consecuencia inevitable de la conjugación de dos circunstancias: la escasez de tiempo para desarrollar el proyecto liberal y la “falta de preparación” para las reformas del pueblo, que se deja fácilmente manipular por los elementos contrarios a la Constitución (clero, nobleza, ejército). Si no hay reparos en afirmar que 1808 fue un estallido revolucionario espontáneo, el punto de vista cambia a la hora de juzgar los sucesos de 1814, es decir, se otorga o se niega protagonismo al levantamiento popular no tanto en virtud de las formas que revista, sino de la acomodación a unos ideales concretos”.

Sin duda este planteamiento es válido para aquellas ciudades donde las reformas liberales habían hallado una consistente oposición y en las no que había acabado de calar en el pueblo, pero en otras ciudades de cariz más ampliamente liberal el proceso es quizá más complicado; en ellas las revueltas revelan mayor complejidad que la sugerida por un esquema conspirativo. Así, la influencia del partido absolutista fue grande en Valencia, pero no en otros lugares. Desde esta perspectiva resulta interesante analizar el papel que tuvo la producción artística en todo este proceso. Parece oportuno en este punto plantear, dentro de la teoría de la manipulación, el papel ejercido por los pintores en la creación de una imagen de la monarquía acorde a los sucesos que iban a precipitarse. Entre las causas del fracaso constitucional habría también que conceder un importante lugar al imaginario político y de las mentalidades fraguado alrededor de la figura del rey. Desde ese punto de vista resulta imprescindible establecer la relación del capitán general de Valencia, Francisco Javier Elío y las primeras imágenes artísticas realizadas por los pintores de la academia de San Carlos en Valencia dedicadas a conmemorar la entrada triunfal de Fernando VII en España y quizás las primeras en empen-

der la serie de pinturas de carácter conmemorativo. ¿Hasta que punto hay que ver en todo ello el papel de la nobleza, el clero y el ejército? Parece indudable que como agentes de un programa de dominación los académicos valencianos no hicieron más que cumplir su papel dentro del control que la llamada “clase dirigente” ejercía sobre la sociedad. Por ello no es extraño comprobar como allí donde la conspiración se inició y prosperó, en Valencia fue donde Fernando VII recibió el apoyo definitivo que le condujo a abolir la Constitución, fuera precisamente el lugar en el que se producen las obras dedicadas a la creación de una renovada imagen de Fernando VII. El paradigma de este arte conductista y panegírico es el pintor valenciano Vicente López Portaña quien precisamente sería elegido, tan sólo un año después de su regreso, por el propio monarca como primer pintor de Cámara, utilizando su privilegiada posición en la corte para favorecer a algunos de sus familiares, como el pintor Miguel Parra Piquer.

Sin embargo, el papel conspirativo favorable a la restitución del absolutismo en España también fue relevante fuera del país especialmente entre los círculos religiosos romanos. Como en el caso valenciano también los pintores más cercanos a los contrarrevolucionarios serán los que prosperarán en la corte fernandina y los que desde un primer momento se acercarán a ese arte dedicado a la exaltación de la figura del rey aprovechando el exultante sentimiento que el pueblo, la nación, vivía tras años de infructuosa guerra.

Para la realización de estas obras los pintores se valieron de la aureola del monarca cautivo que revestía la figura de Fernando VII y que acaparaba prácticamente todo el espacio del imaginario político. Al aparato simbólico-mítico de la monarquía tradicional, prácticamente intacto desde la Edad Media, se suman en el caso de Fernando VII el atributo del mártir, gestado desde los acontecimientos del Escorial y de Aranjuez, a los que su situación de encierro injusto añadió el del héroe, del guerrero, del buen cristiano, del resistente y del reo injusto: “un sinnúmero de epítetos gloriosos, gestados algunos incluso antes del conflicto y que durante el paréntesis de la cautividad van ganando intensidad y prestigio, fermentando en el limo de la literatura popular y al calor de la absoluta ignorancia de lo que sucedía en Valencia. Si ha habido algún rey distante, en que la dimensión mítica superara a cualquier otra, no cabe duda de que éste fue Fernando”⁸. El mito fernandino se gesta desde el comienzo de la guerra. Son numerosos los ejemplos en la literatura y las artes en los que se hace patente esta desmedida devoción, como muestra la abundante producción de retratos

de Fernando VII que se realizan en el momento posterior al cautiverio. La posterior utilización de la imagen del rey, la exageración de sus contenidos por parte de los absolutistas, no implica que el monarca tuviera en todo momento un papel central en todo el imaginario político. Es indudable que la llegada del rey en 1814 conjugaba diversos factores, junto a la aureola mítica que le acompañaba no hemos de olvidar el deseo de paz del pueblo. El fin de la guerra que suponía la llegada del rey se tradujo en un ambiente general de euforia.

En este contexto de exaltación sentimental se sitúan una abundante serie de obras, no sólo lienzos sino también grabados y obras de arte efímero dedicados a dejar constancia del “feliz” acontecimiento. No obstante, el interés de estos artistas no era únicamente ejercer como cronistas de su época, dejando huella inmemorial del regreso triunfal y victorioso de Fernando VII, sino que subyacente a este tipo de obras se hallaba inherente una clara voluntad de obtener el favor del monarca y así entrar a formar parte de la renovada Cámara de pintores de la Real Casa. Entre los numerosos artistas que en estos momentos entraron al servicio del rey como pintores de cámara, nos centraremos en el relevante papel ejercido por tres pintores valencianos, José Aparicio, Vicente López y Miguel Parra. En sus obras la figura del rey ejercerá un protagonismo indudable, revestido de todo el ropaje mítico que se le atribuía desde su encarcelamiento, aunque en las primeras obras aparecerá acompañado por el pueblo que le aclama y muestra su lealtad. En la mayoría de las ocasiones esta fidelidad y lealtad se representa a través del protagonismo ejercido por el pueblo en la Guerra de la Independencia, mostrando que se luchaba únicamente por la libertad del rey, minimizando la complejidad de componentes que intervinieron en la guerra⁹.

El deseo de Fernando VII y de aquellos que deseaban mantener las prerrogativas de la sociedad del Antiguo Régimen y las actuaciones absolutistas de sus antepasados, se sirvieron de las celebraciones o festividades públicas en las que se destacaba la exaltación de la monarquía y de la vieja unión entre “trono y altar”. La inestabilidad política del siglo XIX hace necesario celebrar todo acontecimiento político con el más elevado boato: la restauración de Fernando VII en el trono tras la guerra de Independencia en 1814. Estas celebraciones, repetidas en todo el panorama nacional, fueron programadas por los estamentos políticos superiores, que pretendían hacer partícipes del acontecimiento político a una población mayoritariamente analfabeta, a la que se imbuía de lemas y proclamas a favor de la monarquía y la religión.

Tras la derrota napoleónica y el fin de la guerra de la Independencia, el tratado de Valençay de 8 de diciembre de 1813 restituye a Fernando VII en el trono de España. En su camino de regreso a la corte madrileña “El Deseado” permanece diecinueve días en Valencia, desde el 16 de abril al 15 de mayo. Al igual que en todas las poblaciones situadas al paso del real cortejo –Fernando VII, el Infante Antonio Pascual, el Duque de San Carlos y el Infante Carlos María Isidro–, la ciudad de Valencia enterada de la proximidad del recién instaurado rey acelera los preparativos para recibirlo con entusiasmo¹⁰, y se dispusieron toda serie de festejos y galas para recibir al monarca y celebrar la libertad del reino. En relación a este tema no nos interesa analizar desde un punto de vista sociológico el desarrollo y evolución de la fiesta¹¹, sino el aspecto artístico de la misma. En las decoraciones efímeras realizadas para estos acontecimientos encontramos a multitud de artistas valencianos, especialmente pintores de primera línea, que intervienen activamente en el diseño de estos artificios, entre ellos Vicente López y Miguel Parra que pasarían, no por casualidad, a formar parte del elenco de los pintores del rey. Es precisamente esa labor artística y el análisis iconográfico de estas decoraciones lo que nos permite una visión más amplia de la imaginaria mítica con la que aparece investida la figura del monarca en estos primeros tiempos de la restauración.

En las obras dedicadas a exaltar la figura de Fernando VII hemos de tener presente diversos factores. En un primer momento la expresión artística dirigida a potenciar la imagen del rey se sirve del arte efímero encargado de engalanar las ciudades y, así, expresar el regocijo por su regreso, y en las que hemos de tener presente la voluntad de la clase política –en Valencia la de Elío y la facción absolutista–. A este tipo de obras hemos de añadir las obras realizadas por los artistas con la doble intención de conmemorar el acontecimiento y obtener el favor real.

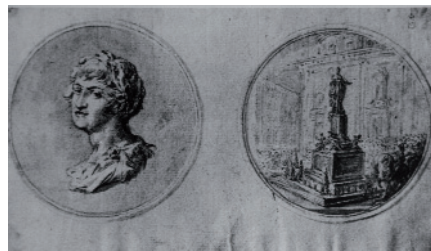
En lo que respecta al primer aspecto es común encontrar un cambio en la tradicional temática que acompaña la visita del rey a las diversas ciudades. El asunto a celebrar era totalmente novedoso en España, un rey destronado y repuesto en el trono y el fin de una guerra de cuya victoria toda la nación se sentía partícipe. La principal novedad añadida al tradicional enmascaramiento de la fachada de los edificios y a la erección de altares, que constituyen los elementos principales de la decoración efímera, consistió en la utilización de nuevos temas con escenas de acontecimientos concretos acaecidos durante la reciente Guerra de Independencia. En los balcones de los principales edificios institucionales, en las fachadas particulares y en las arquitecturas efímeras levantadas en las

calles de la ciudad de Valencia, junto al obligado retrato del recién instaurado rey, el tan deseado Fernando VII, los artistas recurrían a temas, referidos a la Guerra de la Independencia pero de carácter general: alusiones patrióticas a España y a su aliada durante la guerra, Inglaterra, frecuentemente personificadas en las figuras del león y del tigre, que despellejan un águila símbolo de la Francia napoleónica, y otros más concretos alusivos a batallas significativas en la derrota francesa, o de carácter local como la insurrección del pueblo de Valencia frente a la invasión napoleónica del 23 de mayo de 1808¹². La intención era, por un lado alabar al recién instaurado monarca, celebrar el fin de la guerra, magnificar el papel protagonista de Valencia en ésta, y alejar toda posible duda de afinidad con los franceses, mostrando la lealtad al nuevo rey.

No obstante, junto a la representación de la participación popular en la guerra, asunto tratado en las conocidas obras de Goya o en la obra de *Valencia declara la guerra a Napoleón* del valenciano Vicente Castelló y Amat y otros tantos, comienza a cobrar fuerza en las imágenes la visión y la representación heroica de Fernando VII. De esta manera la fiesta celebrada en 1814 en Valencia se convierte en un acto simbólico con el que obtener y mantener la idea de unión entre el rey y su pueblo, manifestando el carácter absoluto y personal de su poder; pero así mismo manifestando los actos y hechos que el pueblo había realizado en su nombre. En este caso, la imagen del monarca se convierte en soporte visual de una idea, en expresión de un mensaje ideológico encaminado a dirigir la voluntad de masas hacia la exaltación monárquica¹³. Se recoge la tradición anterior de la fiesta barroca, en la que la imagen del monarca se convierte en referente y centro de las fiestas y decoraciones. Para la fiesta de 1814 en honor de Fernando VII, se diseñó en Valencia, siguiendo la tradición barroca anterior, todo un entramado decorativo con el fin de mostrar a la ciudad lo más rica y bella posible. El monarca y la magna comitiva real debían recorrer los puntos más señeros de la ciudad del Turia, siguiendo la "carretera" diseñada por las autoridades consistoriales. En estos puntos se erigieron infinidad de "máquinas" (arcos de triunfo, pórticos, altares, enmascaramiento de fachadas), todo un elenco de arquitecturas efímeras cuya función era impresionar al monarca mejorando el aspecto exterior de la ciudad. La Puerta del Real se disfrazó con un impresionante arco de triunfo, de manera que la entrada real se convierte en evocación de los antiguos triunfos imperiales. Ahora más que nunca justificado por la victoria ante la invasión napoleónica y el regreso del "deseado" monarca.

Desde la Edad Moderna la referencia a la cultura clásica se manifiesta en todos estos acontecimientos públi-

cos. El mito de la gran Roma Imperial estaba presente en todas las monarquías europeas consideradas herederas del ideal imperial. De esta manera, toda manifestación celebrada con ocasión de una visita real se concebía como un auténtico triunfo "all'antica", plasmado a través de los múltiples arcos triunfales (*arcus triumphalis*) que para este evento se levantaban allí por donde el rey debía pasar. Este paralelismo entre el monarca y los antiguos emperadores romanos como emulación del héroe triunfante se justificaba al convertirse en celebración auténtica de una victoria, y no sólo como medio de alagar al monarca. En el evento celebrado en 1814 en Valencia la evocación de la imagen triunfal de Fernando VII como César o emperador victorioso será continua en todas las "máquinas" efímeras levantadas para la ocasión, y en la efigie real acuñada en la moneda diseñada por Vicente López. Según Díez¹⁴, Vicente López acaparó el mayor protagonismo en cuanto a proyectos artísticos se idearon para recibir y agasajar al monarca, de modo que la actividad del pintor en estas celebraciones parece del todo confirmada, tal y como demuestra su dibujo para el *Proyecto de medalla conmemorativa del Regreso de Fernando VII*¹⁵ realizado en 1814¹⁶. En ella destaca una



Vicente López. *Proyecto de medalla conmemorativa del regreso de Fernando VII*. Ca. 1814. (Madrid. Bib. Nacional, n° 3.855)

imagen del monarca muy distinta del fastuoso retrato de *Fernando VII con el manto de la Orden de Carlos III*¹⁷, pintado por López para el Municipio en 1808 al conocerse el secuestro de la familia real española en Bayona¹⁸, en el que el monarca aparece rodeado del aparato y el lenguaje simbólico de la monarquía absoluta que López empleará en sus obras posteriores. De este proyecto de medalla se conserva un dibujo a lápiz y aguada en la Biblioteca Nacional¹⁹, realizado por López hacia 1814 con ocasión del regreso de Fernando VII a su paso por Valencia. En el dibujo aparecen el anverso y reverso de la medalla, cuya representación acoge la habitual adulación a la figura real. En el anverso aparece la efigie del joven rey, representado como César, coronado de laurel y con el manto prendido del hombro, y en el reverso aparece representado el monumento efímero levantado a Fernando VII ante la fachada del templo de la Virgen de los Desamparados,

contemplado por la muchedumbre y las tropas²⁰. En este diseño el repuesto monarca aparece laureado a modo de los antiguos emperadores romanos. Resulta tentador establecer cierto paralelismo con la representación de Napoleón, el día de su coronación, en la conocida pintura conmemorativa, de Jacques Louis David. El mensaje parece claro, es Fernando y no Bonaparte el emperador del mundo y el único que ha de ostentar el laurel del triunfo. Se trata de una peculiar iconografía que no volverá a ser utilizada en la imagen del monarca, debido en parte a las alusiones liberales y afrancesadas que conllevaba su utilización. Tras su reposición la representación del rey será revestida del boato tradicional de las monarquías absolutas europeas.



Vicente López, *Proyecto de monumento a Fernando VII*.
Ca. 1814. Biblioteca Nacional (nº 4.139)

Una imagen más anclada a la tradición es la que López utiliza en el *Proyecto de monumento a Fernando VII*²¹ (imag. 2), conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, (nº 4.139), que pudiera tratarse del diseño que López ideó para el proyecto frustrado del Ayuntamiento valenciano de erigir una estatua al monarca en 1814. El monarca aparece de pie, vistiendo el hábito de la orden de Carlos III, sobre un pedestal de sencilla molduración, con relieve alusivo a la Lealtad, encarnada en una joven matrona arrodillada, con el perro de la fidelidad a sus pies, mientras besa las manos al monarca en presencia de la Corte, rematándose con una guirnalda y corona vegetal.

El proyecto de levantar un monumento en Valencia en honor a Fernando VII no se abandonó. En 1817, el general Elío, Capitán General de Valencia, propuso la creación de un nuevo *Paseo en la planicie de Santo Domingo*, que llegaba hasta la puerta del Mar y la antigua Aduana, y colocar en el centro del paseo un *Monumento al Rey Fernando VII* con los atributos del Turia, el Amor, la Abundancia y la Constancia, perpetuando su llegada

desde Francia a Valencia. Para su realización se pensó en reutilizar los restos del antiguo obelisco dedicado a Carlos IV, durante su visita a Valencia, con los pilares y mármoles que quedaban. Para la realización del monumento se contó con varios bocetos realizados por el entonces teniente director de pintura, Miguel Parra²². El primero de los diseños presentaba una estatua del Rey sobre una columna truncada y con cuatro figuras alegóricas, semejantes a las realizadas por López en el monumento a Carlos IV, de 1802. El segundo representaba una pirámide sobre el mismo pedestal con dos figuras que simbolizaban España y Portugal sosteniendo una medalla, en la que aparecían los retratos, en busto, de SS.MM., y varios adornos que evocaban el enlace entre ambas casas, a través del reciente matrimonio entre Fernando VII e Isabel de Braganza. De esta manera se aunaba la antigua intención de erigir un monumento conmemorativo de la llegada de Fernando VII, con la celebración del reciente enlace matrimonial con la infanta portuguesa, actualizando el asunto alegórico representado en el monumento²³.

En Valencia el monarca tendrá la oportunidad de conocer al que más tarde nombrará primer pintor de cámara, el académico Vicente López Portaña²⁴. En su visita al Ayuntamiento de Valencia vio el fastuoso retrato de *Fernando VII con el manto de la Orden de Carlos III*, pintado por López para el Municipio en 1808. En este retrato un favorecido Fernando VII, en posición gallarda y heroica, se sitúa ante un rico y lujoso escenario. En pie se sitúa ante el trono sostenido por el León de bronce, símbolo de la monarquía española, apoyando su mano en el cetro, mientras que en bajorrelieve aparece la Lealtad sosteniendo con su mano la LL del escudo valenciano, y con la otra despierta al león de España. Es sin duda el primer gran retrato oficial de aparato de Vicente López, del que se realizaron varias copias o réplicas -las más conocidas son las de Xàtiva, y Alicante, y la de la colección madrileña de la marquesa de Argüelles-²⁵. Se trata de un retrato tradicionalista que agradó tanto a Fernando VII que supuso el nombramiento de López como pintor efectivo de cámara, y el encargo de dos retratos, uno suyo, vestido con uniforme de Capitán General, y otro de su hermano el infante, Carlos M^a Isidro.

La corte de Fernando VII instaurará en Madrid un estilo artístico tradicional, consecuente con los valores reaccionarios que representaba y con la recuperación de los anteriores valores del Antiguo Régimen, completamente opuesto a las nuevas ideas morales, éticas y políticas forjadas en las corrientes del pensamiento liberal, e incluso revolucionario. La máxima expresión de esa política artís-

tica será la elección como primer pintor de cámara de Vicente López, pintor académico valenciano, formado en los gustos barroquistas. La instalación de la corte real en Madrid y la normalidad de las actividades palatinas supondrán la organización de la Real Cámara y la depuración política de todo aquel personal de palacio sospechoso de colaborar con el gobierno intruso, como será el caso de Maella, jubilado tempranamente, y de Goya, que pierde protagonismo en la corte. Con ello, será necesario comenzar a organizar y difundir la imagen del monarca, a partir de los modelos propuestos por López de la efigie del monarca y de los miembros de la familia real, y consolidar la posición de la monarquía en el reino, tras seis años de contienda. Para ello, la propaganda política pondrá a su servicio todos los recursos a su alcance, entre ellos las diferentes manifestaciones artísticas que a través de la imagen consolidaban y proporcionaban una ilusión de poder y autoridad.

Sin embargo, las primeras obras artísticas de contenido alegórico o político no se deberán precisamente a encargos reales, sino a planteamientos originales de los artistas, realizados en la mayoría de las ocasiones con la clara intención de adular al monarca. Un primer ejemplo será el dibujo, realizado en 1814, por Vicente López, *Alegoría del retorno triunfal de Fernando VII tras la guerra de la independencia* (imag.3), grabado por Tomás López



Vicente López. *Alegoría del retorno de Fernando VII*.
Biblioteca Nacional (n° 4140)

Enguídanos (1773-1814), grabador de cámara. Es evidente el fin propagandístico y laudatorio en aras de la legitimidad de la monarquía borbónica española, aunque realizado con un lenguaje estético totalmente alegórico. Según

la explicación recogida por Barcia, este espectacular dibujo representaba: *"El pueblo de Madrid fue el primero de la Monarquía, que en el memorable día de dos de Mayo de 1808 rasgó el velo con que cubría su perfidia el tirano Napoleón, levantó la voz de la Independencia, y con la sangre de sus inocentes hijos cimentó la libertad civil á toda la nación española, cuya historia se manifiesta en la presente alegoría, que está representada por un gran zócalo que tiene en sus ángulos las urnas sepulcrales donde yacen depositadas las cenizas de las víctimas sacrificadas en tan señalado día, al pie se ve la villa de Madrid en figura de una matrona, afligida y apoyada en su escudo, y sobre ella recostada la inocencia en acción del mayor dolor y abatimiento: el zócalo y urnas están adornados de baxos relieves alusivos al asunto; sobre él se leva un pedestal en que descansa una pirámide sostenida de cuatro leones como emblema de la fuerza y solidez de esta gran Monarquía, y grabado en ella las principales épocas de los acontecimientos políticos; en su base están colocados los retratos de nuestro amado Rey y Señor Don Fernando VII, y Jorge III de Inglaterra y el Príncipe Regente de Portugal, sostenidos por la Paz y la Amistad; y en los frentes de los lados un escudo y en él entrelazadas las banderas de las tres naciones, en señal de la triple alianza. En el centro del pedestal está un baxo relieve con dos globos enlazados y dos manos unidas para demostrar que ambos hemisferios componen un solo estado, y encima las armas de la Iglesia Romana en señal de ser la única Religión de la nación. En el pavimento del zócalo está la España sentada sobre el león, manifestando el libro de las leyes fundamentales de la Monarquía dictadas por la Sabiduría, la Prudencia, la Fortaleza y la Justicia que tiene la espada, palmas y coronas, como atributo del premio y castigo: á sus pies está un genio rasgando el libro de la Constitución que á nombre de la nación formaron las llamadas cortes generales y extraordinarias. A la espalda de la España está la Fidelidad, que con una mano la sostiene y con la otra quita el velo á la Perfidia, descubriéndole la máscara de su hipocresía. En el primer término está el patriotismo hollando al despotismo, y junto á éste una Aguila en acción de levantar el vuelo llevando en su pico y uñas un trozo de cadena en demostración de las naciones que ha esclavizado. El Patriotismo al mismo tiempo conduce á todas las provincias de la Monarquía, representadas en las cuatro partes del mundo, para que se unan á la defensa de la madre Patria, y les muestra los despojos que ha conseguido en los triunfos sobre el Tirano. También se ve la ciudad de Cádiz representada por el Hércules sobre las columnas, y á distancia la población y bahía; al pie de la columna hay un baxo relieve con el busto del benemérito Duque de Alburquerque acompañado de un genio militar; para el recuerdo del importante servicio que*

hizo á la Patria impidiendo que fuese presa del enemigo este tan interesante antemural donde se salvó el supremo Gobierno de la Monarquía. La Historia está escribiendo sobre el Tiempo tan extraordinarios hechos, que publica la Fama. En último término está el templo de la Inmortalidad, donde se perpetua la memoria de los verdaderos héroes. Este monumento tiene su autor el honor de dedicarlo al Rey nuestro Señor Don Fernando VII y transmitir á la posteridad las glorias de su Patria"²⁶. Constituye una de las primeras obras realizadas por el artista para el monarca, con una clara intencionalidad conmemorativa, como demuestra la elección del obelisco o pirámide.

Idéntico carácter presenta el cuadro realizado, en Valencia en 1814, por Miguel Parra para conmemorar el Paso del río Fluvia por Fernando VII en su regreso a España (imag. 4), que como el resto de la serie que realizará este



Miguel Parra. *Entrada triunfal de Fernando VII a España por el río Fluvia*. Patrimonio Nacional

pintor se encuentra en la actualidad en Patrimonio Nacional. Presentada a Fernando VII a su regreso en 1814, la realización del lienzo se debe, igualmente, al interés por buscar el favor real y obtener el nombramiento como pintor cámara, máxima aspiración de todo artista de la época²⁷. Al parecer, fue el propio Vicente López, que además de su maestro era por aquel entonces su cuñado²⁸ y que ya ocupaba el cargo de primer pintor de cámara, quien se encargó de introducirlo en la Corte. Con esta intención, Parra entregó al monarca el lienzo que representa *El paso del río Fluvia por Fernando VII en su regreso a España*, obra que le valió el nombramiento de pintor honorario de cámara en 1815²⁹. Tras este primer lienzo, Parra realizó la *Entrada triunfal del Fernando VII en Valencia* y, gracias a la intervención de Vicente López, consiguió asegurar su vinculación a la corte mediante el encargo de

ejecutar otros cuadros del mismo carácter que completaran la serie de entradas triunfales de Fernando VII en 1814, obras que realizaría desde Valencia debido a sus obligaciones familiares³⁰ y por las que recibiría una pensión de 600 ducados anuales. Al parecer, de los restantes lienzos de esta serie formada por *La entrada de Fernando VII en Zaragoza*, *El Paso de Fernando VII por San Felipe*, *Fernando VII a su paso por Chinchilla* y *La entrada de Fernando VII en Madrid*, Parra sólo llegó a realizar el primero, que concluyó en 1818³¹.

El primer lienzo muestra el preciso momento en que el cortejo de Fernando VII cruza el paso fronterizo del río Fluvia, donde es recibido por la comitiva formada por el ejército de Cataluña y su gobierno a las órdenes de su Capitán General, Copons y Navia, el 22 de marzo de 1814; y una muchedumbre de personajes populares que eufóricos ante la visión del monarca demuestran públicamente su felicidad, e incluso algunos se adentran en el río que en ese momento cruza el carruaje real. La idea de la realización de la *Entrada triunfal de Fernando VII en Valencia* es propuesta por el Presidente de la Academia, y Capitán General, Francisco Javier Elío³² a la Academia de San Carlos de Valencia. En 1815 propone a la Junta de académicos la ejecución de un *Cuadro alegórico de Fernando VII*, cuya intención sería representar el siguiente asunto: "Llega nuestro adorado rey a ocupar el cetro de San Fernando, y de resultas del trastorno de seis años de anarquía e intrigas, sus enemigos los revolucionarios, se lo habían trastornado, de modo que le ofrecen una corona rota, un cetro de madera muy próximo a quebrantarse del todo. Ve España con dolor este borrón a su fidelidad... pero nadie osa declararse, pues apenas se distingue al leal y fuerte del desleal y débil. Entre nuestro Rey en España, se le limitan sus debidos honores, y aún se le amenaza. Visita al poderoso Principado de Cataluña, al leal y esforzado Aragón, y sigue aún el silencio y el oprobio, pero llega a Valencia, y la lealtad de los valencianos y del ejército leal y valiente que en Valencia le reciben, rompe el silencio jura en manos de S.M. perecer antes de consentir se le defraude un ápice de sus prerrogativas, le acompaña hasta el inmortal Madrid y lo deja sentado íntegramente en el solio de San Fernando"³³. Es doblemente interesante este hecho si tenemos en cuenta que es en esta ciudad donde se produce uno de los acontecimientos políticos más relevantes de todo este proceso histórico: la conjura de los absolutistas, al frente del general Elío. Sin duda conocedor del cuadro anteriormente presentado por Miguel Parra al monarca, el general Elío decide que se realice otro de similares características pero que conmemore la entrada a Valencia y el apoyo que el monarca recibió en dicha ciudad; donde le fue entregado el conocido

Manifiesto de los persas de manos del diputado Bernardo Mozo Rosales, y firmó secretamente el no menos célebre decreto que anulaba la Constitución y toda la obra legislativa de las Cortes de Cádiz, como si nada hubiera ocurrido desde 1808, apoyado por el ejército capitaneado por el propio Elío. Con este cuadro Parra, pretendía, una vez más, conmemorar uno de los momentos políticos más importantes de la restauración fernandina y, así, exaltar la figura del monarca. El último que se conserva de la serie, la *Entrada en Zaragoza del rey Fernando VII*, realizado en 1818, muestra el paso del rey por una de las ciudades españolas que mayor lealtad le mostraron en su férrea resistencia al ejército invasor. Para el fondo de la composición se inspiró, sin duda, en uno de los grabados de Gálvez y Brambila de las *Ruinas de Zaragoza*, apareciendo como telón de fondo el derruido edificio del grabado de las *Ruinas del Seminario de Zaragoza*, que reprodujo con extraordinaria exactitud. No deja de llamar nuestra atención que en esta ocasión es igualmente un general, José Palafox, quien decidió junto al Ayuntamiento de Zaragoza inmortalizar la real visita del monarca a la ciudad³⁴.

Así, las entradas triunfales de Miguel Parra, como otras muchas obras realizadas por la renovada cámara de artistas al servicio de la Casa Real, ofrecían una imagen exaltada y heroica de la monarquía. Por ello, estos lienzos muestran la figura de Fernando VII como un nuevo héroe contemporáneo³⁵, junto al entusiasmo y la exaltación del pueblo que había luchado por su causa. A diferencia de otras composiciones del momento dedicadas a inmortalizar la vuelta triunfal del monarca, los cuadros de Parra, quizá los más interesantes de todos los analizados, carecen de carácter alegórico o simbólico, pues se inscriben en un tipo de pintura conmemorativa que pretende fijar en la memoria un hecho histórico coetáneo³⁶.

También el pintor alicantino, José Aparicio, se dedicó en los años de la restauración a realizar este tipo de obras que atienden a la doble función de exaltar la imagen del monarca y obtener el favor real, y que constituyen una buena muestra del tipo de pintura dedicada a la propaganda política de la época. Todavía en Roma, Aparicio realiza el lienzo *Rescate de cautivos en tiempos de Carlos III* (imag. 5), hoy no conservado, de expreso contenido simbólico, realizado hacia 1813 que regalará al monarca con deseo expreso de obtener un cargo a su servicio. Se trata de la representación de un acontecimiento ocurrido durante el reinado del abuelo del monarca, Carlos III: la liberación de los más de mil prisioneros cautivos (1700) españoles en Argelia. Los religiosos trinitarios lograron ponerlos en libertad, con ayuda de la Corona española, regentada por Carlos III, que, para este



José Aparicio. *Rescate de cautivos en tiempos de Carlos III*. Grabado de Pinelli

empeño, dispuso una inmensa suma de dinero. Temáticamente, la obra se posicionaba en el legitimismo monárquico, y en la exaltación de los valores propios del Antiguo Régimen y de los sectores contrarrevolucionarios, que en Europa defendían los derechos de la monarquías despóticas y se enfrentaban al régimen napoleónico. El pintor alicantino muestra en el lienzo la exaltación de la fe católica y de la monarquía española, pilares fundamentales del Antiguo Régimen duramente atacados por la política napoleónica. Se utiliza como referente el reinado anterior a Carlos IV, el monarca que había “traicionado” al pueblo español al entregar el trono al emperador corso. Es obvio que los partidarios de la legitimidad monárquica de Fernando VII, tras los acontecimientos vividos en 1808, prefieren ignorar la figura de su padre, Carlos IV, y tomar como referente más inmediato a su abuelo Carlos III, de quien el nuevo rey se considerará sucesor directo, no sólo en su papel como monarca, sino en la recuperación de un absolutismo despótico³⁷.

Poco después, en Roma comienza también su cuadro, *Las glorias de España* (imag. 6), aunque fue finalizado siendo ya Aparicio pintor de cámara, en 1819.



José Aparicio. *Glorias de España*. Grabado de Pinelli

El asunto del lienzo, hoy perdido, lo conocemos gracias al grabado de Pinelli y representaba el levantamiento del pueblo español en 1808 y su sacrificio en defensa del Rey y de la patria. Las imágenes alegóricas de la Religión y de España aparecen representadas sobre unas gradas, en cuyo centro se eleva el busto de Fernando VII. En primer término un artillero mortalmente herido, y "como ofreciéndose en sacrificio ante sus aras", simboliza la heroica y desgraciada defensa de Daoíz y Velarde.

Tras el regreso de Fernando VII es frecuente la plasmación del papel protagonista del pueblo en la lucha de liberación. Algunos pintores representarán al pueblo que se alza en armas, como único y principal actor de los acontecimientos. Es el caso del temprano cuadro de Vicente Castelló, *Valencia declara la guerra a Napoleón* de 1810, de algunas decoraciones efímeras de 1814, así como también de las célebres obras del *Dos y Tres de Mayo* de Francisco Goya, o de los dibujos realizados por Ribelles para los *Sucesos del Dos de Mayo*, y los realizados para la publicación de las vistas de *Los Carros funerarios de Daoíz y Velarde*, cuyos cuerpos fueron exhumados en el aniversario de su muerte para celebrar sus exequias en Madrid. La diferencia de estas obras respecto a las realizadas con el fin de ofrecer una imagen dirigida a exaltar la figura del rey es que en éstas se minimiza el protagonismo del pueblo. Su lucha heroica se centra exclusivamente en su lealtad a la causa monárquica y su papel se reduce a mostrar una euforia desmedida ante el regreso del rey. El héroe es en realidad el propio monarca al que se representa como si el fin de la guerra se hubiera debido en realidad a su esfuerzo personal, engrandeciendo la imagen del monarca en los primeros años de su restauración en el trono. Los pintores al servicio de los sectores reaccionarios buscando su propio ascenso y prestigio social rentabilizaron y exageraron el imaginario latente en la sociedad española: el mito fernandino.

Notas

- 1 Este estudio pertenece a un proyecto I+D de mayor amplitud: "Manifestaciones artísticas valencianas del Academicismo a la Modernidad (1790-1930)", que ha merecido la subvención pública de la Generalitat Valenciana (CITIDIB/2002/203), dirigido por el Dr. Rafael Gil Salinas, y al proyecto: "Imagen y devoción. La pintura religiosa en la Valencia del siglo XIX", proyecto I+D subvencionado por la Generalitat Valenciana (2004-2006) dirigido por el Dr. Rafael Gil Salinas, actualmente en curso.
- 2 SÁNCHEZ MANTERO, R. (2001): *Fernando VII*, Madrid.
- 3 Posiblemente formarían parte de una serie destinada a decorar algunas de las arquitecturas efímeras que se levantaron en Madrid para recibir al monarca.
- 4 IZQUIERDO HERNÁNDEZ, M. (1963): *Antecedentes y comienzos del reinado de Fernando VII*, Madrid, se centra en los avatares de la vida del monarca en el exilio, nunca pierde de vista el conjunto de los acontecimientos y los capítulos sobre el regreso de Fernando son de gran utilidad a la hora de comprender los sucesos de 1813-1814.
- 5 MORENO ALONSO, M. (2001): "La "fabricación" de Fernando VII", *Ayer*, nº 41: 17-41, analiza el tratamiento historiográfico de la figura del monarca.
- 6 Entre los numerosísimos trabajos dedicados a este período histórico, pueden destacarse los de ARTOLA GALLEGO, M. (1978): *La España de Fernando VII*, Madrid, volumen XXXII de la *Historia de España* dirigida por Ramón Menéndez Pidal, FONTANA, J. (1978): *La quiebra de la monarquía absoluta (1814-1820)*, Barcelona, y MORAL RONCAL, A. M. (1998): *El reinado de Fernando VII en sus documentos*, Barcelona.
- 7 Resulta una quimera recoger en una breve nota al pie toda la bibliografía existente de este convulso periodo, por ello creo conveniente remitir al lector al interesante trabajo de recopilación bibliográfica realizado por MAESTROJUÁN CATALÁN, J. (2001): "Bibliografía de la Guerra de la Independencia española", *Hispania Nova*, en la que el autor recoge "de la forma más completa posible, la producción bibliográfica sobre la Historia de España de 1808 a 1814".
- 8 Baste recordar la significativa creación de la Orden de San Hermenegildo en recuerdo del príncipe visigodo. MAESTROJUÁN (2001).
- 9 En la ciudad de Valencia, las decoraciones con que se engalanaban las fachadas de los edificios institucionales recurrían a temas de carácter más general, es decir se dedicaban a ensalzar la figura del monarca y a representar escenas de una iconografía más compleja y críptica. Tal y como apunta FERRER, S. (1993): *Arte efímero decimonónico: las fiestas reales y político patrióticas en la ciudad de Valencia*, Tesis de Licenciatura inédita, Universitat de Valencia: 113, los episodios alusivos a la Guerra de la Independencia se daban de forma más habitual en las fachadas de particulares, tomando éstos un protagonismo e iniciativa, en la celebración de la fiesta, insólito hasta el momento.
- 10 El cronista de las fiestas Fray Facundo Sidro Vilarroig recoge el espíritu que se debía vivir en Valencia y en toda España, en general, ante la liberación del rey: "¡Qué alegre conmoción! ¡Qué alborozo! Ya nos parece que el Angel tutelar de/ nuestra Nación está a las puertas de/ la Ciudad para poner término á/ nuestros males y calmar/ nuestras inquietudes": SIDRO VILARROIG, F. (1814); SIDRO VILA-

RROIG, *Memoria de los regocijos públicos que en obsequio del rey nuestro Señor D. Fernando VII en su tránsito por esta capital dispuso la muy noble leal y fidelísima ciudad de Valencia*, Valencia: 7.

- 11 Véase MONTEAGUDO, P. (1991): "La fiesta y el control político en la proclamación de Carlos III en Valencia", en *De la Ilustración al Romanticismo. 1750-1850. VI Encuentro "Juego, Fiesta y transgresión"*. Cádiz: 319-328, y FERRER (1993).
 - 12 La Real Academia de Nobles Artes de San Carlos dispuso en el zaguán del edificio un relieve de Fernando VII como protector de las bellas artes, y se colocaron varias pinturas alusivas a los movimientos del 25 de mayo de 1808, fecha del motín de los valencianos contra los franceses, sumándose así la Academia a la temática general de las decoraciones de la ciudad, de claro carácter político, encontrándose expuesto el cuadro de Vicente Castelló *Valencia declara la guerra a Napoleón*, con el que el pintor obtuvo en 23 de diciembre de 1810 el premio de primera clase. Este cuadro constituye para PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1990): PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., "La personalidad artística de Vicente Castelló y Amat", *Ars Longa*, nº 1: 10-11, "el equivalente, en empeño nacionalista y evocativo, a lo que en la corte madrileña, y ante el mismo Fernando VII que preside la composición —en retrato—, habría de hacer pocos años más tarde Goya en sus *Dos y Tres de Mayo*".
 - 13 El control de las fiestas y el mensaje ideológico en torno a la figura del monarca es un claro referente de la fiesta barroca celebrada en el siglo XVIII. Sobre este aspecto son interesantes los artículos de RUAIX I BOMBARDO, J. (1988): "El control de las diversiones populares en la Barcelona de Carlos III", *Pedralbes*, 8-II: 633-640, y MONTANER, E. (1988): "La imagen del rey. Alternativas y propuestas de lectura", en *Mélanges de la Casa Velásquez*, Vol. XXIV: 191-208; MORÁN TURINA, J.L. (1982): *La alegoría y el mito: la imagen del rey en el cambio de dinastía (1700-1759)*, Madrid, dedicados a la imagen del rey. Sin embargo las fiestas barrocas durante el reinado de Carlos III y Carlos IV fueron objeto de las críticas de los ilustrados como Jovellanos, aunque con Fernando VII esta tradición anacrónica se recupera pero introduciendo un fuerte y marcado carácter político, dado la inestabilidad del reinado, necesitado de brillantes actos de adhesión popular.
 - 14 DíEZ GARCÍA, J.L. (1999): *Vicente López (1772-1850). Vida y Obra*, Madrid, 1999. T. I: 79-80.
 - 15 La iconografía triunfalista de la medalla, y el agasajo al monarca, dista mucho del proyecto de otra medalla que realiza en 1813, tras la marcha de los franceses, para perpetuar el juramento a la Constitución de 1812. El proyecto de acuñar una medalla constitucional se resolvió en Junta Ordinaria de la Academia de San Carlos el 14 de Noviembre de 1813, al presentar su informe la Comisión nombrada por el presidente Valdemoro, debiéndose limitar la actuación de la Academia "por ahora a acuñar una medalla tamaño de un peso fuerte con la Constitución, representada por un libro y una joven, la Academia, con leyenda que lo refiera todo". Aceptado el proyecto por la Junta se encarga al pintor Vicente López que la dibuje y a Manuel Pelegrín que la grave. GARIN ORTIZ DE TARANCO, F.M., (1945): *La Academia Valenciana de Bellas Artes. El movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia*, Valencia.
 - 16 Sin embargo el encargado de realizar o al menos supervisar las obras encargadas por el Ayuntamiento correspondía al pintor de la Ciudad, cargo que desde 1789, venía ocupando Antonio Colechá. Es posible que en esos momentos, el pintor de flores y perspecti-
- va no estuviese presente, pues en 1812 se le declara fuera de la ciudad, durante la ocupación francesa de Valencia, aunque es más probable pensar que actuó como supervisor de las obras, o al menos encargado de la parte de la pintura decorativa, como "pintor honorario en el ramo de Perspectiva"
 - 17 Ayuntamiento de Valencia (Nº Inventario 34, Óleo sobre lienzo 2, 46 x 1, 20).
 - 18 El retrato real fue encargado a López en sesión capitular ordinaria de 4 de abril de 1808, tras la proclamación de Fernando VII como rey de España el 19 de marzo de 1808. CATALÁ GORGES, M.A. (1981): *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*, Valencia: 82 y 119; GONZÁLEZ BALDOVÍ, M. (1980): "Noticia sobre cuatro retratos de Vicente López", AAV: 65-74, y DíEZ: (1999), T. II: 83-85, recogen la historia documental de este cuadro.
 - 19 Biblioteca Nacional (Nº Inv. 3.855, Lápiz y aguada sepia sobre papel agarbanzado, 138 x 234) También en la Biblioteca Nacional se conserva otro dibujo de Vicente López que parece tratarse de un proyecto de medalla. En este dibujo aparece un escudo rodeado de símbolos: tres flores de lis en su parte superior y, debajo, un óvalo con el escudo de la Casa Real, flanqueado por dos llaves el conjunto se asienta sobre un haz de fascios. En el registro superior se identifican de entre los estandartes uno con la cruz de Borgoña, además de la corona de laurel y la cigüeña con la serpiente en el pico. (Nº inv. 3.856. Lápiz y sepia carminosa sobre papel blanco, 115 mm de diámetro).
 - 20 BARCIA, A. M. (1906): *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid: 398, nº 3.855; CASTAÑEDA, V. (1942): *Vicente López Portaña. Ilustrador de libros y obras gráficas*. Madrid Castañeda: 196; DíEZ (1999): T. II, 386-387, lám. 133.
 - 21 BARCIA (1906): p. 4.139; DíEZ (1999): T. II, 384, D-503, lám. 167.
 - 22 ARASC. Actas. Sesión del 4 de mayo de 1817. ALDEA HERNÁNDEZ, A. (1996): "Obras artísticas en torno a la figura del general Elío". AAV: 208.
 - 23 ALDEA (1996): 207. Será este último proyecto el que más agradará a la Junta de la Academia de San Carlos, acordando que Parra lo pusiese en limpio para su ejecución, pero el monumento no llegó tampoco a erigirse. El dinero obtenido para realizar el monumento a Fernando VII se utilizó definitivamente para la adquisición de árboles, plantas y esculturas para el jardín trazado en 1817 por Manuel Serrano Insa, denominado la Glorieta.
 - 24 En 1814, en el momento en que Fernando VII vuelve a España, y visita Valencia, Vicente López se encontraba en Valencia, participando en la gestación de las decoraciones efímeras de la ciudad, donde el rey según BOIX, V. (1877): *Noticia de los artistas valencianos del Siglo XIX*. Valencia: 43, algo taxativo, le obligó a regresar a Madrid como primer pintor de Cámara, con el cargo de enseñar los principios de arte a la reina Mª Isabel de Braganza y después a Mª Josefa Amalia de Sajonia, siendo nombrado individuo de mérito en 4 de diciembre de 1814 por la Academia de San Fernando: OSSORIO y BERNARD, M. (1883-4): *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid: 388.
 - 25 Museo Municipal de Xàtiva (Valencia, óleo sobre lienzo 2,40 x 1,16) Diputación provincial de Alicante (Nº Inv. 125; óleo sobre lienzo 1,31 x 1,08 (óvalo), (Col. Particular; óleo sobre lienzo 1,28 x 1,00).
 - 26 BARCÍA (1906): 411-413, nº 4140; DíEZ (1999): 352
 - 27 Un estudio pormenorizado de las pinturas de Miguel Parra dedicadas a conmemorar la entrada de Fernando VII a España y a las

- diversas ciudades que visitó en su camino hacia Madrid es el realizado por LÓPEZ TERRADA, M.J., y ALBA PAGÁN, E. (2005): "La imagen victoriosa de Fernando VII. Las entradas triunfales del pintor Miguel Parra (1780-1846)", en *Actas de las Jornadas "Cátedra General Castaños"*, Sevilla.
- 28 Miguel Parra se casó con Juliana Piquer, hermana de la esposa de Vicente López, Vicente Piquer. Archivo de Palacio Real. Expediente personal. Miguel Parra. Caja 791/14.
- 29 El 29 de diciembre de 1814 se comunica al Sumiller de Corps que "se ha servido del Rey concederle los honores de su Pintor de Cámara con las prerrogativas que como a tal le corresponden". Archivo de Palacio Real. Expediente Personal. Miguel Parra. Caja 791/14.
- 30 Archivo de Bernardo Majano López, 5 de junio de 1816. Citado en los estudios de MORALES Y MARÍN, J. L. (1989): *Vicente López (1772-1850)*, Madrid:99, doc. n.º 28 y DÍEZ (1999), T. I: 215.
- 31 En la relación de obras entregadas a Palacio que Parra realiza en 1841 figuran únicamente tres cuadros de esta serie: "Un cuadro que representa el tránsito del Sr. D. Fernando VII por el Río Fluvà a su regreso del cautiverio de Francia; otro que representaba la llegada del propio Señor Rey a Valencia, por cuyo trabajo se le agradeció con la pensión temporal de 600 ducados anuales; otro que representa la entrada del mismo Señor Rey en Zaragoza, por cuya obra se declaró en 1818 vitalicia la referida pensión con objeto de que continuase los sucesos memorables que le encargasen...". Archivo de Palacio Real. Expediente personal. Miguel Parra Caja 791/14. El resto de las obras, si se hicieron, no se ha conservado en la colección de Palacio Real.
- 32 A petición de los académicos el Capitán General Elío será nombrado Presidente de la Academia por Fernando VII, "deseosa que tan heroico y culto personaje pudiera ser uno de sus miembros". Por R.O. el rey resuelve "que en la sucesión el capitán General de ese Reino sea Presidente de la Academia...". ARASC. Junta 34-I-1815. ALDEA (1996): 205. Desde ese momento Elío asistirá incansablemente a las sesiones de la Junta, proponiendo incluso proyectos como hemos visto.
- 33 ARASC. Junta 5 de marzo de 1815. ALDEA (1995): 206.
- 34 Archivo Municipal de Zaragoza. Caja 8225: 48-7/8. Citado y reproducido parcialmente por MAESTROJUÁN CATALÁN, F.J. (2000): "Escombros épicos o la exaltación patriótica de la ruina", en MÍGUEZ, V. (dir.): *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica, Castellón, vol. I: 238 que, sin embargo, anota: "No tengo noticia de que el cuadro llegase a realizarse".
- 35 Sobre el concepto de héroe contemporáneo que "no precisa de las ambiguas y supuestas lecturas del mito clásico", pueden verse los trabajos de LANTZ, P. (1990): "Crise politique et crise symbolique", en CARBONELL, Ch.O.: *Mythes et politique*, Toulouse: 35-51 y MAESTROJUAN (2000): 227-255.
- 36 Sobre los precedentes de este tipo de pintura que presenta "los hechos con un sentido de crónica, de narración viva y contemporánea, con los recursos estilísticos de cada momento", puede verse el capítulo de PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1992): "Pintar la Historia" en DÍEZ, J.L.: *La pintura de Historia del siglo XIX en España*, Madrid: 16-35.
- 37 Por ello, no es de extrañar que precisamente Aparicio elija un tema relacionado con la época de Carlos III, como fiel reflejo de las virtudes de la monarquía española, de las que Fernando VII será considerado heredero, tras el paréntesis del reinado de su padre, que tras abdicar la corona en Napoleón fue considerado uno de los culpables de la invasión francesa del territorio español. Años más tarde, en 1829, el propio Fernando VII encargará a su pintor Vicente López la decoración de sus salas privadas en Palacio Real con la *Alegoría de la orden de Carlos III*: LÓPEZ TERRADA, M. J.; JEREZ MOLINER, F. (1997): "La alegoría de la Orden de Carlos III, de Vicente López. Anotaciones al texto de Francisco José Fabre.

Arte de resistencia en Puerto Rico contra la política colonialista de los Estados Unidos

Laura Bravo

Profesora de Historia del Arte, Madrid

Blanco político para una batalla artística

A pesar de que el 14 de diciembre de 1960 la Asamblea General de las Naciones Unidas publicó la llamada Resolución 1514-XV, en la que reconocía la existencia de países en régimen de colonialismo en pleno siglo XX, entre ellos Puerto Rico, y se declaraba la necesidad de cesar esta situación, hasta el día de hoy han sido poco fructíferos los intentos de terminar con esta situación de dependencia política, económica, bélica y social. El panorama en el que se encuentra hoy esta Isla del Caribe, Estado Libre Asociado (ELA) de los Estados Unidos desde 1952, plantea constantes fricciones entre ambos cuerpos políticos, alentadas especialmente por un nutrido e inquieto grupo de la población puertorriqueña que se cuestiona y replantea el marco de la legalidad, la cordura y la justicia en que se desarrollan estas relaciones de dependencia desde 1898¹.

Dentro de este mencionado foco de voces críticas y reivindicativas hacia lo que consideran una desfavorecida relación de abuso de poder, se encuentran numerosos artistas nacidos en la Isla, otros afincados en ella o también de raíces puertorriqueñas pero nacidos o criados en territorio estadounidense, especialmente “nuyoricans”. De hecho, es notablemente común entre los artistas de Puerto Rico el haber trabajado, ya sea de manera asidua o esporádica, e indiferentemente de las tendencias o técnicas desarrolladas en su trabajo, en el planteamiento o la revisión de este estatus político². Llegando en algunos casos a la militancia artística, a modo de contraofensiva propagandística, especialmente a partir del centenario de la ocupación norteamericana y en modo creciente en la

actualidad, tras un recrudecimiento de las actuaciones policiales y jurídicas contra partidarios independentistas, son múltiples las situaciones que aparecen como constantes blancos en esta particular batalla artística³. Las obras de los artistas que a continuación se presentarán, ubicadas aquí en cuatro líneas de batalla conceptual, son todas ellas de un talante subversivo, descodificador de mitos colonialistas⁴, contestatario y comprometido ético, social y políticamente.

La desmitificación de símbolos imperiales

Los Estados Unidos, desde su entrada en la Isla en 1898, han construido paulatinamente un código ideológico con el que reforzar el proceso de imposición de sus modelos culturales sobre los de la cultura puertorriqueña, algo que alcanza desde la lengua empleada por sus habitantes a la migración masiva de éstos hacia el continente⁵. Uno de los primeros artistas que alzan la voz y la mano contra los símbolos del imperialismo norteamericano en Puerto Rico es Lorenzo Homar. Este mítico grabador fue uno de los abanderados de la política educativa y cívica que el gobierno puertorriqueño aplicó sobre la población, desde los años cincuenta, a través del cine y los carteles que se gestaban en la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO)⁶. Esta institución, creada por el primer gobernador electo de Puerto Rico, Luis Muñoz Marín, bajo cuyo mandato se daría paso también a la proclamación de la Isla como ELA, sería la encargada de la campaña de difusión de los progresos gubernamentales en materia social y cultural, especialmente entonces que intentaba integrarse al estilo de vida estadounidense.

No obstante, paralelamente a esta línea de trabajo institucional, Homar trabajó a lo largo de esta década en una serie de caricaturas e interpretaciones satíricas de la entrada del turismo americano en Puerto Rico, así como de la apertura a la industrialización y al porvenir económico de Norteamérica, vistos con un escepticismo irónico y burlón, a modo de “purga” de la invasión imperialista y la subordinación puertorriqueña⁷. Ejemplo de ello es *La Vitrina*, un linóleo de 1959 cuyo título alude precisamente al término estratégico empleado por los Estados Unidos para hacer parecer a la Isla como modelo de desarrollo capitalista y de modernidad, del *American way of life*, hacia toda Latinoamérica⁸. La oronda pareja de turistas norteamericanos que pasean por el ostentoso barrio de El Condado contrasta dramáticamente con el niño descalzo y con un arma en las manos, así como con el cartel de Vieques, que recuerda la catástrofe ecológica y turística que se produjo en esta pequeña isla debido a las prácticas militares del ejército americano.



CUPELLES, D.: Lorenzo Homar. Artista ejemplar de la gráfica contemporánea de Puerto Rico, San Juan, 1986

En la misma línea de Homar en la DIVEDCO, Jack Delano, un artista norteamericano afincado en Puerto Rico, trabajó en la serie de dibujos satíricos *Signs of the Times*, publicados en su mayoría en *The Island Times*, entre 1955 y 1963⁹. Aquí, el vertiginoso crecimiento de la economía puertorriqueña a mediados del siglo XX es paro-

diado con situaciones que hacen recordar tristemente que la Isla contaba con una economía de colonia, donde todo parecía estar al alcance de los billetes de los norteamericanos. Sin embargo, en esos mismos años de las caricaturas de Delano o Lorenzo Homar, no todos los artistas interpretaban con ligereza jocosa la presencia norteamericana en Puerto Rico. El grabador Carlos Raquel Rivera ironiza igualmente sobre la expansión estadounidense, aunque con mayor carga de mordacidad y espanto, con el águila imperial como símbolo de la presencia invasora. Ejemplos de ello son *La masacre de Ponce* (1956), basada en la matanza norteamericana a un grupo de nacionalistas acontecida en 1937, así como *Huracán del Norte* (1956), donde es nítida la aparición del águila con alas expandidas, metáfora del colonialismo, y teñida de horror y estremecimiento.

Otro de los símbolos que pasan a ser protagonistas de una mirada de desencanto es la bandera de los Estados Unidos, glorificada por los estadistas puertorriqueños y objeto de recelos y odios por los independentistas. El artista Elizam Escobar, preso político desde 1980 a 1999 en una cárcel americana (fecha en que fue indultado por el Presidente Bill Clinton junto a diez presos puertorriqueños más), a causa de conspiración contra los Estados Unidos, emplea recurrentemente la bandera de barras y estrellas como protagonista de su resistencia conceptual. Con el consabido peligro político que conlleva la mutilación o destrucción de la bandera americana, Escobar la metaforiza como blanco de tiro militar¹⁰. En *Flag 51 #2*, cada una de las cincuenta estrellas corresponden a otros tantos estados de USA, quedando Puerto Rico, junto a la imagen de una calavera, fuera de ser conocido como el “Estado 51”. En *Flag/Trojan horse #2*, el caballo de cartón sobre la bandera de Puerto Rico parece aludir a las estrategias de seducción para llevarlo a la estadidad, o quizás también, en sentido contrario, la resistencia nacional a tal posibilidad, algo que viene reforzado por los caracteres que aluden a la insurrección de Jayuya sobre las superficies blancas¹¹.

Otro de los símbolos norteamericanos que son desmitificados, en este caso en un sentido más lúdico, pero no exento de patetismo, es la nieve que nunca cae en Puerto Rico, pero que se adopta como insignia romántica de adopción de la cultura americana. En 1952, la entonces alcaldesa de San Juan hizo traer un cargamento de nieve en avión a la Isla para que los ciudadanos disfrutaran de ella en un parque público, y que serviría como preámbulo a la Constitución del ELA¹². Este proyecto, que marca la ficción de la homogeneidad con un país lejano en múltiples aspectos, fue utilizado por la imaginación

de artistas como Antonio Martorell, quien en 1980 inaugura la exposición *White Christmas*, en la que se exhiben tarjetas postales y carteles turísticos con la imagen de los paisajes playeros y monumentos artísticos más simbólicos de Puerto Rico, pero en este caso en el insólito marco de una blanca nevada.

El pasaporte norteamericano, que figura como uno de los beneficios y privilegios más valorados por los puertorriqueños, es sin embargo objeto de burla e incluso de rechazo visceral por algunos artistas. Existe el precedente legal y político de la renuncia de Juan Mari Bras a la ciudadanía y la nacionalidad de los Estados Unidos en 1994, a través de la embajada de este país en Caracas, ratificada por los servicios consulares un año después. En la declaración de Bras, éste afirmaba que su única nacionalidad era la puertorriqueña, ya que, tras la invasión y colonización desde 1898, la norteamericana había sido impuesta, por lo que reclamaba el derecho a tener pasaporte de su patria. El limbo civil de Puerto Rico no es en absoluto un suceso aislado y nace asimismo de la indefinición y dualidad impuesta que los puertorriqueños sufren en cuanto a su nacionalidad, como también demuestra el suceso que aconteció a la artista Nora Rodríguez, que en 1990 fue excluida de la participación en el Premio de Pintura convocado por la Casa de América Latina en París, aduciendo un problema de doble nacionalidad y la no pertenencia de Puerto Rico a los países de América Latina¹³.

Artísticamente, Adál Maldonado sigue los pasos de Bras, con el proyecto *Blueprints for a Nation*. Maldonado inventa un mítico país paródico de los Estados Unidos, la República de Puerto Rico, que funciona a modo de territorio conceptual en respuesta al rechazo del Gobierno americano de reconocer las necesidades políticas, sociales y culturales de los puertorriqueños¹⁴. Con este lúdico proyecto, se dibuja un arma artística de resistencia a la política norteamericana, creando conciencia sobre la necesidad de liberar a Puerto Rico de la imposición de una identificación cultural que le es ajena. Entre las balas que Maldonado emplea se encuentran una bandera, un pasaporte, una moneda propia, sellos, una embajada, un certificado de bautismo y hasta una soberanía de estado mental, con significativas parodias de los símbolos americanos que siempre aparecen en tales elementos.

A un nivel de sarcasmo y de acidez crítica más acentuada, Carlos Fajardo realiza también un catálogo desmitificador de los símbolos del imperio. En sus *Pinturas displasmáticas o Camping on the Edge*, así como en sus *200 dibujos sintéticos*, Fajardo parodia la política bélica de George Bush Jr. o Condolezza Rice, se mofa de iconos de

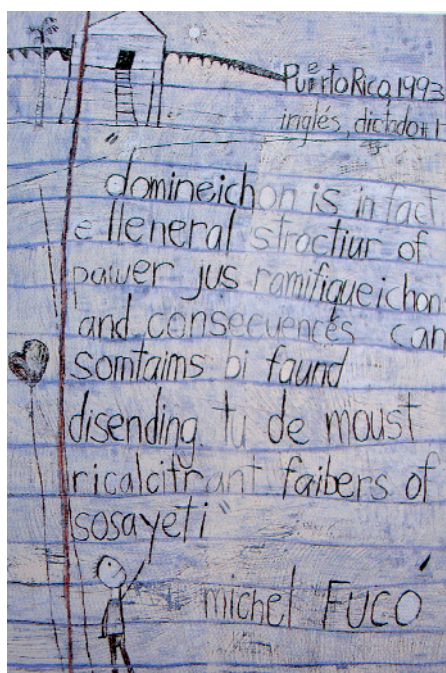
la globalización como Ronald McDonald o critica la americanización de símbolos de la cultura puertorriqueña. Estos sarcasmos, herederos de la Danzas de la Muerte medievales¹⁵ y de las caricaturas en la tradición de Honoré Daumier¹⁶, aparecen con la representación de militares calavéricos, de denuncias de la contaminación playera, de las ansias expansionistas del Presidente de los Estados Unidos o de unas delirantes y esperpénticas "Miss Puerto Rico USA". Del mismo modo, una joven artista que sigue los pasos conceptuales de Fajardo es Nicole Rodríguez, quien en su panacea del capitalismo y la globalización *Church of Brandtopia*, dispara tangencialmente al imperialismo norteamericano y al dominio a través de la cultura popular que imponen con sus marcas comerciales¹⁷. La falsa realidad que constituye la adopción de tales modelos de comportamiento a través del consumismo es un hecho que plaga la vida puertorriqueña, donde las calles son invadidas por "malls" (centros comerciales) y logos de marcas comerciales que desfiguran la identidad caribeña boricua.

La afirmación de las raíces culturales puertorriqueñas

Una efectiva forma de lucha artística contra el dominio intelectual, cultural, político y social de los Estados Unidos sobre Puerto Rico es la preservación y revivificación de la cultura y las raíces autóctonas boricuas. Especialmente desde los años ochenta, numerosos e importantes artistas han batallado para evidenciar el conflicto de biculturalidad que afecta a tantos habitantes dentro y fuera de la Isla¹⁸, el cual abarca de un modo especial el idioma y su consecuente sensación de pertenencia a dos reinos psicológicos y culturales distintos¹⁹, siempre con la imposición del inglés como la alternativa moderna, culta y de prestigio.

A un nivel que provoca sonrisas en el espectador debido a la candidez infantil del imaginario autor de este escrito, que simula ser un dictado escolar, *Domineichon* (acrílico sobre tela de 1993, ganadora de la Medalla de Oro de la Bienal de Santo Domingo) es simultáneamente una feroz y desalentadora crítica hacia la imposición del idioma y la cultura norteamericanas a través de una política colonialista.

El bilingüismo en las escuelas y la confusión de idiomas por los niños puertorriqueños, que en muchos casos deriva en la creación de un híbrido *spanglish*, es una constante de la cotidianidad social de la Isla. Aunque de origen francés, la cita de Michel Foucault, *Fucó* según el ficticio niño de esta obra, provoca un acercamiento humorístico



100 en la sien. 10 artistas ante el 98, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico – Universidad Sagrado Corazón, San Juan, 31 de julio al 12 de septiembre de 1998

debido a la escritura fonética del inglés que la artista emplea, pero a la vez conmueve dramáticamente debido a la contundencia del pensamiento referido, que queda lejos de la inocencia infantil que en un principio parece proyectar *Domineichon*. “Domination is in fact a general structure of power whose ramifications and consequences can sometimes be found descending to the most recalcitrant fibres of society” es una frase que para esta artista funciona con efectividad al evidenciar la presión que desde los niveles escolares se efectúa sobre la sociedad puertorriqueña.

Quizás el artista que con más fuerza y perseverancia ha luchado con su obra por rescatar y definir las raíces de la cultura puertorriqueña, como una forma de batalla contra la imposición de la cultura norteamericana, es Juan Sánchez. Uno de los más conocidos artistas nuyoricans, nacido y residente en Brooklyn y de padres puertorriqueños llegados de la diáspora de mediados del siglo pasado, Sánchez experimentó desde su niñez la discriminación racial, social y cultural que los hispanos sufrían en los barrios marginales de la ciudad de Nueva York. La afirmación y defensa de la identidad es para Sánchez un elemento esencial en su trabajo, y lo demuestra también de manera especial en el título de la serie de cien obras en papel iniciada en 1991, *Rican/struptions*, que es una palabra inventada por el músico de jazz y salsa Ray Barreto, que alude al redescubrimiento de las historias escondidas de su pueblo puertorriqueño²⁰. Sánchez señala que

Rican/Struptions significa cómo “nosotros, como personas, debemos deconstruir la historia de colonia que nos está oprimiendo y debemos reconstruir esa ‘falsa’ realidad para dar testimonio de nuestra historia real y de nuestras verdades”²¹.

Técnica y materialmente, la obra de Juan Sánchez presenta reminiscencias del pop art, con imágenes recortadas y collages de herencia rauschenbergiana, iconos de la cultura de masas y también inscripciones como las del graffiti neoyorkino. Conceptual y temáticamente, la colonización en la metrópoli a través del idioma es una de sus recurrencias, junto a la lucha contra la destrucción de la identidad de los inmigrantes puertorriqueños en Estados Unidos y su relegación como ciudadanos de segunda categoría²². Sin embargo, su papel, según Lucy Lippard, más que de destructor de la cultura imperial, es el de “sanador” de la colonizada, a través de una resistencia política que no es agresiva, sino esperanzadora²³.

A la par que Nora Rodríguez, Juan Sánchez también trabaja con la imposición del inglés a los puertorriqueños. El mismo artista comenta cómo: “Constantemente estoy en batalla contra toda fuerza opresora para defender y proteger mis valores, mi cultura, mi historia, mis raíces... mi vida. Incluso aunque sólo hablo las lenguas de mis pasados y presentes colonizadores, mi español, mi inglés o incluso mi autoinventado *spanglish* no traicionan mi conciencia interior. Procedo de muchas gentes, pero soy puertorriqueño. Soy boricua. Soy Neorican de la Diáspora caribeña. Estoy en constante revolución, rein-



Juan Sánchez, *Rican/Struptions*. *Disenchanted Island*, Charter Oak Cultural Centre, Connecticut, febrero-marzo 1997

ventando y recontextualizando la Ecuación puertorriqueña. No permaneceré en silencio, no me van a etiquetar y por supuesto no me van a parar; Soy el 'Cariban' de la cultura del nuevo mundo"²⁴. Así, uno de estos juegos lingüísticos aparecen en *Confused*.

Paradi(c)e, de 1996, donde Sánchez representa la imagen de unos niños en el Desfile del Día de Puerto Rico, un dólar americano con la efigie sangrante de Cristo y petroglifos taínos, como el Cemí, un dios que recuerda a los habitantes originarios de la Isla, al lado de la palma invertida, que comunican la negativa noción de "Estado Libre Asociado", un término ambivalente y confuso, según él. El juego fonético, con el cambio de "s" por la "c", pero la idéntica pronunciación fonética, alude también al juego de dados y al riesgo del azar, simbolizando el fútil destino político y legal de la Isla y la dificultad de determinar cuál es su estatus político y civil. De hecho, en el último referéndum celebrado en Puerto Rico acerca de este asunto, el 13 de diciembre de 1998, la posibilidad ganadora fue "Ninguna de las anteriores", sobre las otras tres consideradas, que eran: independencia, estadía o continuación con el estado libre asociado²⁵. Destinado Puerto Rico, según Sánchez, a convertirse en un parque industrial, despojado de sus recursos naturales, adicto al consumismo y dependiente de una economía turística al estilo de Disneyworld, se debe buscar un camino lejos de las decisiones tomadas en contra de sus intereses en el Congreso de los Estados Unidos²⁶, cuestionando si los puertorriqueños están listos para definir su identidad y su destino.

Las imágenes protagonistas de sus obras, de tal modo, son autóctonas puertorriqueñas, como la imaginería católica, los petroglifos y monolitos taínos, objetos de santería afrocubana, los desfiles del Día de Puerto Rico en Estados Unidos, líderes políticos como Pedro Albizu Campos y Malcolm X (presentados a modo de héroes y mártires por la causa de los derechos de libertades puertorriqueñas y de los afroamericanos²⁷), la poeta Julia de Burgos e incluso personajes de la tradición de la pintura europea y norteamericana. Un ejemplo concreto de ello es *Bleeding Reality: Así estamos* (1989), donde combina los símbolos religiosos de la pena (el Sagrado Corazón, el Cristo crucificado y sus estigmas) con textos manuscritos que reproducen comentarios de maestros de escuelas públicas de enseñanza primaria y superior en Nueva York que el artista tuvo en su juventud, señalando el estereotipado juicio hacia su comportamiento inadecuado como típicamente hispano²⁸. Éstos se ponen en contrapunto con pictogramas taínos y esculturas precolombinas de seres espirituales, así como con signos de la disrupción, la ban-

dera de Puerto Rico desgarrada y la palmera invertida, que chocan visualmente con un anuncio del *New York Times* donde se observa una tarjeta American Express, con el slogan: "Usted tiene a Puerto Rico en la palma de su mano". Para Sánchez, esta estrategia de mercado, que impactó muy favorablemente en el turismo, presenta una metafórica estrangulación económica y una alusión explícita al colonialismo²⁹. Él mismo lo señala gráficamente junto a las imágenes: "¿Qué hacen los puertorriqueños que no se rebelan?"³⁰.

La multiplicidad de técnicas artísticas que Sánchez desarrolla, como pintura al óleo, collage, grabado, procesos de rayado y adhesión de fotografías personales y de fotocopias, permite crear diversas capas en la superficie de trabajo, facilitando una lectura de sus obras a modo de palimpsestos o de muros urbanos repetidamente usados por los ciudadanos como pantalla de publicidad o de protestas³¹. Así, aunque sobre tela, Sánchez parodia el uso de los canales oficiales de dominación política y cultural, a la vez que imita y se apropia de los que los grupos irreverentes y nacionalistas hacen suyos, como el arte en los muros de la calle. De hecho, el mismo artista toma posiciones combativas no sólo en el terreno artístico, sino que también entra en contacto con el movimiento independentista puertorriqueño desde finales de los años setenta, cuando comienza a luchar por la libertad de numerosos presos políticos de Puerto Rico en Estados Unidos³². De tal modo, a través de estos actos, realiza un intento de reconstruir y redefinir la historia puertorriqueña, la personal y la colectiva³³. Un ejemplo de ello es *Lucha* (1983), en la que aparece una fotografía de la estatua ecuestre de George Washington en Brooklyn, en el momento en que su base aparecía con una bandera de Puerto Rico pintada sobre ella. Durante años, el departamento de limpieza de la ciudad la pintaba de blanco, mientras que, al día siguiente, sin embargo, la bandera reaparecía pintada. Este acto supuso para el artista como una batalla metafórica entre el Gobierno de los Estados Unidos, cuyo poder imperialista estaba simbolizado por la estatua de Washington en la plaza, y la comunidad puertorriqueña inadaptada en la ciudad. A lo ancho de la obra, además, aparecen petroglifos taínos en tonos dorados, que simbolizan la rebelión india contra la esclavitud, y que hoy mantienen organizaciones como las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional.

Además, Sánchez también cuenta con diversos trabajos sobre los presos de guerra puertorriqueños. En *Puerto Rican Prisoner of War* (1994), toma el protagonismo William Guillermo de Morales, un preso acusado de ser líder de la organización independentista anteriormente

mentada y de activar diversas bombas en la ciudad de Nueva York, y que fue recapturado tras su intento de escapar de prisión. Sánchez elige la escena en la que una multitud se congrega en la Corte Federal en apoyo a los presos y a la independencia de Puerto Rico. Esta especial y recurrente atención de Sánchez a los puertorriqueños que cumplen condena por luchar en pro de la liberación de su país llega incluso a niveles personales. El propio artista muestra en *NeoRican Convictions* (1989) una historia de gran intensidad emocional, puesto que expone la vida de su hermano Samuel, quien en el momento de encontrarse en coma tras una operación cerebral, es llamado a testificar ante el Jurado Federal por diversas actividades políticas en las que tomó parte, con el consiguiente acoso y vigilancia del FBI a su familia y amistades cercanas. Cuando, recuperado de salud, Samuel Sánchez testifica ante la Corte, lee un enunciado contra el imperialismo estadounidense en el mundo, dejando claro que nunca colaboraría contra un estado enemigo y represor³⁴.

Finalmente, si Nora Rodríguez lograba estremecernos con una obra aparentemente lúdica y cándida como *Domineichon*, Juan Sánchez no desmerece asimismo contundencia frente a su propia denuncia. En *La colonia es el verdadero Sida* (1992) compara dramáticamente y con horror el exterminio vírico de esta enfermedad con el dominio americano que vampiriza, al igual que el Sida, la economía puertorriqueña. Como hace pública la Resolución 1514-XV de la Naciones Unidas que se aprobó en 1960: "La continuación del colonialismo impide el desarrollo de la cooperación económica internacional y entorpece el desarrollo social, cultural y económico de los pueblos dependientes". El hecho de que tanto Estados Unidos como Puerto Rico sean espacios con un escalofriante número de habitantes abatidos por esta enfermedad contribuye, explícitamente, a establecer esta espeluznante hermandad.

La resistencia contra La Marina y los desastres ecológicos en Vieques

Cuando el General Nelson Miles desembarcó en Puerto Rico en 1898, las bases de la relación de la Isla con los Estados Unidos quedarían sentadas de la siguiente manera: "[...] y concederles las inmunidades y bendiciones de las instituciones de nuestro gobierno [...] y conceder, con el control de las fuerzas militares y navales, las ventajas y bendiciones de la civilización ilustrada". Esta proclamación, que pretendía encender con entusiasmo un futuro de buen gobierno para la Isla, acabaría convirtiéndose,

para la inmensa mayoría de los puertorriqueños, en una represión que cercenaría la libertad civil y la salud ecológica de su propia nación.

De este modo, uno de los sucesos que logró aunar masivamente las fuerzas y la lucha de todos los puertorriqueños, independientemente de sus orientaciones políticas y origen social, además de hacer sonar la alarma de las organizaciones medioambientales y de derechos civiles a nivel internacional, fueron los dramáticos bombardeos que la Marina de los Estados Unidos realizó, a modo de prácticas militares, en las pequeñas islas del archipiélago puertorriqueño, como Culebra y, especialmente, Vieques. Las consecuencias que el impacto de estos ataques estaba provocando en la pequeña isla, eran, entre otros, lagunas muertas, especies de aves endémicas, extensiones de terreno quemadas por bombas y napalm, municiones abandonadas por las playas o desperdicios radiactivos que provocan la contaminación irreversible del medioambiente³⁵. Dos de los artistas que con mayor contundencia y efectividad han diseñado y puesto en marcha proyectos artísticos contra la experimentación militar en Vieques son Rafael Trelles y Elías Adasme. Uno de ellos se iniciaría el 28 de agosto de 2000, cuando nueve artistas plásticos y de teatro, en un conjunto denominado *Artistas por la paz*, bajo la dirección de Trelles, realizaron una acción de desobediencia civil denominada *Creo en Vieques*, entrando clandestinamente a la zona restringida de la Marina, ataviados con unos trajes que componían en conjunto un mapa de la isla protagonista. Esta acción de artistas desobedientes civiles, que tuvo como final el arresto y juicio de todos sus componentes, serviría para manifestar ante la opinión pública mundial la situación por la que atravesaba la población de esta isla tras sesenta años de continuos bombardeos y prácticas bélicas del ejército estadounidense³⁶. Éste que podríamos considerar un arriesgado performance al estilo de las protestas políticas y culturales de Joseph Beuys, tendría también un paralelismo artístico-estético en las acciones de denuncia por parte de la organización internacional Greenpeace hacia las actividades, la mayor parte de las veces ilícitas, que día a día corrompen la armonía y el equilibrio del medioambiente, y que lo arrastran hacia la devastación irreversible del planeta.

A título individual, ambos artistas han desarrollado proyectos denunciando el impacto medioambiental y civil de la presencia del ejército en Vieques. Rafael Trelles toma como material artístico el moho, el hongo y los muros y suelos de las calles de diversos municipios, en un proyecto llamado *En concreto*.



Rafael Trelles, *En concreto, Vieques*, 2005. Cortesía del artista

Aplicando técnicas tradicionales de la gráfica, como el stencil o la plantilla de plástico, y con minuciosos diseños que son colocados sobre el suelo urbano, explícitamente en clamor de la paz en el caso concreto de Vieques, Trelles lava con una manguera a presión esa determinada área, consiguiendo así que el diseño quede ahí grabado³⁷. Esta peculiar técnica es empleada por Trelles para marcar su iconografía antibélica sobre edificios cubiertos de hongo que han sido abandonados por la Marina americana en helipuertos, en edificios donde se almacenaban explosivos, así como en antiguas zonas de acceso restringido por el ejército³⁸. La similitud de esta práctica artística con el graffiti, en el sentido de su clandestinidad y carácter efímero, incide además en la persecución política que refleja, así como la búsqueda de nuevos canales de expresión alternativos a los del poder³⁹.

Por su parte, Elías Adasme, un artista chileno residente en Puerto Rico desde hace más de veinte años, trabaja a través de la instalación con la denuncia del imperialismo militar americano. En *Vieques DC. Estudio arteológico* (2000), Adasme realiza un montaje sobre la pared con copias de billetes de dólar, con la frase *In Gold We Trust*, junto a una cruz roja con los cinco sentidos del artista y unas manos en oración, autoría de Durero que, marcadas con una equis roja, simboliza la desobediencia civil del sector religioso del pueblo puertorriqueño. En el suelo, la silueta de la isla de Vieques se dibuja con monedas de un centavo, un cráter de tierra contiene la imagen del Sagrado Corazón y una cabeza invertida de la Estatua de la Libertad ironiza sobre la imposición militar y la devastación ecológica y de salud que allí se ha sufrido. En *Vieques Post:Trazos del arte y la desobediencia civil* (2003), Adasme recurre nuevamente a la silueta de la isla, junto a barcos de papel realizados con billetes de dólar; y la proyección sobre su propia espalda de la lucha de pescadores y artistas contra la Marina.

Finalmente, la pareja artística Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla trabaja también llevando fuera de Puerto Rico evidencias y denuncias de estas prácticas militares. Así, en *Landmark*, título que agrupa una serie de proyectos realizados con este asunto como base temática, estos artistas cuestionan la idea de terreno, físico o psicológico, de los usos que de él se realizan y de las marcas que sobre él se efectúan. En uno de estos proyectos, *FootPrints* (2001-2), aparecen veinte y cuatro fotografías que muestran huellas de suela de calzado, grabadas en la arena, con imágenes de lucha por la recuperación del paisaje viequense por parte de diversos desobedientes civiles entrando en terrenos militares restringidos. Estas suelas de goma fueron diseñadas por los artistas para grupos de resistencia que calzarían estos zapatos durante diversas luchas contra la Marina. Mientras que las fotografías son realizadas para el contexto de la galería, las huellas en la arena se dejaron allí con la intención de que los soldados del ejército fueran testigos de esta protesta, a modo de reclamo de la pertenencia de este territorio.



Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla. *Footprints*, 2001-2002

En otro proyecto *Landmark*, subtitulado en este caso *Common Wealth* y presentado en la Tate Modern de Londres en 2003, Allora & Calzadilla realizan un suelo cartográfico en felpa, a escala 1:1, que recrea el terreno cráter de Vieques, consecuencia del impacto de las bombas, gracias a imágenes por satélite y programas de modelado en 3D⁴⁰. Con este proyecto, los artistas se cuestionan igualmente el concepto de marcas en el territorio, ya sean culturales, políticas, económicas, y quién ostenta el poder para decidir su modificación y las razones y consecuencias de todo ello⁴¹.

Denuncias desde el límite de la legalidad

Los alzamientos contra el colonialismo español y estadounidense y los intentos de Independencia de los puer-

torriqueños han sido varios a lo largo de su historia, desde el “Grito de Lares”, como se bautizó la insurrección del pueblo cafetero de Lares el 23 de septiembre de 1868, hasta los sucesos del Cerro Maravilla, en 1978, en el que dos jóvenes independentistas perdieron la vida en la lucha contra agentes del orden locales y federales. Las consecuencias, sin embargo, no siempre han resultado las esperadas, y la encarcelación o la muerte de los insurgentes han resultado el final más repetido. En el terreno del arte, son frecuentes asimismo las acciones por el fin del colonialismo en Puerto Rico, al límite de la legalidad política y civil, que han acabado con la prisión de sus protagonistas. Junto al anteriormente comentado Elizam Escobar, uno de los casos más conocidos es el de Carlos Irizarry, un artista puertorriqueño cuyas performances lograron captar la atención de un variado público pero que le costaron serias condenas judiciales por sus ataques a la política de Estados Unidos. Así, en 1976, Irizarry amenaza con bombardear una conferencia en Puerto Rico del entonces Presidente de los Estados Unidos, Gerald Ford, lo cual le costaría una causa criminal en la Corte Federal del Estado, aunque sería posteriormente absuelto de los cargos aduciendo como defensa el talante artístico-conceptual de su “acción”. Sin embargo, su suerte no sería la misma cuando, en un vuelo en ruta de Nueva York a San Juan, amenazó con volar el avión con una mochila falsamente cargada de explosivos, al grito de “esto es una bomba de arte conceptual”, en protesta por la situación colonial de la Isla. En el juicio no se aceptaría la defensa de calidad artística de la acción de Irizarry, y éste sería condenado a seis años de prisión, de los cuales cumplió cuatro, al salir libre en 1983⁴².

Otras acciones que se aproximan al concepto de performance artístico, aunque solamente sea la protesta política su motivación, son las llevadas a cabo por el activista Tito Kayak, líder del grupo medioambientalista Amigos del Mar y del Movimiento de Liberación de Puerto Rico. Así, en 2000, este activista, junto a otros seis miembros del Colectivo de Resistencia de los Amigos de Vieques, logró subir a la Estatua de la Libertad y colocar allí la bandera de Puerto Rico y la de Vieques -entonces ocupada por la Marina-, así como dos grandes carteles con las palabras “Paz” y “Vieques”. En 2005, Kayak fue detenido igualmente por intentar izar la bandera de Puerto Rico en el asta que ocupa el blasón de la ONU en su sede de Nueva York mientras se discutía allí la cuestión del estatus de la Isla por el Comité de Descolonización, logrando así despertar más la atención acerca de lo que se discutía dentro de aquellas paredes⁴³.

Sin embargo, uno de los incidentes que removería la conciencia y la protesta activa de del pueblo puertorri-

queño de un modo extraordinario sería el reciente asesinato del líder de los Macheteros, un grupo rebelde independentista, Filiberto Ojeda Ríos. El 23 de septiembre de 2005, fecha en que se cumplía el centenario del levantamiento de Puerto Rico contra la opresión española, unos trescientos agentes del F.B.I. rodearon el refugio clandestino de Ojeda Ríos, que contaba con setenta y dos años de edad, y luego de herirlo en el hombro, esperaron pacientemente a que se desangrara sin proveerle atención médica. Este es el hecho que Rafael Trelles toma para su performance *Natividad*, abierta tres meses después del asesinato y a dos días de celebrarse la Navidad. Ante decenas de espectadores en el silencio y la expectación del espacio cerrado de la galería, el artista formó, con un hilo de sangre que partía de una fotografía en gran formato de la mancha de sangre que derramó del cuerpo de Filiberto Ojeda, en el lapso de veinte minutos, figuras de un árbol, una paloma, un tambor o una cafetera. Estas escenas se hacían eco de la simbología de resurrección de los héroes en la continuación de su lucha por la paz, a la vez que aludían a creencias religiosas, como las cristianas, africanas o colombianas, además de a la confirmación de la muerte no física de Ojeda, su libertad y la reencarnación de su lucha⁴⁴. Tres días antes, Rafael Trelles exponía a la luz pública un antecedente de esta *Natividad*, cuando a las puertas del Tribunal Federal derramó lo que simulaba ser la sangre del líder asesinado, dibujando con ella un hilo sobre el suelo hasta las cercanías del Fuerte Buchanan, una base militar americana en San Juan, simbolizando tanto la colonización política, social y psicológica de Puerto Rico como la eternidad de la vida de Ojeda Ríos, más allá de su muerte física, social y política⁴⁵.

La muerte de Filiberto Ojeda, además, no tuvo como resultado solamente la motivación para artistas profesionales, sino que un amplio sector de la sociedad puertorriqueña hizo de las paredes blancas de diversas dependencias públicas o privadas un espacio donde exponer su indignación. En la tradición de la clandestinidad y la protesta del graffiti, diversos murales se cubrieron con una peculiar iconografía antimilitarista, anticolonista y de tintes panegíricos del líder asesinado. Así, gran parte de estos muros aparecieron diseñados en las universidades y en sus inmediaciones, y creadas de mano de los estudiantes, como sucedió en el Recinto Universitario de Río Piedras en San Juan. Sus autores pintaron un mural donde puede observarse un retrato en primer plano de Ojeda Ríos, creado con la principal motivación de luchar contra la represión hacia los independentistas por parte de las autoridades federales y hacia la prensa local⁴⁶. Aunque los creadores pintaron a la luz pública, invitando asimismo a

todos los compañeros de la institución a participar; todos ellos lo hicieron con el rostro cubierto por un pañuelo por temor a represalias.

No sucedería lo mismo en uno de los murales que más proyección mediática tendría a raíz de este suceso, el del Residencial Manuel A. Pérez en San Juan, pintado tanto por artistas como por estudiantes y residentes del lugar, que debieron hacerlo durante la noche del 4 de diciembre, de forma clandestina. Iconográficamente, se trata de una peculiar representación hagiográfica del líder asesinado, sonriente, con las manos en alto y mostrando las palmas, en gesto distendido y símbolo de inocencia, al estilo de la efigie de un profeta religioso. En torno a él, aparecen la imagen de una niña escribiendo, cámaras de seguridad, jueces con toga y políticos en gesto de asombro, guardias con porras en la mano, agentes apuntando con potentes armas de fuego, un personaje con máscara anti gas, la bandera de Puerto Rico en el centro y desobedientes civiles prestos para la lucha. Así, en los tres pisos que cubre esta pintura, se denuncian otras tres manifestaciones de la represión estadounidense, como el asesinato de Ojeda Ríos, el uso de la Guardia Nacional contra el pueblo que protestaba en la calle y la imposición de las cámaras de seguridad en los residenciales públicos⁴⁷. La presión por evitar la propagación de ideas independentistas en el pueblo puertorriqueño se acrecentaría cuando el Departamento de Vivienda expresó la voluntad de cubrir el mural de blanco, decisión que acabaría en una intensa rebeldía popular, a la que se unieron también diversos músicos y artistas⁴⁸. Sin embargo, y a día de hoy, este mural permanece dando evidencia, al igual que otras numerosas manifestaciones artísticas, de la inquietud y la resistencia puertorriqueñas respecto a la política colonialista que cercena sus libertades y sus posibilidades de desarrollo político, económico, social y cultural, en la actualidad y desde hace cinco siglos, y en el contexto urbano o el espacio del museo.



Mural en memoria de Filiberto Ojeda Ríos en el residencial Manuel A. Pérez. San Juan, 2005

Notas

- 1 Esta fecha es la de la cesión de la Isla por España como botín de guerra y a la ocupación estadounidense al frente del General Nelson Miles. Vid. ÁLVAREZ CURBELO, S. (1998): "Nueva soberanía", en *Puerto Rico. Arte e identidad*, Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, San Juan: 55.
- 2 Diversos artistas que han elaborado proyectos sobre la indefinición política del estatus político puertorriqueño pueden encontrarse en la página de internet, *El-Status. Plataforma independiente para el arte puertorriqueño*, que presenta una exposición virtual, *Reflecting the Unresolved*, con doce artistas que reflexionan sobre este asunto. <http://www.el-status.com/exhibition.html>
- 3 Acerca del planteamiento artístico de la conmemoración del centenario de la presencia estadounidense en Puerto Rico en 1998, vid. *100 en la sien. 10 artistas ante el 98*, que ilustra de modo excelente cómo se recibe éste en la Isla. Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico – Universidad Sagrado Corazón, San Juan, 31 de julio al 12 de septiembre de 1998.
- 4 FERNÁNDEZ ZAVALA, M. (1998), "100 en la sien: 10 artistas ante el 98", *ídem*: 14.
- 5 Vid. NIEVES FALCÓN, L. (1992): "La imaginación creadora y la libertad", *Juan Sánchez. Encuentro y Resistencia*, Museo del Grabado Latinoamericano, San Juan de Puerto Rico, del 3 al 31 de julio: 7.
- 6 Vid. BENÍTEZ, Marimar; "La década de los cincuenta: afirmación y reacción", en *Puerto Rico: Arte e identidad*, op. cit.: 116-119, y TIÓ, T., "El cartel: arma de resistencia cultural", *ídem*: 214-217.
- 7 TORRES MARTINÓ, J. A. (2001): "Aquí en la lucha: caricaturas de Lorenzo Homar", *Mirar y ver. Textos sobre arte y artistas de Puerto Rico*, Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan: 60.
- 8 CUPELLES, D. (1986): *Lorenzo Homar. Artista ejemplar de la gráfica contemporánea de Puerto Rico*, San Juan: 133.
- 9 QUINTERO RIVERA, Á. G. (1966): *That's Life! / Así es la vida! Caricaturas de "Joaquín" (Jack Delano)*, Universidad de Puerto Rico, San Juan: 137.
- 10 FERNÁNDEZ ZAVALA, M., "100 en la sien: 10 artistas ante el 98", op. cit.: 25.
- 11 *Ídem*: 26.
- 12 VEGA, J. L. (1999): "La nieve del trópico", *La Jornada Semanal*, <http://www.jornada.unam.mx/1999/11/21/sem-vega.html>
- 13 GÓNZALEZ, L. (1990): "Rechazan artista puertorriqueña aduciendo 'doble nacionalidad'", *El Nuevo Día*, San Juan, 30 de diciembre.
- 14 MALDONADO, A. (2004): Nota de prensa para *Blue Prints for a Nation*, Harvard y La Casa de Cultura <http://lists.fas.harvard.edu/pipermail/nelatino/fac-list/2004/000167.html>
- 15 BRAVO, L. (2006): "Dibujos sintéticos", catálogo para la exposición *200 Dibujos Sintéticos*, de Carlos Fajardo, Galería de Arte de Chardón, Universidad de Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, 17 de marzo – 27 de abril.
- 16 HUYKE, H. (2006): *Obras disloplasmáticas o Camping on the Edge*, Catálogo de la exposición de Carlos Fajardo, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.
- 17 Vid. RODRÍGUEZ, N., www.iconographie.com
- 18 TORRUELLA LEVAL, S., "Los artistas puertorriqueños en los Estados Unidos: solidaridad, resistencia, identidad", *Puerto Rico. Arte e identidad*, op. cit.: 371.
- 19 FERNÁNDEZ ZAVALA, M., "100 en la sien: 10 artistas ante el 98", op. cit.: 20.

- 20 ANREUS, A. (1998): "Juan Sánchez. Rican/Structions", en Juan Sánchez, *Printed Convictions / Convicciones Grabadas*, 2 de diciembre de 1998 al 20 de marzo de 1999, Jersey City Museum: 13.
- 21 NIEVES, M. (1997): "Beneath the Surface. Image, Text and Meaning in the Work of Juan Sánchez", *Rican/Structions. Disenchanted Island*, Charter Oak Cultural Centre, Connecticut, febrero-marzo: s/p.
- 22 Sobre el empleo de estos símbolos relacionados con el concepto de nación y de cultura étnica puertorriqueña, así como de su manifestación artística en el ámbito urbano, es interesante comprobar los lazos que en otros países latinoamericanos, como Cuba, México, Argentina o Brasil, existen respecto al significado de autoafirmación como nación y reclamo de libertad y redefinición política, así como de lucha por la liberación de grupos marginales. Vid. CHAFFEL, L. G. (1993): *Political Protest and Street Art. Tools for Democratization in Hispanic Countries*, Greenwood Press, Connecticut: 11-12.
- 23 LIPPARD, L., "Llegada a la vida", *Juan Sánchez. Encuentro y Resistencia*, op. cit.: 17-18.
- 24 SANCHEZ, J. [trad. mía], "Streams of Consciousness", op. cit.: 11.
- 25 La importancia de esta decisión ha atraído enormemente al mundo del arte, lo cual ha llevado a que, en 2005, el Museo de Arte de Puerto Rico presentara la muestra *Ninguna de las anteriores*, en una expresión referente a esta opción ganadora. Vid. en <http://www.mapr.org/exhibicionesanteriores.htm>
- 26 SÁNCHEZ, J., comentarios del artista, <http://www.ps1.org/official/>
- 27 GOLDMAN, S. (1989): "Living on the Fifth Floor of the Four-Flour Country", *Juan Sánchez. Rican/Structed Convictions*, Exit Art NYC, 17 de junio al 22 de julio: 20.
- 28 TORRUELLA LEVAL, S., "Los artistas puertorriqueños en los Estados Unidos: solidaridad, resistencia, identidad", *Puerto Rico. Arte e identidad*, op. cit.: 391.
- 29 SÁNCHEZ, J., entrevista con HERZBERG, J. (1999): *Juan Sánchez, Printed Convictions / Convicciones Grabadas*, op. cit.: 23.
- 30 En ese sentido, el mismo Sánchez escoge como subtítulo para una de sus exposiciones antológicas el de "Isla del Desencanto", haciendo alusión al conocido apodo de Puerto Rico como "Isla del Encanto", a la que realmente él considera como una colonia. Juan Sánchez, entrevista con HOLTON, C. (1997): *Rican / Structions. Disenchanted Island*, op. cit, s/p.
- 31 NIEVES, M., "Beneath the Surface. Image, Text and Meaning ...", op. cit., s/p.
- 32 SÁNCHEZ, J., "El arte como acto de resistencia", *Juan Sánchez. Encuentro y Resistencia*, op. cit.: 23.
- 33 NIEVES, M., "Beneath the Surface. Image, Text and Meaning...", op. cit., s/p.
- 34 SANCHEZ, J., comentarios del artista, <http://www.ps1.org/official/>
- 35 MÁRQUEZ, L. Y FERNÁNDEZ PORTO, J. (2001): "El impacto ambiental de las actividades de la Marina de Guerra de los Estados Unidos en la isla municipio de Vieques", *Exégesis*, Revista de la Universidad de Puerto Rico en Humacao 38-40: 38-44.
- 36 Esta performance colectiva acabaría con la presencia de los artistas ante el Tribunal Federal de Hato Rey y su libertad bajo fianza. ADASME, E. (2000): "Arte en desobediencia civil", catálogo de *Creo en Vieques*, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, del 10 de noviembre al 8 de diciembre.
- 37 TRELLES, R., en el artículo de PÉREZ RIVERA, T. (2004): "Trelles dialoga con la calle", *El Nuevo Día*, San Juan, 16 de noviembre.
- 38 *Ídem*.
- 39 DELGADO, E. (2005): "Trelles y su juego surrealista", *El Nuevo Día*, San Juan, 2 de febrero.
- 40 *Common Wealth*, del 22 de octubre al 28 de noviembre de 2003. <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/commonwealth/>
- 41 ALLORA, J.Y CALZADILLA, G., <http://www.artnexus.com/NewsDetail/14442>
- 42 BENÍTEZ, M. (2004): "Breve nota sobre el arte conceptual en Puerto Rico", *El Nuevo Día*, San Juan de Puerto Rico, 30 de mayo: 5.
- 43 http://www.viequeslibre.addr.com/demo/tito_ver_4-30/tito_ver_4-30.htm
- 44 TRELLES, R., en el artículo de LÓPEZ PAGÁN, P. (2005): "Árbol de la vida", *El Nuevo Día*, San Juan, 29 de diciembre.
- 45 TORRES FIGUEROA, B. (2006): catálogo de *Natividad. Homenaje a Filiberto Ojeda Ríos* Galería Sin Título, 23 de diciembre de 2005 al 23 de enero, s/p.
- 46 "Estudiante Magna Cum Laude", en el artículo IRIZARRY ÁLVAREZ, F., "Encapuchados realizan mural en repudio a intervención federal", <http://www.terra.com/noticias/articulo/html/act340280.htm>
- 47 MARÍN, C., (2005): "Mural de Filiberto en el Residencial Manuel A. Pérez", <http://luchaspr.org/lanuevaescuela/?p=5>
- 48 DÁVILA, J. (2005): "Comienza a extenderse rebeldía popular en Puerto Rico por Filiberto Ojeda", <http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2005/2005terc/noticias7/rebeldia-puerto-rico-051205.asp>

Guerra-infancia: ¿Arte? El Niño Ahorcado de Maurizio Cattelan

María Luisa Cano Navas y Manuel Alcaraz Guerrero
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla

La I Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla tuvo lugar en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, situado en el Monasterio de Santa María de las Cuevas de Sevilla, del 1 de octubre al 5 de diciembre de 2004, reuniendo obras de 63 artistas del panorama internacional.

Aunque el título de la Bienal era *La Alegría de mis Sueños*, basándose en un tema de Camarón, cantaor muy del gusto del Comisario de la muestra, Harold Szeeman que procuró que la Bienal coincidiera con la Bienal de Flamenco que se celebraba por estas fechas en Sevilla, sin embargo, muchas de las obras allí expuestas expresaban la idea que los artistas tenían sobre la guerra, en general, o en sus respectivos países.

Así se podían ver obras como las de Sarenco, con la instalación de video titulada *Bella Ciao* en la que las figuras de tres mujeres masais cantan en un juicio como fueron violadas por soldados británicos, las esculturas de madera de Idi Amin Dada y la de un Sadam Hussein blandiendo el arma, o un video titulado *Ocupación del Teatro de Moscú por los Chechenos* donde el ataque checheno fue sofocado con gas venenoso ruso; o la obra de Erzen Shkololli en que la cantante albanesa Shkurte Fejsa envía a la "encanecida Europa" un mensaje con tono duro y desafiante: "No juguéis con los albaneses. Si al águila se le quiebran las alas, arderán los Balcanes"...

Consideramos que en esta línea de denuncia social es donde se podría encuadrar la obra de Maurizio Cattelan que bajo el nombre de "*Sin título*" se expuso en la Primera Bienal de Arte de Arte Contemporáneo a la entrada del Conjunto Monumental de Santa María de las Cuevas, en el Patio del Ave María.

Esta escultura está constituida por tres mástiles de bandera de acero y la figura de un niño sujeta por una cuerda que le rodea el cuello, colgado de uno de estos

mástiles por lo que, aunque como ya hemos apuntado, éste no es su verdadero título, la obra era conocida en Sevilla, a todos los niveles, prensa y publico en general, con el nombre de *El Niño Ahorcado*.



Y quién es el autor de esta obra?

Maurizio Cattelan nació en Padua (Italia), en 1960 y actualmente vive y expone sus obras principalmente en Nueva York.

De formación autodidacta no asiste a ninguna Escuela de Bellas Artes, si no que desarrolla su talento artístico en Forlì (Italia) en los años 80 frecuentando a algunos artistas de la zona. Fue cocinero, jardinero, enfermero, asistente mortuario y diseñador de muebles, antes de dedicarse al Arte como *modus vivendi*.

Actualmente es uno de los artistas italianos más cotizados en Italia y su fama crece cada día. Algunos lo consideran el rey de los burlones provocadores. Su obra escandaliza, provoca rechazo, indignación, atrae, repugna... pero lo que de ninguna manera hace es dejar indiferente al espectador.

Ha sido definido como uno de los más grandes artistas "post-duchampianos". En su obra combina frecuentemente la escultura con la performance, incluyendo a menudo *happening*, acciones provocadoras de ruptura, fragmentos de obras teatrales, textos comentados sobre paneles que acompañan a sus propias obras o de otros autores, artículos para periódicos y revistas, etc.

Obras más notables

Una de sus obras más famosas es la titulada *La Nona Ora*, que representa al Papa Juan Pablo II golpeado por un meteorito, realizada en 1999. Estuvo expuesta en la Royal Academy de Londres formando parte del show Apocalipsis. Recientemente ha sido comprada por un coleccionista privado por más de 300.000 dólares.



En el año 2000 ante la insistencia de su galerista Emmanuele Perrotin para que expusiera algo, a lo que Cattelan se negaba por falta de inspiración, consiguió al fin convencerlo para que pasara un mes, en su propia galería, vestido como un pene-conejito rosa chicle y otro galerista estuviese casi un día entero pegado a la pared con cinta americana negándose a bajarle y obligándole a hacerse sus necesidades encima y casi provocándole un infarto.

En el 2001 y como evento colateral a la Bienal de Arte de Venecia expuso un cartel gigantesco titulado *Hollywood* en el basurero más grande de Palermo, en Sicilia.

A Adolf Hitler lo representó con el cuerpo de un niño de doce años arrodillado haciendo penitencia.

Un elefante vestido del Ku Klux Klan.

Una ardilla suicidándose.

Un caballo colgado del techo de un museo.

Su propia abuela dentro de un frigorífico.



A John Fitzgerald Kennedy en su ataúd abierto.

A sí mismo colgado de un perchero.

Dos policías estadounidenses (*Frank and Jamie*).

La obra expuesta en la Bienal sevillana, formaba parte de una instalación que se expuso en la céntrica plaza XXIV Maggio de Milán, en la que aparecían tres figuras de niños colgados de un árbol, que produjo un gran escándalo, hasta el punto que un ciudadano indignado por ello se subió a una escalera para descolgarlos, sufriendo un accidente que le produjo graves lesiones. Ya en este momento Cattelan argumentó que no era un niño ahorcado sino su propio autorretrato de niño colgado de una cuerda y sonriendo.



Repercusiones en Sevilla

Desde el primer día que se expuso al público esta escultura, la reacción de la sociedad sevillana, animada por los artículos aparecidos continuamente en la prensa, fue de absoluto rechazo, y en el mismo sentido se pronunció el Gobierno Autonómico andaluz, llegando a producirse una división de opiniones entre Consejerías de dicho gobierno. Ríos de tinta corrieron durante estos días exigiendo la inmediata retirada de la escultura y recalcando "su perfil extremadamente violento, así como la utilización de la infancia con fines poco inocentes".

A estas críticas la respuesta de la organización fue: "se trata de un niño con los ojos abiertos y sonriendo,... Un autorretrato del artista cuando era niño... Hay que entender que el papel de los artistas actualmente no es hacer cosas bellas que satisfagan, sino preguntar sobre temas candentes... Cómo puede ser la sociedad tan hipócrita que se sorprende por un muñeco colgado de un palo, cuando nos encontramos a diario imágenes fantasmagóricas de niños que mueren o son víctimas de guerras o de otras situaciones violentas".

Como historiadores del arte, y por respeto al foro en que se presenta esta comunicación, hemos procurado obviar a lo largo de estas líneas consideraciones de tipo social, pero no podemos ignorar realidades tan flagrantes como la de que mientras se celebraba la Bienal sevillana con la gran repercusión en prensa que ya hemos apuntado tenía lugar la Guerra de Irak en la que morían un considerable número de niños. Lo que consideramos evidente es que Cattelan consiguió en cierto modo lo que pretendía con esta obra: provocar, hacer reflexionar, incitar a la compasión hacia los niños víctimas de la guerra.

Lo que está claro es que las repercusiones mediáticas atrajo al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla a un determinado público que habitualmente jamás hubiera acudido a la Bienal quizá llevado por una curiosidad que podríamos considerar ¿malsana?, ¿morbo-sa?. Pero la parte positiva del tema es que ello les permitió conocer el Conjunto Monumental de Santa María de las Cuevas, sede del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y gran desconocido en una Sevilla en cierta manera anclada en el barroco murillesco, a pesar de haber sido el Pabellón Real en la Exposición Universal de 1992.

Finalmente la cuestión suscitada por la obra de Cattelan nos lleva a plantearnos una serie de interrogantes.

¿existe la libertad de expresión en el arte?

¿y la tolerancia?

Opresión y violencia contra las mujeres. Las artistas vistas por sí mismas. De la apropiación al ciberarte

Xesqui Castañer
Universitat de València

El arte nos permite, como el mito, tocar el misterio del mundo, su lucidez, el placer, la alegría. Nos permite penetrar en lo desconocido en busca de respuestas parciales, siempre parciales, que mantienen el aliento para vivir. Y esto unido también, a una búsqueda de soluciones para los problemas que nos atropellan y amenazan en nuestra propia supervivencia. Supervivencia que, para ser válida, tiene que ser digna.

La opresión y violencia contra las mujeres ha sido visualizada por las artistas mujeres a partir de los años 70, aunque en la actualidad el contexto social en el que nos movemos, de constantes ataques a la identidad femenina que de forma frecuente acaba con su muerte física, pero que tiene antecedentes de opresiones y humillaciones de las que solo tenemos conocimiento después de los fatales desenlaces, ha hecho que algunas artistas hayan reflexionado y denunciado a partir de sus creaciones esta situación intolerable en una democracia del siglo XXI.

Al producirse imágenes realizadas por las propias artistas, ha sido necesaria la construcción de una subjetividad en el proceso de creación artística, cuya teorización se ha producido fuera de nuestras fronteras, pero cuyos planteamientos se pueden aplicar al arte realizado por las artistas españolas. En la construcción de esta subjetividad han tomado parte otras disciplinas como la antropología o la filosofía, jugando en esta última disciplina un papel crucial Victoria Camps. Desde la literatura artística la cosa cambia y las aportaciones provienen fundamentalmente del mundo anglosajón, como lo demuestran los escritos de Chapman, Rutehnford, Gamman, Marshment, Julia Kristeva, Lucy Lippard o Mary Garrad.

A partir de este momento comienza a consolidarse un aparato crítico para el estudio del trabajo artístico de las mujeres, que si bien tiene un fin común, la historiografía utiliza caminos y conceptos diferentes. Para Ann Sutherland Harris, las mujeres artistas deben ser integradas en su contexto cultural y no es conveniente que sean analizadas de forma aislada. Sin embargo es frecuente que para estudiar el arte realizado por mujeres no podamos seguir los protocolos habituales en la investigación histórico-artística, fundamentalmente por falta de obras físicas, cuando nos movemos en épocas con menos objetos artísticos. El análisis tradicional de la historiografía artística, aplicado a las mujeres creadoras nos puede conducir a un callejón sin salida, ya que las categorías de análisis están basadas en la mirada del poder masculino. Es por esta razón que Linda Nochlin contrapone las *"historias del arte"* a la *"historia del arte"*, en definitiva la sustitución de la mirada unifocal por las miradas divergentes. De esta forma con las herramientas formalistas, utilizadas por las historiadoras del arte, se puede minar el sistema desde el interior del propio sistema.

Para analizar cualquier aspecto que tenga que ver con la vida y obra de las mujeres, se ha instalado el concepto de género, término ambiguo desde el punto de vista lingüístico, pero que se ha convertido en un término políticamente correcto, incluso para hablar de temas como la violencia. También el cuestionamiento de este término/concepto se ha realizado desde diferentes disciplinas y sus autoras son mujeres. Así desde la sociología lo ha hecho Ann Sutherland Harris, desde el psicoanálisis Laura Mulvey, desde la antropología Michelle Rosaldo y por último desde la interdisciplinariedad Silvia Turbert.

Laura Mulvey, incorpora nociones psicoanalíticas como modos de lectura para temas relacionados con las imágenes femeninas y sus representaciones. Esta incorporación del psicoanálisis, realizado por una mujer, para la interpretación feminista de la producción artística realizada por mujeres, resulta esencial para cualquier lectura de los objetos artísticos, realizados por minorías, o para cualquier revisión de los paradigmas clásicos en el mundo del arte. El debate abierto por Mulvey permite asociar el psicoanálisis a cuestiones como placer visual, placer narrativo, representaciones de lo femenino e implicaciones feministas.

La construcción del género desde la antropología tiene a Michelle Rosaldo entre sus principales teóricas. En un principio defiende el género como argumento biológico insistiendo en la dicotomía doméstico/público. En la actualidad plantea la construcción del género dentro de las relaciones sociales, de manera que ya no explica las desigualdades a través de las diferencias biológicas, sino más bien mantiene que son las desigualdades sobre las que se construyen las diferencias de género.¹ Otros autores aún dentro de la antropología y con enfoque marxista han enfatizado la producción de ideologías de género en relación con las transformaciones de las relaciones de producción y en particular con la creación de diferencias y desigualdades en el mercado de trabajo, poniendo énfasis en determinadas formas de solidaridad y resistencia en los lugares de trabajo, que a su vez aparecen imbricadas en la identidad de género.

El concepto de género ha sido válido para el siglo XX, primero para dar a conocer el trabajo realizado por mujeres, en el caso que nos ocupa que es el trabajo artístico, y después para construir bases críticas, diferentes de las existentes, y durante mucho tiempo realizadas por hombres. Pero nada más comenzar el siglo XXI han aparecido nuevas reflexiones críticas con el concepto de género, sobre todo basándose en los equívocos que comporta su utilización. En esta línea Silvia Turbert ha coordinado una publicación donde se pone en cuestión la utilización del concepto de género desde diferentes perspectivas disciplinares como son, la sociología, psicología, socio-lingüística, historia, la literatura, etc.... Esta autora pone de manifiesto lo ambiguo del término y su utilización como simple sustituto del sexo cuando afirma "(...) De este modo se elimina la potencialidad analítica de la categoría para reducirla a un mero eufemismo políticamente más correcto. El problema es que de este modo se encubren, entre otras cosas, las relaciones de poder entre los sexos, como sucede cuando se habla de violencia de género en lugar de violencia de los hombres hacia las mujeres: una categoría oculta la dominación masculina. (...)”². Aunque

habitualmente se utiliza el sexo como la parte biológica de la mujer y el género como una construcción socio-cultural, esto no hace más que agudizar la polaridad naturaleza-cultura.

La crítica desde el ámbito de la filosofía proviene de Geneviève Fraisse, para quien la dificultad del debate entre sexo y género se debe a un problema de búsqueda de identidad. En este sentido la historicidad de la diferencia entre los sexos podría ser el entorno en el que se articula la crítica de las representaciones atemporales de los sexos.

Para Linda Nicholson es el feminismo de la diferencia el que ha marcado las pautas sociales que impedían a las mujeres entender su situación desde una óptica colectiva, por eso su propuesta es estudiar a las mujeres desde el punto de vista histórico y en sus contextos concretos, con respecto al contexto histórico dice que "(...) La tendencia a pensar que la identidad sexual es un hecho básico y común a todas las culturas es muy fuerte. Si le reconocemos raíces históricas, si pensamos que es producto de un sistema de creencias característico de las sociedades occidentales modernas, vemos que existe y puede existir una profunda diferencia en las formas pasadas y futuras de comprender la distinción masculino/femenino (...)”³. La misma autora sin despreciar el feminismo de la diferencia, originado en los ámbitos del feminismo radical de los 70 y 80, basado en las diferencias sexuales y que tiene su plasmación teórica en lo que ha venido a llamarse fundacionalismo biológico, plantea críticas a partir de escritos de otras teóricas como Robin Morgan que a su vez cree en la existencia de diferencias en la vida de las mujeres en función de la cultura, la raza o la nacionalidad, aunque mantiene las semejanzas biológicas, o, como Iris Young que tiene una postura más ginocéntrica al darle mayor importancia a la diversidad y la historia cultural, pero manteniendo las semejanzas entre mujeres y sus diferencia con los hombres⁴.

Sin embargo todas estas posturas encierran generalizaciones que son producto de debates apasionados por parte de las teóricas del feminismo que realizan las valoraciones según su propio contexto, social, político o cultural. A este respecto Nicholson concluye "(...) Es el variado conjunto de nuestras necesidades, tanto individuales como colectivas, lo que nos empuja a vernos más o menos iguales a otras mujeres y distintas a los hombres. En el plano colectivo, la necesidad de vernos iguales a nosotras y distintas a los hombres ha hecho posible muchas cosas a lo largo de la historia y, lo que es más importante, nos ha permitido desenmascarar el sexismo y su capacidad de introducirse en nuestra mente e incluso formar comunidades de mujeres

organizadas para luchar contra él. No obstante, su mayor debilidad ha sido la tendencia a erradicar también las diferencias entre las mujeres (...)"⁵.

Camille Paglia en su libro *Sexual Personae*, ha intentado establecer una relación quasi histórica entre sexo y violencia, con otro paralelismo entre naturaleza y arte. La misma autora así reconoce que "(...) En el sexo masculino hay un elemento de agresión, de búsqueda y destrucción, que será siempre un potencial para la violación: En el sexo femenino hay un elemento de caza y captura, de manipulación subliminal, que conduce a la infantilización física y emocional del varón (...)"⁶. Para justificar esta afirmación la misma autora recurre a tópicos que históricamente han contribuido a justificar que la naturaleza actúa de forma diferente en uno y otro sexo, tomando como base la biología y la psicología, pero en ningún momento basándose en las relaciones de poder, que es una de las principales causas de la violencia de género, o dicho de otro modo de la violencia de los hombres contra las mujeres. Violencia casi siempre premeditada y planificada que se produce tanto en los espacios privados como en los públicos.

Al respecto de las relaciones de poder Pierre Bordieu ha escrito: "(...)El principio de la inferioridad y de la exclusión de la mujer, que el sistema mítico-ritual ratifica y amplifica hasta el punto de convertirlo en el principio de división de todo el universo, no es más que la asimetría fundamental, la del sujeto y del objeto, del agente y del instrumento, que se establece entre el hombre y la mujer en el terreno de los intercambios simbólicos, de las relaciones de producción y de reproducción del capital simbólico, cuyo dispositivo central es el mercado matrimonial, y que constituyen el fundamento de todo el orden social. Las mujeres sólo pueden aparecer en él como objeto o, mejor dicho, como símbolos cuyo sentido se constituye al margen de ellas y cuya función es contribuir a la perpetuación o al aumento del capital simbólico poseído por los hombres (...)"⁷.

No cabe duda que en muchos maltratadores se radicaliza un sentimiento de propiedad sobre sus parejas, como forma de frenar los intentos de emancipación e intentos de independencia de sus "mujeres". Desde algunos pensadores de nuestra cultura, pasando por los púlpitos, se ha insistido en la subordinación de la mujer al hombre a causa de su debilidad física y mental, hasta pensamientos más contemporáneos como "la maté porque era mía", siempre ha existido una amenaza, una advertencia desde el poder público o privado, ante cualquier intento de transgredir o cambiar los roles. En la violencia de los hombres contra las mujeres cada agresión física o verbal por pequeña que sea, nunca es un hecho aislado, y

la muerte si se produce, es la última acción de otras muchas. A este respecto Remedios Zafra concreta el proceso de la siguiente manera: "(...) En la violencia de género, el abuso mediante la palabra o el cuerpo no es nunca un suceso singular, cuando se produce se rememoran todos los actos de esa índole que le preceden. En su pronunciamiento (verbal o físico) cada una de las muertes, heridas o abusos hacia las mujeres de todas las culturas, de todos los tiempos, están presentes. En la reiteración se arraiga y se fortalece el acto de dominación de manera que a veces es necesario sólo un gesto para advertir lo que procede (o puede proceder). Una palabra, un tono de voz, se convierten entonces en metafóricamente performativos, su mera enunciación (a veces incluso sólo la intuición de su presencia, su preámbulo, como el comienzo de una cita que todos tenemos memorizada) produce aquello que significa: la violencia como forma de autorregular una situación de poder (...)"⁸.

Para Virginia Villaplana⁹, las visualizaciones de la violencia y las reflexiones creadas sobre la violencia no son de ahora, ni corresponden a un cierto oportunismo mediático. En la historia de la memoria de la humanidad, en sus esferas de convivencia social y/o política, la violencia surge como un agente con el cual tienen que luchar ciudadanos y gobernantes. En esta línea, la violencia en sentido amplió abarcaría la violencia social, política y económica. La violencia y opresión que sufren las mujeres se manifiesta en cinco formas, que son, la violencia sexual, la psicológica, la económica y la simbólica, para terminar en la agresión física que termina con la muerte en muchas ocasiones. Además existe una violencia estructural que tiene que ver con la feminización de la pobreza, la discriminación salarial, el techo de cristal, la segregación sexual del mercado de trabajo, la doble-triple-jornada. Pero también existe una violencia social que se manifiesta en la esclavitud y el tráfico de personas. La violencia política se descubre en la violación como arma de guerra y esta ha sido una práctica traumática extendida en la historia de la humanidad y en los conflictos bélicos más recientes con especial virulencia. La violencia doméstica en general, y en particular en España, ha tomado una dimensión pública, debido a varias razones: el número cada vez mayor de mujeres que son maltratadas, violadas y asesinadas; los contextos en los que se producen estos actos delictivos y la proyección mediática que tienen. Lo mismo sucede en México y América Latina¹⁰, donde a pesar de que han ninguneado las leyes preventivas no punibles, es no obstante, la única región del mundo con una Convención contra todas las Formas de Violencia hacia la mujer; es ahí donde se ha desencadenado el fenómeno del *femicidio*, el asesinato de mujeres por razones asociadas con su

sexo¹¹. Tal y como han enunciado Russell y Radford: “(...) *El femicidio es la forma más extrema de la violencia basada en la inequidad de género, entendida ésta como la violencia ejercida por los hombres contra las mujeres en su deseo de obtener poder, dominación o control. Incluye los asesinatos producidos por la violencia intrafamiliar y la violencia sexual. El femicidio puede tomar dos formas: femicidio íntimo o femicidio no íntimo* (...)”¹².

A través del tiempo la violencia en sus diversas conceptualizaciones y formas ha construido un corpus de imágenes donde casi siempre aparece representado el más fuerte, el vencedor. La violencia de los hombres contra las mujeres también tiene trayectoria, pero con diferente tratamiento si el autor era hombre o mujer. Así en “*La violación*” (1868-69) de Degas, aparece la víctima avergonzada y no hay ninguna denuncia. Sin embargo en “*Unos cuantos picaditos*” (1934) de Frida Kahlo, constituye una escena más real y directa, donde la violencia y la crueldad no necesita de explicación. Sucede lo mismo con las fotos de “*Rape Scene*”, performance de Ana Mendieta realizada en Iowa en 1973, en la que también se representa el cuerpo de una mujer después de haber sido violada en su propia casa¹³. En esta performance Mendieta intenta plantear el cuerpo de la mujer desde las caras opuestas de la ecuación sexual: desde la del hombre que usa y abusa del cuerpo femenino y desde el de la mujer, que es dueña de su cuerpo y que sufre voluntaria o involuntariamente, de una forma ambivalente, su apropiación, apropiación que se experimenta como una violación brutal, como sugiere esta performance.

Carmen Bernárdez en “*Transformaciones en los medios plásticos y representación de las violencias en los últimos años del siglo XX*”¹⁴, habla de la violencia planificada y la insuficiencia de las representaciones artísticas a la hora de abordar la violencia doméstica entre otras. Sin embargo el arte realizado por mujeres en la sociedad contemporánea siempre ha ido mucho más allá de la anécdota. Comprometidas en la simbiosis de propuestas que se suceden al compás de la actualidad de cada momento, a veces en sentido opuesto a las que podrían llevarlas directamente a los altares de la fama, han puesto con frecuencia su arte al servicio de la sociedad o a la reivindicación de su propia identidad como mujeres y como artistas. La misma autora considera que también hay una violencia que los creadores ejercen sobre el espectador, utilizando recurso en determinados contextos, a veces incluso a través de un estado fragmentario, cuya recomposición, suscita diferentes interpretaciones¹⁵. Es el caso de “*The Remains*”, de Teresa Cebrián, pieza que iba a formar parte de una instalación titulada, “*El silencio de las*

lágrimas”, pero que al final quedó en el estudio. Esta pieza quedó plasmada en una fotografía y corresponde a un interés por el funcionamiento de los fluidos y su imagen de fragilidad, sobre todo cuando añade el cuchillo como objeto de violencia implícita que ejercen los hombres sobre las mujeres, no de forma generalizada, pero que nos remite a las palabras de C. Paglia antes mencionadas. En el caso de Teresa Cebrián, todas sus obras tienen esa carga semántica que viene dada por la propia naturaleza expresiva del objeto.¹⁶

A partir de la década de los ochenta han surgido un gran número de artistas mujeres, tanto en el centro como en la periferia de nuestro país, casi todas ellas con proyección internacional, y con un trabajo de una extraordinaria calidad y originalidad. Puede decirse que el trabajo de estas mujeres no ofrece el discurso de un feminismo reivindicativo, sino más bien de afirmación de la identidad y de planteamiento de nuevos problemas desde el punto de vista conceptual, dejando de lado al igual que sus colegas anglosajonas, el tema de la originalidad y comenzando a analizar desde un punto de vista crítico el tema de la apropiación.

Desde el punto de vista teórico la imagen apropiada tiene en Douglas Crimp y T. Lawson sus principales defensores. Crimp¹⁷ defiende la fotografía como alternativa a la pintura, y al mismo tiempo defiende una fotografía hecha por artistas, lo que él llama la “fotografía subjetiva”, asimismo defiende la creatividad de la fotografía, la performance, el film y el video, como obras creadas para una situación y duración concretas. Lawson consideraba la fotografía como un arte que había planteado la distancia estética como instrumento para generar el proceso de apropiación. Fotografía realizada por artistas que desarrollan un programa de crítica normativa de los media, pero que al mismo tiempo utilizan el carácter narrativo del medio fotográfico para realizar sus obras, en palabras de Ana M^a Guasch: “(...) D. Crimp consideró la fotografía en tanto que medio continuador de las performances capaz de superar las representaciones basadas en el concepto de *aura* (...)”¹⁸.

Juan Martín Prada en su libro “*La apropiación Posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría del Posmodernidad*”, analiza el concepto de apropiación en el contexto de la posmodernidad, entendida desde un punto de vista crítico cuando afirma: “(...) No es el concepto de transmisión de las imágenes, estilos y pautas estéticas a través del tiempo el que opera aquí sino, sobre todo, el de su reubicación contextual. Y ésta orienta inevitablemente la reflexión sobre el arte hacia las esferas de lo social y de lo político. (...)”¹⁹.

Es precisamente esa vertiente crítica de la apropiación posmoderna de la que se han servido las artistas para la elaboración contextual de las imágenes la opresión y violencia contra las mujeres, en sus diferentes facetas y culturas. Esther Ferrer, pionera del arte conceptual en España desde los años sesenta y única mujer del grupo ZAJ, se ha centrado en las performances, arte objetual, instalaciones, etc. En los años 90 crea objetos, con una gran carga de humor e ironía, incluso en temas tan sensibles y a la vez espinosos como es la violación, que ella representa en una obra que llama *"La violación arma de guerra"*, forma parte de un grupo de piezas pequeñas, llamado *"Serie juguetes educativos"* -IMAG.1- que es un alegato contra la guerra y sus consecuencias en todas las facetas posibles, incluso la violación.



Esther Ferrer. Serie juguetes educativos. 1998

Realizada en la época de la Guerra de los Balcanes, y teniendo como objeto la denuncia de la violencia política ejercida contra las mujeres, representa una figura masculina vestida de negro y cubierta la cabeza con un casco, que monta sobre una especie de moto acuática a la que se han añadido algunos objetos fálicos.²⁰ El aspecto agresivo que no ofrece lugar a duda, contrasta con los materiales utilizados, que son juguetes que existen en el mercado, manipulados por la artista, a todos le ha añadido penes de plástico, que sugieren la violencia sexual. Formalmente se apropia de algunos objetos fetiche que se venden en sex shop's y los aísla de su contexto. Un objeto parecido aparece en la película de Pedro Almodovar, *"Atame"* y es utilizada en un sentido totalmente distinto por Victoria Abril en dicha película, en este caso como objeto de placer.

La apropiación a través de la fotografía de performances realizadas por mujeres y que hacen alusión a la violencia, la utilizan algunas artistas para expresar un repertorio de agresiones, unas más explícitas que otras, hacia las mujeres, que van desde la falta de libertad individual, la opresión intelectual, o el negar la voz a las mujeres²¹. En estas representaciones fotográficas de performances se produce una manipulación por parte de las autoras, que al cambiar las imágenes que se mueven por otras estáticas, realizan una apropiación crítica que disloca la

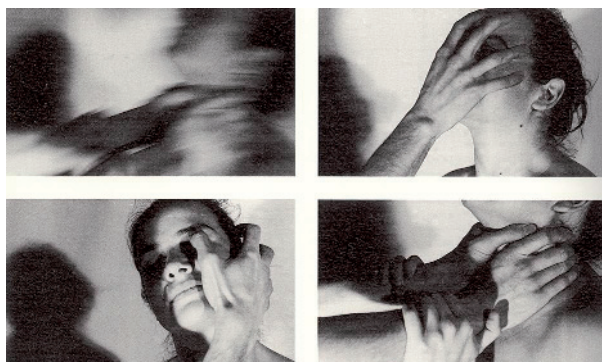
linealidad del discurso y la ruptura de su continuidad. En realidad lo que aquí se produce es una autoapropiación fotográfica procedente de otros medios conceptuales consagrados por la posmodernidad, utilizados por estas mismas artistas. También en los ejemplos tratados a continuación se produce lo que Martín Prada describe como "apropiación de las prácticas museísticas" teniendo en cuenta que las performance y videoperformances se realizan en museos y galerías y las fotografías, todas ellas de grandes formatos, fijan las imágenes más impactantes con intención de desplazar la recepción estética del espectador.

La falta de libertad es abordada por artistas como María Zárraga, artista que como ella misma ha dicho, no tienen nada que ver con el feminismo militante, aunque muy a menudo utilice a mujeres para realizar sus obras. Es el caso de de sus fotografías *"Trampa II"* y *Tramposos II"* (1998)²², donde realiza una autoapropiación fotográfica a partir de su propia performance, y en la que pone en valor el hecho de que la libertad también puede ser un gesto, una acción representada, en palabras de Teresa Beguiristain.²³ En la fotografía se ve como la mujer se siente muchas veces atada al suelo y ha luchado con fuerza para liberarse. En este proceso el conocimiento ha jugado un papel muy importante, pero a su vez el deseo de conocer le ha costado su libertad. En la performance aparece una figura masculina un poco desenfocada que la propia autora explica de la siguiente manera: *"(...) Al hombre, de todos modos, me gusta hacerlo intervenir en esas escenografías, pero como un elemento para crear esa dosis de tensión, de suspense. Si que hay una cierta acción en él siempre, una violencia que entraña la aparición del hombre. Pero esto es un arma que no utilizo como reivindicación sino que, como sabes muy bien que "clic" debes accionar...; esa dosis de tensión y violencia que está ahí presente me gusta. Aunque no me gusta pasar más adelante, pero me gusta (...)".*²⁴

En la misma línea se encuentran las fotografías, resultado también de una videoperformance realizada en París en 1995, las *"Gomas"* de Silvia Martí. Las gomas la sujetan violentamente a la tierra y ella realiza un gran esfuerzo por liberarse de ellas, por conseguir su libertad. En este caso se produce una doble apropiación fotográfica a partir de la videoperformance antes mencionada y otra de la obra de otra artista que no es otra que Rebecca Horn, cuyas fotografías son también producto de performances.

Otra propuesta interesante y mucho más explícita es la de Pilar Beltrán en una instalación fotográfica titulada *"Scope"* (1998) IMAG.2, donde manos masculinas atentan a cuellos, donde aparece el cuerpo de la mujer desposeído de alma, pero poseído por quien corresponda, con

un sentido de la posesión que facilita la manipulación y agresión del mismo. Pero también la consideración de la mujer como un ser infantil y al frase fetiche que se utiliza con los niños “*lo hago por tu bien*”, una frase que a menudo sugiere terror a lo que vendrá.



Pilar Beltrán. Scope. 1998

Julia Galán en “*Mordaza*” y “*Silencio*” (1999)²⁵, plantea las diferentes maneras de silenciar a la mujer; de coserle la boca, de cerrarle la boca, una parte fetiche del cuerpo femenino. Utilizando uno de los soportes más conceptuales como es la instalación fotográfica combinada con sonido, lo explica con contundencia y muestra con sus obras la fuerza que puede tener el silencio expuesto. Estos rostros amordazados asumen su silencio no sin connotaciones de violencia. En realidad la obra original es “*Silencio*”, que es la foto que incluye el sonido de voces y ruidos muy estridentes. “*Mordaza*” IMAG.3 es la foto apropiada y manipulada donde la artista llega más lejos en la contundencia de la imagen.



Julia Galán. Mordaza. 1999

Pero la apropiación de los *mass media* no se reduce a la fotografía, sino que se extiende a otros medios como el cómic o el cine porno. Es el caso del ya escindido “Equipo Límite”, formado por Cari y Cuqui, que durante diez años, han trabajado buscando un nuevo modo de representación no-fálico basado en la construcción de la identidad femenina. Su método de trabajo es paralelo a su iconografía. Empezaron con fotocopias y collages, y

durante sus años de colaboración han ido incluyendo encuadres móviles que han adaptado a la superficie estática en la pintura y el cómic. Cari y Cuqui utilizan con frecuencia los recursos estilísticos del cómic, utilizando múltiples viñetas en un mismo espacio. En su obra “*Devora Meel Conejo*” (1997)²⁶, representan una escena sadomaso. El tema central está encerrado dentro del interior de un marco circular a cuyos lados se ven dos personajes de cómics masculinos; por encima las manos de Dios Padre arrojando una luz etérea. La pregunta ante esta obra es si las mujeres de la escena sadomaso son producto de la imaginación masculina o son las figuras masculinas el reflejo cómico de estas heroínas inventadas. Las artistas no han dado ninguna pista al respecto, se han limitado a subvertir el papel tradicional de la mujer; desmantelando y reconstruyendo el vocabulario del cómic porno, para desafiar las relaciones de poder entre hombre y mujeres, germen en gran parte de la violencia ejercida sobre las mujeres. Violencia que muchas veces comienza entre los adolescentes tal y como nos muestran en una obra anterior titulada “*Ensalada de pepino en el colegio femenino*” (1993)²⁷ IMAG.4 que guarda relación algunas películas de dibujos animados de origen japonés, pero a su vez se apropia de personajes de los dibujos animados de Wall Disney, construyendo un especie de tríptico, que constituye un claro ejemplo de crítica de los medios audiovisuales como es la televisión y su visualización de la violencia.²⁸



Equipo Límite. Ensalada de pepino en el colegio femenino. 1993

Mucho más explícita y con mayor dureza se muestra Mavi Escamilla (Valencia 1960-). Su trabajo forma parte de esas nuevas vías de posicionamiento político relacionado con frentes sociales aparecidos a raíz de la diáspora posmoderna. Su compromiso con la problemática social se centra en la violencia contra las mujeres, utilizando imágenes producidas por ella misma o reelaboradas a

partir de las que nos proporcionan los *mass media*, realizadas con trazos de pintura roja que basculan entre la espontaneidad expresionista y la frialdad del pop. En "Amor Verdad"²⁹ IMAG.5, se produce una apropiación de los medios de comunicación en las dos figuras de la parte de arriba que son fotos de periódicos pegadas, la masculina exhibe una pistola y el *dripp* de color rojo, procedente del expresionismo abstracto.



Mavi Escamilla. Amor Verdad

Jesús Carrillo en su libro *Arte en la red* dedica un capítulo al ciber mundo como site de arte. En este contexto del ciber mundo el autor insiste en la importancia del ciberfeminismo, que sin ser un movimiento artístico en sentido estricto, se ha incorporado al nuevo entorno mediático de internet, cuando dice: "(...) De hecho, uno de los momentos más importantes para la articulación de este movimiento y que mayor visibilidad mediática tuvo coincidió con un acontecimiento de naturaleza artística, el "Irbid Work Space" de la Documenta X de Kassel de 1997, que albergó la así llamada Primera Internacional del Ciberfeminismo (...)"³⁰. Una nueva ola de pensamiento y práctica posfeminista³¹ está centrada en el ciberfeminismo. A través del trabajo de las mujeres en la red, se ha producido una presencia fresca, desvergonzada e ingeniosa, a veces iconoclasta, frente a principios sagrados del feminismo clásico. Este soporte tecnológico ha permitido la máxima libertad para las distintas manifestaciones y experimentos, y, el comienzo de escrituras y géneros artísticos distintos. Una buena muestra de esto, son las exposiciones y trabajos en la red que todavía son emergentes en España, pero que se han aplicado a un tema como el de la violencia contra las mujeres más como denuncia que como arte.

Patricia Mayayo ha analizado las prácticas artísticas que tienen como sujeto fundamental, la representación del cuerpo a través de las nuevas tecnologías como el video o internet, realizando un estado de la cuestión sobre el ciberfeminismo y sus principales aportaciones teórico-prácticas, tomando como punto de partida una interpretación del cuerpo que sustituye el humanismo naturalista por el énfasis en lo artificial y lo posthumano.³² En esta línea teórica se encuentra una exposición que bajo el título "Violencia sin cuerpos" y comisariada por Remedios Zafra, plantea un proyecto articulado como exposición de net.art para el Museo Reina Sofía (MNCARS), en el que se producen distintas lecturas de la violencia que ejercen los hombres sobre las mujeres, utilizando como soporte la red³³. La temática de estas obras no solamente se aborda la violencia de género, sino los contextos en los que violencia y género toman forma en internet, con la peculiaridad y es que en el espacio *on line* se puede prescindir de la presencia física, incluso en un arte realizado por mujeres, durante tanto tiempo reducidas a los cuerpos. La exposición tiene varios apartados a los que se puede acceder a través de la red y en casi todos ellos las participantes no son españolas, solamente Cristina Buendía participa en el último apartado "Nueva visibilidad de lo privado-Prácticas feministas *on line* frente a la hegemonía-Poder-Camufada" con una obra titulada "No-pasatiempo". Artista y productora cultural. Licenciada en Bellas Artes en la Universidad Europea de Madrid, especialidad de Arte y Nuevas Tecnologías. Como artista ha participado en numerosas exposiciones y festivales: *Liquidación Total*, *Mad 03*, Centro de Arte Joven de Madrid, Galería 29 *Enchufes*, Festival de videoarte Videometal, entre otros. Ha colaborado en el diseño de la revista *Belio Magazine* (arte y diseño experimental) y ha realizado varios trabajos publicitarios para diversas entidades como: COGAM, Taller Lúdico sobre Sexo, cartel para la exposición y flyers *Spanish Paradise* y *:Blog:*.

Tal y como explica la comisaria de la exposición Remedios Zafra, "(...) No-pasatiempo es una propuesta esteganográfica sobre la violencia doméstica. Requiere de la intervención del que mira no sólo para unir los números y lograr visibilizar una posible imagen escondida, la voluntad de intervención es además una metáfora política. Aquél que se enfrenta al carácter lúdico de la propuesta fácilmente puede producir (descubrir) otras imágenes, rebelándose contra la numeración y el recorrido sugerido. Podría así negarse a descubrir lo que ya intuye, hacer caso omiso y convertir los números en parte del lienzo sobre el que dibuja, obviar o incluso abstraer las imágenes de maltrato que sutilmente se advierten y convertirlas en cualquier otro dibujo, en cuyo tras-

fondo seguiría latiendo una línea inacabada, una escena deconstruida que mira implacable (a quien quiera ver). Como en la más realista de las situaciones es necesaria una voluntad interventora que convierte en imagen lo que viene dado como estructura. No es casual que esos puntos numerados recuerden a un plano, a una pre-fabricación (por tanto a un artificio), a un estadio primero de un proyecto, la violencia doméstica se asienta también en una fase previa a la de su ejecución, subyace como problema estructural (en los bocetos patriarcales de todas las culturas). No obstante requiere de su repetición, de su actualización, para ser mantenida. Como estrategia del poder no viene dada en la estructura del cuerpo (no es estática) sino en la estructura de convivencia en un sistema de dominación (...). Huyendo de una representación literal de escenas de violencia doméstica y de la inmunización que dichas imágenes (como casi todas las de violencia) nos producen por su saturación mediática, en *No-pasatiempo* las imágenes (sin realismo ni sangre) sólo aparecen para señalar al que las dibuja. Hay en ese proceso una responsabilidad compartida de todo áquel/la que participa de su alumbramiento. No es sino en la suma de los ojos que miran (y en las miradas denuncian) que la normalización de la violencia deja de ser un delito dispensado, consentido. Internet también opera como posible línea visibilizadora en tanto trae al espacio de lo público lo neutralizado como femenino-privado-doméstico, y al hacerlo es indudable su anudamiento, su irreversibilidad sin cambios, como en toda propuesta artística feminista³⁴.

Mucho más transgresora es la propuesta de Ana Elena Pena que desde planteamientos multidisciplinares que incluyen todo tipo de utilización de los media, incluidos videoclips y conciertos grabados, ha plasmado en soporte virtual con animación, algunas situaciones del maltrato doméstico de una forma muy expeditiva y sin escatimar detalles, como lo demuestran sus fotos que proceden de un videoclip y que llama "*Por que me das...*", realizado por ella misma en 2005 con música de Vanity Bear. También ha realizado una serie de conciertos que están a caballo entre el cabaret y la performance y entre los que destaca "*Mi marido me pega lo normal*"³⁵ IMAG.6. En ambas narraciones convertidas en videográficas, la artista se centra en las consecuencias de la violencia física en el entorno doméstico. Pero no cabe duda que esta es solo una parte de la violencia social que se ejerce sobre las mujeres, a través de diferentes códigos y mensajes y que se materializan en diferentes desenlaces de los aparentemente más reales termina con la muerte de las mujeres por sus parejas o compañeros



Ana Elena Pena. Mi marido me pega lo normal. 2005

Notas

- 1 ROSALDO, M.Z. (1980): "The use and Abuse of Anthropolgy: Reflections on Feminism and Cross-Cultural Understanding", *Signs*, v.5#3: 73 y ss.; NAROTZKY, S. (1995): *Mujer, Mujeres, Género. Una aproximación crítica al estudio de las mujeres en las Ciencias Sociales*, Instituto Diego Velázquez (CSIC), Madrid: p.33
- 2 FRAISSE, G. (2003), "El concepto filosófico de género", en TURBERT, S. (ed.): *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Madrid, Cátedra: 45
- 3 NICHOLSON, L. (2003), "La interpretación del concepto de género" en TURBERT, S. (ed.): *op. Cit.*, Madrid: 45
- 4 Cit., NICHOLSON, L. (2003), *op. Cit.*, en TURBERT, S. (ed.), *op. Cit.*, Madrid: 59-70
- 5 NICHOLSON, L. (2003), *op. Cit.*, en TURBERT, S. (ed.): *op. Cit.*, Madrid: 73.
- 6 PAGLIA, C. (2006): "Sexo y violencia, o naturaleza y Arte", en *Sexual Personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*, Madrid, Valdemar: 23-81
- 7 BOURDIEU, P. (2000): *La dominación masculina*, Madrid, anagrama: 8. Cit., ZAFRA, R.: www.carceldeamor.net/vsc/textos/textopress.htm.
- 8 ZAFRA, R. (2006): www.carceldeamor.net/vsc/textos/textopres.htm.
- 9 VILLAPLANA, V. (2006): <http://www.carceldeamor.net>
- 10 CASTAÑER, X. (2006): "De mujeres entre mujeres. Creadoras solidarias o políticamente incorrectas", *Cat. Exp. Creadores solidarios amb Rudraksha*, Universidad de Valencia: 45-86
- 11 VILLAPLANA, V. (2006): *Argumentos de no-ficción: Género, representación y formas de violencia*, www.carceldeamor.net/vsc/textos/textopres.htm.
- 12 RUSSELL, D. y RADFORD, J. (1992): *Feminice: the Politics of Woman Killing*, Nueva York, Twayne Publishers: 42
- 13 KUSPIT, D. (1997): "Ana Mendieta, cuerpo autónomo" en *Ana Mendieta* (Cat. Exp.), Barcelona, Fundación Antoni Tàpies: 35-82
- 14 BERNÁNDEZ, C. (2005), "Transformaciones en los medios plásticos y representación de las violencias en los últimos años del siglo XX", en BOZAL, V. (ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 154: 77-118
- 15 Ibidem.: 96-97
- 16 BEGUIRISTAIN, T. (1999): "Del silencio de las lágrimas", *Teresa Cebrián* (Cat. Exp.), Valencia, Sala La Gallera: 31-35
- 17 CRIM, D. (1981): "The Photographic Activity of Postmodernism", *Performances: Textes & Documents*, Montreal, Parachute.
- 18 GUASCH A.Mª, (2000): *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, alienza: 341-354
- 19 MARTIN PRADA, J. (2001): *La apropiación Posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad*, Madrid, Ed. Fundamentos, 2001.
- 20 POPELKA, R. (2002), "Mujeres artistas en los sesenta", *Heterogénesis. Revista de artes visuales. Tidskrift för visuell konst*, 40, julio 2002.
- 21 COLLINS & MILAZZO (1989): *Hyperframes. A Post-Appropriation Discourse*, vol. I, París, ed. A. Candau: 15
- 22 María Zárraga, *Trampa II* (1998) fotografía B/N, 157X120 cm: *Tramposos II* (1998), fotografía B/N 120X100 cm.
- 23 BEGUIRISTAIN, T. (1999): "Paisaje", *Partida de Damas*, Valencia, Generalitat Valenciana: 19
- 24 ZÁRRAGA, Mª (1999): "Voces (entrevistas)", *Partida de Damas*, op. cit: 39.
- 25 Julia Galán, "Mordaza" (1999), fotografía B/N foam, 116x 100 cm.; "Silencio" (1999) foam y grabación sonora, 116x100 cm.
- 26 Equipo Límite, "Dévora Meel Conejo", 1997, mixta/tela, 200x165 cm.
- 27 Equipo Límite, "Ensalada de pepino en el colegio femenino", 1993, acrílico/tabla, 130x162 cm.
- 28 COMBALIA, V. (1998): "Como nos vemos: revisar las imágenes de la mujer" en *Catálogo Exposición cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*, Hospitalet, Barcelona, Sala Tecla; AA.VV. (1998): *Happy B-Day. Equipo Límite 10 años atadas*, Valencia, Museo de la Ciutat: 53.
- 29 ESCAMILLA, M. (1999): *Mavi Escamilla*, (Cat. Exp.), Valencia, Chaston Club de Jazz.
- 30 CARRILLO, J. (2004): "El ciber mundo como "site" del arte", *Arte en la red*, Madrid, Cátedra: 181-197.
- 31 GALLOWAY, A., "Un informe sobre ciberfeminismo", www.estudio-online.net/texts/galloway.html.
- 32 MAYAYO, P. (2004): "La reinención del cuerpo" en RAMIREZ, J.A. y CARRILLO, J., (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra: 85-125.
- 33 <http://www.carceldeamor.net/vsc/#>; Las secciones y obras que dan forma a esta propuesta son: *VIOLENCIA SIMBÓLICA EN LOS MITOS: EVAS Y PRINCESAS FRENTE A CYBORGS: Brutal Myths*. An herbal healing of misogynius (1996), Sonya Rapoport y Marie-Jose Sat; *Mythic Hybrid* (2002), Prema Murthy; *Make me a man* (1997), Sonya Rapoport; *Eden Garden I.I* (2001), Auriea Harvey y Michael Samyn; [i want to share you - what are you doing to me?] (2001), Intima (Igor Stromajer); *VIOLENCIA NARRADA (CUANDO EL CUERPO "NO ESTÁ")*: Parthenia "A Global Monument Violence Domestic Victims" (1995), Margot Lovejoy; *The Intruder* (1999), Natalie Bookchin; *Dollspace* (1997, 2001), Francesca da Rimini; *Compressed Affair* (2001), Agrícola de Cologne; *CUERPOS QUÉ IMPORTAN? CIBERSEXO Y VIDEOJUEGOS*: *Tomb Raider* (1999), Robert Nideffer; *Tunnel* (1996), Melinda Rackham. *BindiGirl* (1999); *Prema Murthy*; *Cunnilingus in North Korea* (2003); *Young-Hae Chang Heavy Industries* (Young-hae Chang y Marc Voge); *Mutation.Fem* (2000), Anne-Marie Schleiner; *NUEVA VISIBILIDAD DE LO PRIVADO -PRÁCTICAS FEMINISTAS ON LINE FRENTE A LA HEGEMONÍA -PODER- CAMUFLADA*: *Smart Mom* (1998-1999), Faith Wilding y Hyla Willis; *voyeur_web* (2001), Tina La Porta; *El lugar de las mujeres en el Metro de la Ciudad de México* (2001), Cindy Gabriela Flores; *Guerrilla Girls* (Website), *Guerrilla Girls*; *No-pasatiempo* (2004), Cristina Buendía.
- 34 "No-Pasatiempos" es un trabajo artístico de Cristina Buendía para la red en el contexto de una exposición comisariada también para la red por Remedios Zafra que lleva como título "Violencia sin cuerpo" <http://www.anaelenapena.com>

Visiones de guerra en la obra gráfica de artistas del siglo XX

Josefa Cortés Morillo
Museo Vostel Malpartida. Extremadura

La experiencia vital adquirida a golpe de desastres vividos en carne propia, en unos casos, como víctimas de “daños colaterales”, en otros, o como analistas implicados y sensibles a la realidad contemporánea de sus vidas, ha necesitado de muchos experimentos, muchas revisiones, muchas reiteraciones sobre el papel de todas y cada una de las imágenes alojadas en la mente de los creadores protagonistas de este trabajo y de todos aquellos que, por razones obvias de tiempo y espacio, no vamos a mencionar aquí, hasta encontrar el medio de expresión adecuado a la intensidad de sus impulsos.

El poder destructivo que el hombre ejerce sobre otros hombres no tiene límite: la dos Guerras Mundiales, la Guerra Civil Española, Corea, Vietnam, Latinoamérica, Los Balcanes, Ruanda, Afganistán, Irak, el conflicto interminable de Oriente Próximo, etc. En unos casos, los niveles de refinamiento a la hora de infligir dolor se han elevado a cotas sublimes, en otros, simplemente, la brutalidad más feroz ha demostrado seguir siendo un método eficaz para dañar y matar. Ante la situación de guerra intermitente pero generalizada que ha vivido el siglo XX, son muchos los autores que se han planteado qué tipo de reflexión puede realizar un artista después de la catástrofe. Valeriano Bozal (2004)¹, al analizar el arte producido tras la Segunda Guerra Mundial, habla de que los artistas “...muestran en el lenguaje de sus obras el estupor que les invade ante los acontecimientos” y es al “...buscar el sentido a aquella catástrofe colectiva, cuando surge ese estupor; en él, en sus obras y, también, en nosotros que las contemplamos”.

La reflexión sobre la beligerancia de las sociedades contemporáneas puede llegar a aburrir a quienes la escuchan del mismo modo que hasta y anestesia el bombardeo

de imágenes violentas al que estamos sometidos constantemente; aunque, no por cotidianas estas imágenes son menos reales, no por repetido el dolor; como un espectáculo más, es menos intenso para quienes lo padecen. Por ello, qué sentido tiene que desde el arte contemporáneo también se trate esta realidad, reiterada y abandonada una y otra vez por los medios de comunicación..., qué puede aportar la visión particular de un creador de imágenes, ambientes o acciones que no se nos haya proporcionado ya, en directo, en tiempo real, desde la misma línea de batalla. La respuesta a esta cuestión se vuelve más complicada aún si el lenguaje utilizado por el artista es el de un medio seriado, con el que una imagen puede llegar a multiplicarse tantas veces como lo decida.

A lo largo de todo el siglo pasado, ha habido artistas que han sentido la necesidad imperiosa de expresar lo vivido, directa o indirectamente, como combatientes y/o como víctimas indirectas de los estragos de la guerra en la sociedad, en la realidad cotidiana de un país devastado (exilio, deportaciones, hambre, etc.). Podríamos considerarlo como un ejercicio de liberación frente a las sombras, aunque cada uno de ellos haya tenido una actitud diferente al trabajar sobre las matrices xilográficas, litográficas, los tipones serigráficos o sobre las planchas de cobre con el buril, hay un planteamiento común que recorre la obra gráfica de artistas como Käthe Kollwitz, Otto Dix, Gerard Artz, Alfred Kubin, Wolf Vostell, Klaus Staack o Leon Golub: en todas sus obras hay un afán de RESISTENCIA frente al dolor y lo absurdo del enfrentamiento entre los hombres, frente a la deshumanización y la miseria moral y vital que la guerra genera a su alrededor; frente a la devastación que provoca en la mente de los supervivientes.

El concepto mismo de “resistencia” artística atraviesa gran parte del arte producido durante el siglo XX, pero la concepción de arte resistente se ha topado con las exigencias que la evolución ética y estética le ha impuesto y ha tenido que partir de la propia violencia que pretendía combatir para pasar a ejercerla contra sí mismo abandonando la obra como objeto, rompiendo constantemente sus límites; de esta forma y, tras diversos estados de lucha ha llegado a tener conciencia de su inutilidad como transformador y educador de la sociedad. Llegados a este punto al arte no le ha quedado más remedio que convertirse en resistente frente a la agresión a que está sometido constantemente con la “estetización de la realidad”, desarrollando una resistencia necesaria frente a la imagen (medios de comunicación, publicidad, etc.)².

En las obras que vamos a conocer la resistencia va a permanecer en la actitud del artista, que utiliza los medios técnicos que la multiplicidad gráfica le pone a su alcance para adentrarse en un territorio que conoce, que le obsesiona y frente al que no puede hacer otra cosa que intentar doblegarlo sobre el papel. Plantean su propia decisión de *mantenerse firmes*, de *oponerse*, de *estar de pie* y nos ofrecen su mirada de testigos para que nosotros decidamos qué actitud tomar.

Esa tenacidad en su empeño de dirigirse hacia la conciencia del resto los hombres, surge de motivaciones y planteamientos diferentes en cada uno de ellos: en Otto Dix encontramos la necesidad de experimentar la crudeza del campo de batalla y mostrar después los restos del desastre, con Käthe Kollwitz nos aproximamos al dolor íntimo de las víctimas inocentes, Alfred Kubin comparte con el espectador sus obsesiones y sus tormentos psicológicos, pero también su clarividencia respecto a la locura colectiva que anidaba en el seno de una sociedad anclada en formas de vida decadentes, que ya no respondían a los cambios sociales vertiginosos y a las nuevas necesidades que estaba planteado una sociedad mucho más dinámica³; esa misma capacidad de ver más allá de los desastres cotidianos de nuestra existencia es la que nos plantea Wolf Vostell, en esta parcela de su producción en la que sigue trabajando incansablemente a favor del hombre, haciendo la función de un aguijón que se clava en la conciencia embrutecida⁴.

La referencia a Francisco de Goya es obligada en las visiones gráficas que han realizados los artistas del siglo XX. El impulso que guió la realización de sus *Desastres de la Guerra* parte de la consciencia de ser testigo de la animalidad que el hombre pone en práctica contra sí mismo y de la urgencia de hacérselo, hacérselo entender. Goya nos hace partícipe de su presente, que para nosotros

podría haberse convertido en pasado, pero que se mantiene como presente hasta nuestros días y además nos despoja de nuestra condición de espectadores para darnos un papel protagonista en las escenas, porque en ningún momento deja de plasmar nuestra faceta de seres (in)humanos. Salvando cualquier distancia que pueda ser planteada, Javier Cercas (2005)⁵ le da a su personaje Rodney Falk la posibilidad de explicarnos esa “afirmación del otro, (...) de que todos somos otros”⁶ en unas pocas frases de su novela *A la velocidad de la Luz*: “Lo atroz de esta guerra es que no es una guerra. Aquí el enemigo no es nadie, porque puede serlo cualquiera, y no está en ninguna parte, porque está en todas (...). No tengo miedo. Pero a veces me asusta pensar que estoy a punto de saber quién soy, que detrás de cualquier recodo de cualquier camino voy a ver aparecer un soldado que soy yo”.

Goya y su humanismo universal está en la raíz de la mayoría de los creadores de los que vamos a hablar aquí, pero la influencia goyesca se hace muy evidente en artistas como Kubin y Vostell, que trabajan con la coexistencia de lo racional y lo irracional en el mismo escenario de la vida cotidiana, la sinrazón y la ausencia de cualquier tipo de compromiso ético en el comportamiento de los hombres en la guerra. El origen de la crítica de Kubin es su propio mundo interior; mientras Vostell se posiciona con relación a la sociedad que lo rodea a través de los medios que ésta le proporciona. Aún así, ambos, como Goya, coinciden en hacer de su presente algo intemporal.

El lenguaje propio de la multiplicidad, a la hora de abordar esta realidad trágica que es la guerra condiciona de diversas formas el discurso, dependiendo de las características técnicas de las muchas posibilidades que existen: xilografía, aguafuente, litografía, serigrafía, etc., pero, indudablemente esa multiplicidad, también permite que éstos lleguen más lejos, que alcancen a más miradas desde que la lámina de papel sobreimpresionada de formas y color sale del tórculo y, en el mejor de los casos, es firmada, datada y numerada por el propio artista, hasta alcanzar su objetivo: el de llegar a la mente del que la mira y ser capaz de transmitir la intención del que la creó.

En 1976, con motivo de la edición de su carpeta “V 40”, Wolf Vostell hablaba de la labor que el arte puede realizar como regenerador de las conciencias individuales, con lo que la multiplicidad gráfica facilita la presencia del arte combativo en ámbitos poco habituales para la expresión artística⁷.

Este argumento vostelliano para defender su producción gráfica frente a algunos detractores es extensible a todos y cada uno de los artistas que vamos ver, con mayor o menor intensidad.

Podemos comenzar el análisis de nuestra materia en los inicios mismos del siglo XX. El artista austriaco Alfred Kubin trasladó al papel todo el mundo de penumbra que habitaba en su mente. En él confluían realidad e irrealidad, habitado por seres macabros y fantásticos que personificaban y, en muchos casos caricaturizaban los miedos y las obsesiones del artista, similares a los de toda una generación de creadores austriacos nacidos en el último cuarto del siglo XIX. Fue a través de su obra como pintor, dibujante, grabador y escritor, así como sus ilustraciones de textos de Mann, Poe ó Kafka, entre otros muchos, y de su propia novela "La otra Parte" (1902), que Kubin pudo encontrar un cierto sosiego, liberando esos inframundos.

El apelativo de "visionario" encuentra en Kubin su definición cuando el artista aporta nuevas simbologías cargadas de fuerza y de violencia sobre la guerra que, evidentemente, no era nada nuevo en su época, pero que él supo plasmar de forma contundente en obras como "Guerra" (1901 / 02), en la que un ser de pies gigantes en actitud destructiva, armado, lo arrasa todo a su paso. La cercanía a Goya se hace manifiesta, no sólo al ejercer una crítica contundente a la beligerancia del hombre, sino también haciendo uso de un elemento simbólico de gran fuerza en la misma línea de "El Coloso" ó "Saturno devorando a sus hijos".



Título: A. Kubin, *La Guerra*, 1903, Fotolitografía.

Fuente: GARCÍA CORTÉS, M. A. (coord.) (1998): Alfred Kubin. Sueños de un vidente. IVAM. Valencia.

La locura colectiva dejó de ser premonición y no tardó en mostrar sus fauces más desgarradoras. Entre 1914 y 1918 se desarrolló la Primera Guerra Mundial. El inicio de lo que resultó ser una catástrofe de dimensiones inconmensurables en vidas humanas y en desastres de todo tipo (10 millones de muertos y 20 de heridos, más todos aquellos que quedaron marcados psicológicamente de forma irreversible) fue visto por muchos jóvenes alemanes de la época como una oportunidad para la generación de una nueva sociedad. Y entre esos jóvenes estuvo Otto Dix que, como Max Beckmann, marchará voluntario al frente.

El choque frontal con la crudeza de la barbarie que estos jóvenes entusiastas tuvieron que asimilar le costó, a Beckmann, sucesivas entradas y salidas de hospitales psi-

quiátricos durante la contienda. Pero lo que realmente les hizo la guerra a estos creadores, fue romper su concepción previa de la vida y del arte

Otto Dix va a considerarse a sí mismo como un artista realista que necesita verlo todo con sus propios ojos para constatar que es así. Se considera un curioso que "toma nota" de lo que sucede a su alrededor sin tomar partido, aparentemente, tratando fríamente de perpetuar los hechos, sin sentimentalismos, para que hablen por sí mismo con mayor rigor, y lancen la acusación de su existencia: "Yo pinto naturalezas muertas. La furia no se puede pintar"⁸. Esa indiferencia ficticia que estructura impregna la obra gráfica y en otros soporte entre 1919 y 1932, confronta con la extraordinaria capacidad de este artista para representar su despiadada realidad contemporánea con el máximo detalle y exactitud. En sus estampas no hay grandes deformaciones ni formas expresivamente exageradas pero las imágenes están planteadas desde la máxima observación y el entendimiento psicológico de las figuras, impregnándolas de una tensión latente en cualquiera de sus rincones.

La obra gráfica cumbre de Dix basada en la guerra es la serie de 50 aguafuertes que componen la carpeta "La Guerra", en las que también usará otras técnicas como la punta seca y la aguainta. Seis años después de haber finalizado la contienda, el marchante Karl Nierendorf edita este trabajo con el que el artista, recurriendo a un realismo exacerbado, despliega un espectro temático sobre todos los aspectos imaginables de la destrucción. Se ayuda con imágenes de las momias de Palermo, de las fotografías tomadas en el frente por Hugo Erfurth y de sus propios trabajos, más de 500 dibujos y casi 100 aguadas realizados en las trincheras. Las estampas se pueblan de paisajes silenciosos tomados por la muerte "Los durmiente de Port Vaux", de cadáveres individuales que se pudren bajos sus ropas y su calzado a los que Dix dedica un especial interés, de batallones de soldados intentando salvar sus armas, asqueados por lo que les rodea procurando mantenerse en pie entre el barro y el reguero de muertos por el que atraviesan, "Batallón de ametralladoras en Somme, nov 1916" (Fig. 2), los restos de una ciudad destruida, "Las ruinas de Lagenmarck", En fin, todo un recital de ruinas que poblaban los sueños de Otto Dix y a los que había que darles salida.

Para Max Beckmann el paso por el campo de batalla se tradujo sobre sus estampas en un gran ascetismo de medios, con formas angulosas, ásperas y puntiagudas. En sus aguafuertes, sus figuras se mantienen rígidas respondiendo a un estatismo interno y a una estabilidad de las cosas que aparecen fijadas y apiñadas en un sitio con una



Otto Dix. *Batallón de ametralladoras en Somme, nov 1916*. Aguafuerte y aguatinta sobre papel calcográfico. 1924.

RÜDIGER, U. (1993): Otto Dix. Der Krieg. Kunstgalerie Gera. Gera.

actitud desafiante y provocadora. La realidad con la que trabaja Beckmann es diferente de la realidad inmediata de Dix, porque aquel fabrica sus universos personales partiendo de elementos reales. "Para él el artista es un modelador consciente de una idea trascendente (...) Beckmann dice: Lo que me llega con mi trabajo es el Idealismo que se halla detrás de la Realidad. Busco a través del presente el puente hacia lo invisible"⁹

Su principal obra gráfica referida a la guerra es el ciclo "El infierno", de 1919, en la que pasa revista a la locura colectiva de la sociedad, llenando sus estampas de mutilados, especuladores, bares nocturnos y revolucionarios. Pero su actitud ante esa sociedad en plena efervescencia después de la tábula rasa que supuso la guerra respecto a los antiguos valores. El artista habla así de su actitud ante la sociedad a través de su obra: "Ahora tengo una mayor necesidad que antes de la guerra de estar entre seres humanos, en la ciudad, donde ahora pertenecemos. (...) Debemos dar a la humanidad una imagen de su sino y esto solo lo podemos hacer con amor. De la imitación de lo visible, de una generación débil y arcaica en su significación, del misticismo falso y sentimentalmente rimbombante, podemos ahora, esperanzadamente llegar al objetivo trascendental que sale de un amor más profundo a la naturaleza, a la humanidad"¹⁰.

No podemos olvidar el trabajo de artistas comprometidos con su momento como Käthe Kollwitz o Gerard Arntz, que también vivieron la "Gran Guerra". La primera de ellos desarrolla su obra gráfica en torno al dolor y la miseria vividos en la intimidad de aquellas víctimas que no van al frente de batalla pero que sufren en la misma proporción que el resto. Sus litografías y xilografías, de tin-

tes expresionistas, se llenan de niños moribundos por el hambre y la enfermedad, de madres que se abrazan para llenar los huecos dejados por los hijos muertos, como única forma de proteger a los que aún quedan intentando convertirse en un bloque compacto e impenetrable por el dolor.

Gerard Arntz nos conduce a través de unas inquietantes serigrafías cercanas a la estética "del recortable infantil" hacia la representación esquemática de la crudeza y la lucha descarnada entre bandos opuestos. Es un artista que representa la guerra siempre como un binomio beligerante y que acentúa la diferencia entre las partes recurriendo a contraposición de negro/blanco de gran densidad, sin ninguna gradación; la contraposición de diagonales muy marcadas; el esquematismo "infantil" de las figuras, la repetición de estereotipos completamente definidos y diferenciados del resto y la rotundidad de las formas. Fue uno de los artistas internacionales que miró hacia la Guerra Civil española retratando a los dos bandos contendientes a través de sus símbolos.

Wolf Vostell pertenece a la generación de artistas europeos de la posguerra, tras la 2ª Guerra Mundial. Con el estallido de la contienda, le tocó huir andando cuando era solo un niño de 7 años, hacia los bosques checoslovacos desde su Leverkusen natal, junto a su familia huyendo de la persecución nazi, para regresar después caminando, de nuevo. Lo que el pequeño Wolf vio y sintió en aquellos días desgraciados de su infancia, fijados en su memoria a base de bombardeos, hambre y ruinas por doquier, ha estado presente a lo largo de toda su vida como el punto de partida y denominador común de, en sus propias palabras, "su eterna resistencia contra la muerte".

Cuando hablamos de Wolf Vostell hemos de tener en cuenta siempre que su objetivo ha sido el de trabajar siempre a favor del hombre. Esta afirmación tan sencilla se torna más compleja cuando comprobamos que su trabajo no hace ninguna concesión a lo amable o lo complaciente; más al contrario, se nutre de lo negativo del comportamiento humano como „materia prima“ para ofrecer nuevas relaciones del hombre consigo mismo y con su realidad. Sus planteamientos pasan por la convicción de lo transitorio de la vida, de su constante proceso de creación-destrucción, a todos los niveles. Pero, en ese *happening* constante, real y, a menudo imperceptible, cuyo único denominador común es el proceso de construcción-destrucción, reside la posibilidad de generar un punto de inflexión en la tónica general del comportamiento humano y eso es lo que Vostell no se cansa de mostrarnos a través de su arte.

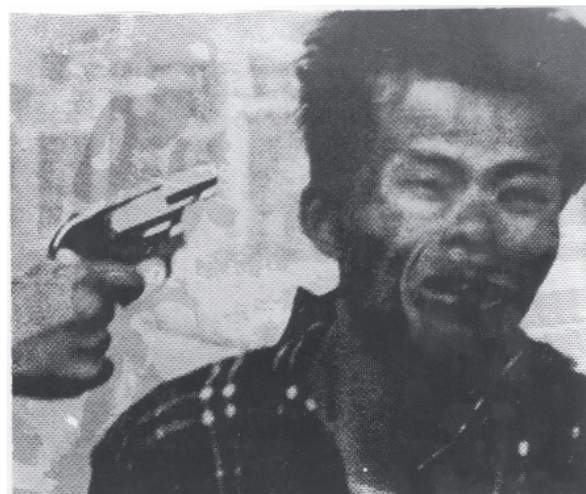
En su producción gráfica, Vostell ha trasladado el concepto *dé-coll/age* y el carácter espacial y temporal que se da en el resto de su „fragmentos de vida encontrada“ al ámbito mental, considerando cada una de las imágenes multiplicadas como una pieza más del engranaje que puede poner en marcha la mente del hombre que la observe, para dejar paso a una nueva forma de posicionarse ante la vida, más consciente, más moral y, por tanto, más BELLA. De ahí que su multiplicidad sea una manera eficaz de llegar a más gentes de las que podrían haber asistido a un happening o un concierto *fluxus*.

Los medios de masas van a ser en este período las principales fuentes de las que Vostell obtenga imágenes, no sólo por constituirse en canales de acceso directo a determinados acontecimientos sino, y sobre todo, porque constituyen un poder controlador de las masas que ante el bombardeo visual e informativo a que son sometidas desde los medios de comunicación, llegan a perder su capacidad crítica y de rebelión. La información se convierte en un producto más de consumo cuya capacidad de obsolescencia es directamente proporcional a la cantidad de noticias y de imágenes que se incorporan de la forma más inconsciente a nuestra propia vida. Imágenes de tan distinta índole como un concurso de belleza, el último grito en las pasarelas, o un nuevo producto para ralentizar la caída del cabello, comparten espacio con la miseria, despliegues prepotentes del armamento más sofisticado o imágenes de soldados mutilados o muertos en tantos frentes de batalla que permanecen abiertos por el mundo. Los niveles de “tolerancia” crecen frente a imágenes perturbadoras mientras el hombre se queda paralizado sin poder asimilar la sucesión de informaciones efímeras que se superponen, sin tiempo ni criterio para digerirlas.

La guerra y sus secuelas recorre la producción gráfica de Vostell de principio a fin, a lo largo de las más de 200 estampas que realizó entre 1960 y 1997. Pero presencia de las imágenes específicamente centradas en la guerra se hacen especialmente intensa durante la segunda mitad de los años 60 y los años 70: Campos de concentración (“Treblinka” ó “Kiss”), despliegue de armamento (“Neue Illustrierte I y III”), aviones de combate (“Starfighter I y II”, “Nuevo Paisaje Alemán”, “Helicópero”, “Phantom” ó “B-52”), máscaras de gas (“Dé-coll/age – happening” ó “Cabeza griega con máscara de gas”), soldados en combate, mutilados o muertos (“Peines”, “La mano” u “Olimpiada I-IV”, ...), asesinatos delante de las cámaras de Tv (“Nur Die I y II”, “Only the I”, “Saigon”), población civil destruida (“Sarajevo”).

Tanto en técnica como en temática la obra gráfica *vostelliana* de la segunda mitad de los setenta, puede insertarse en una tendencia internacional que recibe ciertas influencias, básicamente en los aspectos formales de las obras, del arte Pop americano. Salvando las diferencias conceptuales, con respecto a las que Vostell se posiciona claramente en su obra, podemos considerar que la preponderancia de la técnica *serigráfica*, en los múltiples aplicaciones y soportes en que la utilizó Vostell, así como el gran formato de la mayoría de sus obras de este momento constituyen puntos comunes con artistas como Warhol o Rauschenberg. Otra característica de esta parte e la obra de Vostell es el empleo de colores brillantes y de fuerte contraste que se acentúa en algunas obras con la aplicación de capas de brillo superpuestas o la superposición de impresiones para conseguir el aspecto de relieves y aumentar los contrastes entre colores antagónicos.

Existe un conjunto de obras de 1968: “Nur Die I y II”, “Only the I”, “Saigon” (Fig. 3) o en las que este artista ha utilizado la misma imagen en obras diferentes; se trata de la serie documental que cubre el instante previo y los posteriores al asesinato de un vietnamita del norte a manos de un comandante del ejército de Vietnam del Sur. En todas es el elemento testimonial de la delgada línea entre la vida y la muerte, que tienen cabida en un mismo instante, en un mismo espacio. Es la misma serie de imágenes en diferentes contextos y con diferentes manipulaciones, por tanto, con significados distintos. En esta misma línea, con posterioridad, encontramos la serie “Olimpiada”, de 1972, dentro de lenguaje de los *hormigonados* propio de la primera mitad de los 70, en la que Vostell utiliza varios ángulos de la fotografía de un vietna-



Wolf Vostell. *Saigón*. Serigrafía. 1968.

VOM, W.(2005): Wolf Vostell. Die Druckgrafik. Städtische Galerie Villa Zanders. Bergisch Gladbach.

mita muerto para encementar diferentes partes del cuerpo inerte, abundando en la redundancia de una muerte inútil a la que se le añade en símbolo vostelliano de la parálisis y la frialdad, ocupando los miembros o la respiración de un hombre que ha sufrido una transformación irreversible: de su estado vital a la nada y el silencio.

Vostell nos sigue obligando a ampliar nuestra perspectiva de visión de lo real superponiendo imágenes coetáneas, tan diferentes en apariencia pero igual de agresivas en su contenido. La pornografía y el cuerpo calcinado de un preso sobre unos cables de alta tensión componen "Kiss", de 1970. La oposición pornografía-violencia está de nuevo presente en "Saltamontes", de 1970, también, tratada como una plaga que acomete a la sociedad desde su mismo centro. Vuelve a traer ante nuestros ojos la devastación en el rostro desfigurado del soldado americano que nos mira en "Savings Banks", de 1971, mientras su imagen se superpone a la publicidad de una institución bancaria de depósitos.

Las contradicciones golpea otra vez las conciencias desde la superficie, casi en relieve, de "La mano" (fig. 4), de 1975. Muerte y sexo se superponen¹¹. La rotundidad de la imagen fotográfica del soldado mal herido se enfrenta a la imagen fantasmagórica, casi transparente, de un dibujo de Leonardo da Vinci (1493), en el que describe de forma exhaustiva un coito. Al usarla en la estampa, se le ha dado la vuelta a la placa, eliminando la figura femenina y prácticamente borrado los geniales masculinos de una hombre con peluca pretendidamente ambigua, como la mayoría de las realizadas por Leonardo. Visto así, podría suponerse el choque entre la fuerza bruta de la guerra y la delicadeza de lo femenino; pero... el soldado, de rostro sanguinolento, por el tratamiento que Vostell da a las manchas rojizas en sus obras, ocupa el lugar de la mujer sustituyéndola en el coito, y los genitales masculinos, aunque poco apreciables, siguen estando ahí; luego, huyendo de la expresión vulgar para citar esta acción, que podríamos aplicar desde el lenguaje de la



Wolf Vostell. La Mano. Serigrafía. 1975.
VOM, V. (2005): Wolf Vostell. Die Druckgrafik. Städtische Galerie Villa Zanders. Bergisch Gladbach.

calle, puede decirse que en esta obra el hombre está abusando de su propia naturaleza".

La guerra de Vietnam no fue la última que Vostell tuvo la necesidad de incorporar a su obra para llegar a la mente del hombre. También estuvo la guerra de Los Balcanes, en los primeros años 90, cuando Europa estuvo desangrándose por su costado oriental mientras el resto de sus conciudadanos mirábamos hacia otro lado, el mismo hacia donde miraba el resto del mundo que tampoco quería ver el conflicto árabe-israelí o la masacre africana. De esta vuelta de tuerca más en la historia de la infamia surgieron, en 1993, la carpeta "Sarajevo. Tres Pianos Fluxus" y la estampa "Sarajevo" (Fig. 5). No es difícil pronosticar los niveles de enfermedad y depravación a los que el hombre se acostumbra en la vida cotidiana de una guerra cuando vemos en "Sarajevo" el cuerpo desoyuntado de una mujer cualquiera que, a pesar de su sufrimiento, conserva en su interior la capacidad de regenerar la vida, de partir de la destrucción para construir algo nuevo.



Wolf Vostell. Sarajevo. Aguatinta, aguafuerte y punta seca. 1993.
VOM, V. (2005): Wolf Vostell. Die Druckgrafik. Städtische Galerie Villa Zanders. Bergisch Gladbach.

Esta reflexión rapidísima por la obra gráfica producida en el siglo XX sobre la guerra no puede concluir sin referirnos a las opciones de resistencias de creadores como el alemán Klaus Staack y el norteamericano Leon Golub. El primero plantea una crítica constante y descarnada centrándose en imágenes y fotografías publicadas en medios de comunicación sobre la guerra de Vietnam que combina con frases de libros universales como la Biblia o "El capital". Su formación y la mayor parte de su carrera se desarrollan en el ámbito del cartel pero de este medio salta a la producción de estampas de forma intermitente

para ofrecernos alegatos como “La ejecución”, de 1970 o “25 años de Derechos Humanos – 25 años de tortura”, de 1974 (Fig. 6).

La figura de Leon Golub ha supuesto una piedra en el zapato de la conciencia norteamericana. Ha luchado contra la crueldad y la barbarie del ser humano en la guerra desde una postura anclada en el realismo social y un fuerte compromiso político y humanista. En su trabajo es perturbador para quien lo contempla y como en otros casos anteriores en este trabajo, no realiza la más mínima concesión a la conciencia porque la ataca directamente, sin remilgos ni rodeos.



Klaus Staeck. *25 años de Derechos Humanos – 25 años de tortura*. Serigrafía. 1974.

VV. AA. (1976): *Deutsche Graphik im XX. Jahrhundert*. Kestner-Museums. Hannover.

Notas

- 1 BOZAL, V. (2004): *El tiempo del estupor*; Siruela, Madrid. Pg. 14.
- 2 SOLANS, P. (2000): “Sobre el carácter ético del arte”. *LÁPIZ*, nº 167, nov. 2000: 21-33. Piedad Solans realiza una lúcida reflexión sobre el binomio Arte-Resistencia aclarando una serie de condiciones que se dan en la evolución del arte moderno, ligadas al concepto de resistencia.
- 3 VV. AA. (1980) *Revoluciones del Mundo Moderno*, nº 4 Colección Temas Clave, SALVAT Editores, S. A. Barcelona.
- 4 HUBERT LEPICOUCHÉ, M. (1989): “El aguijón clavado en las conciencia embrutecida”. Inédito. Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida. Malpartida de Cáceres.
- 5 CERCAS, J. (2005): *A la velocidad de la luz*. Colección Andanzas, Tusquets Editores, Barcelona. Pg. 111-112.
- 6 *Ibidem* nota 1. Pg. 15.
- 7 COMBALÍA, V. (1976): “Vostell 40: La vida muere en una carpeta”. *Programa de actividades de la Galería G*. (12 mayo – 5 junio 1976). Ed. Galería G. Barcelona. P. S/e. La autora recoge la frase de Vostell „Es mucho mas influenciadora para nuestra sociedad la labor de Leonardo da Vinci que la Revolución del 17”, insertándola en la reflexión que realiza sobre la *carpeta V40* y, en general, sobre la contradicción inicial que supone en la producción de este artista alemán, el haber realizado una edición múltiple sobre expresiones artísticas (happenings y environments) que sólo tienen sentido en un espacio físico y temporal concreto e irrepetible.
- 8 VV. AA. (2006): *Otto Dix*. Fundación Juan March. Madrid.: 15
- 9 RUDINGER, U. (1996): “Dix, Vostell y otros. Acercamiento a la metamorfosis del concepto de realismo en el siglo XX”. Inédito. Conferencia en el Museo Vostell Malpartida. 20-04-96.
- 10 VV. AA. (1983): *Max Beckmann. Die Hölle, 1919*. Kupferstichkabinett Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Berlin. Esta cita está dentro del texto *Schöpferische Konfession*, que el propio artista realiza sobre su obra y que está incluido dentro de esta publicación.
- 11 VV. AA. *Utopías Ácidas. Visiones de la Colección Martínez Guerricabeitia*

Bibliografía

- VV.AA. (1971): *Graphik der welt*. Erker-Verlag St. Gallen. Nürnberg.
- VV. AA. (1976): *Deutsche Graphik im XX. Jahrhundert*. Kestner-Museums. Hannover.
- VV.AA. (1978): *Berlin. A critical view ugly realism. 20s – 70s*. Institute of Contemporary Arts / Berliner Festspiele GmbH. London, Berlin.
- VV. AA. (1983): Max Beckmann. *Die Hölle, 1919*. Kupferstichkabinett Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Berlin.
- VV. AA. (1989): *Berlin. Punto de encuentro*. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes. Madrid.
- CARRETE, J., VEGA, J. (1993): *Grabado y creación gráfica*. Ed. Historia 16. Información y revistas. Madrid.
- RÜDIGER, U. (1993): *Otto Dix. Der Krieg*. Kunstgalerie Gera. Gera.
- RÜDIGER, U. (1996): "Dix, Vostell y otros. Acercamiento a la metamorfosis del concepto de realismo en el siglo XX". Inédito. Conferencia en el Museo Vostell Malpartida. 20-04-96.
- VIVES PIQUER, R. (1997): *Del cobre al papel. La imagen multiplicada*. Ed. Icaria. Barcelona.
- GARCÍA CORTÉS, M. A. (coord.) (1998): *Alfred Kubin. Sueños de un vidente*. IVAM. Valencia.
- VV.AA. (1999): *Vostell. I disastri della pace*. Ed. Chatra. Milano.
- SOLANS, P. (2000): "Sobre el carácter ético del arte". Ed. Lápiz. Madrid: 21-33.
- VIVES PIQUER, R. (2003): *Guía para la identificación de grabados*. Ed. ARCO/LIBROS. Madrid.
- VV.AA. (2003): *Laocoonte devorado. Arte y violencia política*. ARTIUM. Vitoria.
- BOZAL, V. (2004): *El tiempo del estupor*. Siruela. Madrid.
- SONTANG, S. (2004): *Ante el dolor de los demás*. Suma de Letras, S. L. Madrid.
- BOZAL, V. (Ed.) (2005): *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo. La balsa de la medusa*. Madrid.
- VOM, W. (2005): *Wolf Vostell. Die Druckgrafick*. Städtische Galerie Villa Zanders. Bergisch Gladbach.
- VV.AA. (2006): *Otto Dix*. Fundación Juan March. Madrid.
- "Realismo Social Americano. ¿Un arte europeo?", en www.liceus.com/cgi-bin/ac. Consultado el 21-08-06.

Noticias sobre la reconstrucción arquitectónica en la Diócesis de León durante el siglo X

María Concepción Cosmen Alonso
Universidad de León

Uno de los epígrafes que vertebran la Mesa II del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte, dedicada a *Arte y Conflictos en la Historia: de la Aldea al mundo Global*, es el intitolado *Escenarios Bélicos y Reconstrucción*, marco apropiado para el planteamiento de algunas hipótesis sobre la arquitectura que se realizó dentro de la Diócesis de León en el siglo X¹.

Desde el punto de vista histórico es sobradamente conocido el avance que, durante la Alta Edad Media, sufrió la frontera de los Reinos Cristianos peninsulares hacia el mediodía, ganando terreno a Al-Andalus. En el Noroeste se aseguró primero la línea del Duero, que ya se superó en época del rey Ramiro II (931-951). Así, desde la segunda mitad del siglo IX fueron continuas las labores de repoblación y reconstrucción al Sur de la Cordillera Cantábrica. No obstante, dicha situación fue inestable y en el último cuarto de la décima centuria las incursiones de Almanzor azotaron de tal modo la Meseta Norte que, de nuevo, fue precisa otra importante recomposición de los asentamientos. Por lo tanto, guerra y reconstrucción enmarcaron repetidamente este periodo de expansión del Reino Astur-Leonés².

Intentar clarificar algo más el panorama arquitectónico del ámbito y periodo citado es una tarea compleja que obliga a volver a las mismas fuentes documentales, epigráficas y cronísticas que han sido repetidamente examinadas por historiadores del medievo y del arte altomedieval desde hace siglos. En este contexto y sin querer ir más lejos, los trabajos de los doctores C. Sánchez-Albornoz, R. Menéndez Pidal y M. Gómez-Moreno marcaron, sin duda, un destacadísimo antes que ha impulsado los abundantes

e importantes estudios posteriores sobre la región³. Para hacer la presente comunicación se revisaron dos de los fondos más ricos en noticias de la Península Ibérica para el siglo X, el que guarda la catedral leonesa y el que perteneciente al monasterio de Sahagún se conserva hoy en el Archivo Histórico Nacional de Madrid⁴. Por lo tanto, este estudio no es más que una pequeña aportación que se irá engrosando paulatinamente con nuevas investigaciones.

Antes de seguir avanzando, es necesario resaltar la importancia que tuvieron las etapas históricas previas en lo que sería la configuración de una arquitectura altomedieval leonesa. Así, la herencia dejada por la romanización fue de especial importancia en este ámbito que se acotará aproximadamente entre los ríos Órbigo y Sequillo. No obstante, todavía conocemos de manera parcial los restos de dicha fase, pero los vestigios de villas y otros yacimientos prospectados o excavados son tan significativos que sin ellos no se podrían entender las realidades que se les superponen⁵. Parece, además, un hecho comprobado que centros como *Asturica* y *Legio*, aunque con funciones restringidas, persisten desde la Baja romanidad y que el sistema productivo y social de las *villae* también continuó en el paso a la Edad Media junto con los *vici*, núcleos rurales pequeños, y la ocupación de los castros en las periferias montañosas de los valles⁶.

Durante la época hispano-visigoda el espacio geográfico a estudiar parece ser que no fue particularmente germanizado. Era una zona de frontera con el reino suevo y, por lo tanto, casi solamente una franja con guarniciones que hasta el siglo VII tuvo poco desarrollo, por ello, se

aprovecharían muchos de los asentamientos anteriores a los que solamente se les debieron hacer arreglos secundarios⁷. Aunque ya se señalaron en el año 621 cecas visigodas en León y Astorga y, tal vez, se produjo cierta visigotización del Noroeste peninsular; ésta sería muy endeble hasta la aparición del núcleo monástico-eremítico berciano en la segunda mitad de la séptima centuria, con el desarrollo de un modo de vida y de producción que pudo convertirse en el que sustituyó a las antiguas formas romanas⁸.

Tras el panorama que se acaba de perfilar, la ocupación del Reino hispano-visigodo por los musulmanes y la recuperación paulatina de los territorios al Sur de la Cordillera Cantábrica por parte de la corona Astur, hicieron que la región sufiera una ralentización de las actividades constructivas durante el siglo VIII para volver a ponerlas en marcha, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo IX⁹. La reordenación del poblamiento en el espacio físico que nos incumbe se debió al impulso de los reyes asturianos y luego astur-leoneses que, desde Ordoño I (850-866) y ayudados por la aristocracia, tanto laica como eclesiástica, lograron configurar una nueva realidad territorial¹⁰. Este espacio y las referencias a lugares de habitación y edificios religiosos, tal como recogió gráficamente Sánchez Badiola, fue una mina de construcciones de las que hoy apenas quedan restos¹¹.

Desde el punto de vista artístico, los vestigios que han permanecido aún visibles de la arquitectura del siglo X, en la demarcación a estudiar, son escasos y, a veces, presentan problemas de interpretación, como es el caso de la iglesia-panteón de Palat de Rey en la capital leonesa¹². No obstante, el modelo del templo de San Miguel de Escalada, el buen número de capiteles dispersos en iglesias provinciales y museos, más los epígrafes y paneles esculpidos de San Adrián de Boñar y de Escalada pueden ser un interesante, aunque escueto, reflejo de lo que existió. Además, hay que tener presente que esta arquitectura y su ornamentación, hoy llamada de “repoblación” o de “fusión”, estuvo sujeta a retoques sucesivos y, como ya se ha indicado, al menos en el último cuarto de la décima centuria, las devastaciones islámicas provocaron en gran medida su refacción. A todos estos problemas se une la falta de campañas arqueológicas de excavación en muchos de los enclaves significativos como San Pedro de Eslonza, San Adrián de Boñar, Santos Facundo y Primitivo de Sahagún, San Cosme y San Damián de Abellar y un largo etc.¹³.

No obstante, siguiendo el camino trazado por investigadores precedentes, se han revisado más de 1200 documentos de manera pormenorizada intentando obtener

algún resultado que clarifique el aún confuso panorama artístico. Por lo que respecta a las referencias recabadas donde se aludía a algún tipo de construcción, obviamente, en su mayoría, eran noticias sobre centros religiosos, dado el tipo de documentación que se conserva, así, monasterios e iglesias se suceden citadas a lo largo de estas fuentes con una enorme profusión, un mar de lugares que unidos a los asentamientos en villas, vicos y castros, más los concentrados en la ciudad de León, hacen pensar en una interesante variedad de edificios.

Partiendo del eje motriz del trabajo Guerra y Reconstrucción fue posible advertir en los diplomas estudiados que, en torno al 900, las labores constructivas en general y de dotación de iglesias y monasterios en particular fueron muy numerosas, pero, además, en ellos se ha traslucido cierto empuje y decisión en la gestión de las realizaciones. Tal vez, los promotores se ampararon en un ambiente propicio de seguridad política que había planificado la importancia de esos centros para la organización de la repoblación¹⁴. Además, el traslado de la corte a León con García I (911-914) tuvo que ayudar a que los grandes enclaves monásticos y otros de menor porte se siguieran impulsando¹⁵. Los casos de Escalada, Sahagún, Eslonza, Abellar y Boñar fueron significativos, pero junto a éstos un innumerable conjunto de monasterios menores e iglesias como Saelices de Mayorga, San Emiliano en el Cea, San Cipriano de Valdesaz, Santa Eugenia de Calaveras o la iglesia de Santa María del Castro de Monzón, por citar algunos, se unieron a la instalación de un núcleo episcopal en la ciudad de León rodeado de monasterios. Por otra parte, pequeños cenobios y oratorios de propios se siguieron construyendo en las tierras de sus propietarios y el conjunto creció hasta límites insospechados¹⁶.

Un ejemplo de este empuje de los inicios del siglo fue el monasterio de San Cosme y San Damián de Abellar, que reconocido como realidad jurídica por el rey Alfonso III en el año 905, apoyado por el infante don García en el 909 y ligado al presbítero y después obispo Cixila desde sus comienzos, contó con un espacio físico, constructivo y de dotación de libros y ajuar de cierta relevancia. Los escasísimos restos de muros que hoy asoman de este cenobio sin excavar, ubicado a pocos kilómetros al Norte de la ciudad de León sobre la cuenca del río Torío, que, además, no superó las reformas del siglo XI, pasando a ser prebenda de los obispos leoneses en 1120, no nos permiten conocer sus características arquitectónicas. No obstante, la descripción que Cixila hizo de él en el año 927, en un diploma donde relataba su fundación y dotación, ha dado una idea optimista y clara del mismo.

Contaba con una iglesia y un edificio para uso de los monjes hechos de nueva planta, estaba rodeado de muros y en su clausura tenía huerto, árboles frutales, viñas y agua de riego. Además, poseía tierras, bienes inmuebles y rústicos para el mantenimiento de monjes, peregrinos, pobres y cautivos. Por otra parte, la riqueza de sus ajuarres y lo nutrido de su biblioteca, que se describió pormenorizadamente, hicieron pensar en el origen toledano de su primer abad Cixila¹⁷. Esta misma disposición positiva estuvo presente en muchos otros lugares, pero no se han conservado diplomas tan explícitos de la construcción y dotación de los mismos¹⁸.

Por otra parte, en los últimos años del siglo X y en los primeros decenios de la centuria siguiente se advierte claramente en los documentos con noticias artísticas un ambiente de desconcierto y abatimiento, que unido a la escasez de recursos, provocó refacciones menos importantes, ventas y abandonos de enclaves nunca revitalizados¹⁹. Así, por ejemplo, el abad Ordoño de San Pedro de Eslonza en el año 988 vendió una heredad a unos particulares para hacer frente al estado de penuria en el que se encontraba el monasterio tras su destrucción por los musulmanes (*"...et destruxerunt ipsum monasterium et omnia substantia eius abstulerunt et ignem eum combusserunt..."*). El documento relata pormenorizadamente cómo el abad decidió comenzar de nuevo vendiendo la propiedad que tenían en Santa Eugenia de Melgar; a pesar de encontrarse con los muros destruidos y todo quemado, sin comida ni nada que pudiera servir para la reedificación²⁰.

El caso de San Pedro de los Huertos, monasterio situado extramuros de la ciudad de León y muy próximo a la puerta Obispo, fue también significativo. En aquella ocasión, una donación de 1012 cuenta cómo dicho cenobio fue destruido por Almanzor y reconstruido de nuevo por la madre del donante, ya que sus padres y abuelos habían sido los promotores de dicho centro religioso. Pero se especificó, sin ambages, que esta nueva construcción no fue tan buena como la anterior (*"construxerum monasterium cum multa bona sufficienter atque abundanter...et postea edificatum non tam sufficienter atque restauratum manibus matri mee domna Auria"*)²¹.

Por último, en otro diploma de 1023, relatando sucesos anteriores, se hizo historia del nacimiento y desaparición del monasterio de Santa Cristina, que se edificó y dotó, por particulares, en el interior de la ciudad de León para acoger una comunidad femenina. Dicho cenobio fue destruido por los musulmanes y sus monjas llevadas cautivas al Sur de la Península. Años más tarde, al ser liberadas algunas de estas damas, no pudieron reinstalarse en

el antiguo enclave, dado su estado lamentable, y tuvieron que refugiarse en una propiedad rural en Villar de Matarife. Dado que en Santa Cristina existía además el panteón de la familia promotora, Flora, superviviente del grupo y descendiente de la casa patrocinadora, lo trasladó al monasterio de Santiago de León, lugar donde ella misma ingresó y al que hizo una amplia donación de sus bienes²². Como parece evidente, ciertas construcciones que se realizaron en la zona objeto de estudio a partir de los años finales del siglo X y a principios del siguiente no debieron ser muy importantes. Las dificultades que se presentaron en la región fueron de tal calibre que su recuperación fue lenta; por lo tanto, es posible suponer que la arquitectura de aquellos momentos tuvo un desarrollo menor que la de principios del siglo X, por lo que abriría el camino a las enormes refacciones del Románico. El caso del monasterio de San Pedro de Eslonza puede servir de ejemplo, pues, como relata un diploma del año 1099, pese a los esfuerzos del abad Ordoño y sus seguidores, la revitalización del monasterio no fue posible y hubo que esperar más de un siglo para que, con el apoyo de la infanta doña Urraca, se llevara a cabo su verdadera restauración²³.

No obstante, la realidad fue mucho más compleja que estas pequeñas pinceladas aquí expuestas y, como suele ser habitual, en momentos de confusión también hubo oportunidades para quienes supieron aprovecharlas, así se han conservado algunas referencias a edificaciones interesantes, tanto civiles como religiosas, dentro de los muros de León, que fueron capaces de nacer de las cenizas finiseculares. Un ejemplo sería el promovido por el conde Munio Fernández quien compró suelo, cerca de la Puerta de Arco de Rege, y construyó allí *"...domus magnum et ecclesiam..."*, también el obispo Froilán II pudo realizar una *"...domum quam a fundamento labore perfecto edificavi...ac domiciliis ceterisque hedificiis et..."* y su sucesor Nuño un monasterio *"...ubi edificaui domus mirificus et cortem clausa per circuito et in medio erexi ex pavimento ecclesiam in honore Sancti felices..."*²⁴.

Pero efectivamente, ¿cómo eran estos edificios? La respuesta no es sencilla por los escuetos datos que se obtienen de la documentación conservada, pero, con el fin de conseguir algunos resultados, se ha ordenado la información siguiendo dos de las fuentes básicas para el conocimiento de la teoría de la arquitectura peninsular alto- medieval y para la configuración de un monasterio hispano del mismo periodo, es decir, la *Regla monástica* de San Isidoro de Sevilla y los capítulos correspondientes a edificación de sus *Etimologías*²⁵. Comenzando por cómo

se debe configurar un edificio y teniendo en cuenta que no se debe confundir *aedificatio* con *instauratio*, es decir, edificación con restauración, se puede hacer ya una primera aproximación al problema²⁶. En las noticias documentales las alusiones a restauraciones, reparaciones o restos antiguos residuales son muy abundantes, por lo que se vuelve al asunto siempre repetido y bien conocido de la reutilización de todo lo existente²⁷. Los mismos términos van a ser utilizados tanto para las obras de principios del siglo X como para las refacciones realizadas tras las destrucciones musulmanas del último cuarto de la centuria²⁸. Por lo tanto, las construcciones de nueva planta parece que fueron poco numerosas siempre y, tal vez, tengan que asociarse, en su mayoría, a las ampliaciones y mejoras de los edificios con más uso y necesidades crecientes. Posiblemente fue en esos casos donde se introdujeron novedades en la configuración de su arquitectura y se dio un cierto avance que la hacía despegarse de los modelos bajo-romanos, hispano-visigodos y asturianos²⁹.

La referencia más clara a un monasterio de nueva planta es la del documento, ya citado, de San Cosme y San Damián de Abellar, en el que se especificaba claramente este hecho: "...*In primis a fundamento noviter erectam ecclesiam et omne edificio usibus monachorum...*"³⁰. Es muy posible que su fundador Cixila estuviese muy interesado en aclarar la magnitud de su reciente promoción frente a lo que era habitual en aquellos tiempos. Por lo que se refiere a obras del final de siglo hechas de nuevo, sólo nos ha llegado por escrito el caso del palacio del obispo Froilán II, ya aludido, quien donó a la catedral en 1002 su "*domum quam a fundamento labore perfecto edificavi*" y que parece indicar esa condición de construcción *ex nihilo*. De todos modos, una edificación realizada dentro de una corte que se hallaba en el interior de los muros de una ciudad como León y estaba rodeada de edificios menores, reutilizaría materiales, aunque su concepción hubiese sido de nueva planta³¹.

Continuando con el esquema isidoriano por el que:

"*Aedificiorum partes sunt tres: dispositio, constructio, venustas*", se deberá seguidamente aclarar la *dispositio* de las construcciones, es decir, "la delimitación del terreno, o del suelo y sus cimientos", que se consideraba el primer paso para toda edificación³².

El asunto de la delimitación espacial que circundaba un edificio se ha especificado en la documentación en varias ocasiones, sobre todo teniendo en cuenta que las

lindes de una propiedad era muy importante dejarlas bien claras en los diplomas de ventas u otras transacciones. Como ejemplos significativos se han escogido dos casos muy pormenorizados donde un edificio religioso y otro civil están perfectamente enmarcados. En relación con los enclaves religiosos. El tema, que ha sido ya muy estudiado por el profesor Bango Torviso y por Martínez Tejera, aparece en los diplomas leoneses desde el año 860 donde ya se decía, en relación con la basílica de Santa María y su decanía de San Martín, junto al río Aller, que había un *circuitu* alrededor del templo, según indicaban los cánones, y que esos *dextros* se dedicaban a enterramientos y a *subsidio* de los monjes³³. Se anotaron también sus dimensiones en otro documento del 906 de San Cipriano de Argüelles, especificándose que eran 72 pasos alrededor³⁴. Estos entornos monásticos en otras ocasiones se denominaron *atrio*, pero sus medidas fueron posiblemente variables, con continuas adaptaciones a las circunstancias específicas de cada caso. En las fuentes leonesas los términos más usados para denominar a estos espacios fueron *dextro* y *atrio*³⁵.

La configuración del monasterio instalado en su circuito, siguiendo unas normas canónicas generales y unas indicaciones de la Regla Monástica en particular, también ha sido publicada y dibujada por los investigadores anteriormente citados, sólo nos queda señalar aquí que la descripción detallada que se hace de Abellar, en el año 927, podría servir para añadir una particularidad más a las múltiples singularidades que debieron de existir. En este caso, alrededor del templo no había un espacio totalmente despejado, sino que hasta los muros Norte, Este y Oeste de la iglesia llegaban las viñas que cultivaban los monjes, por ello, la portada principal del templo se emplazaría a mediodía, ya que solamente quedó libre la fachada Sur. También es muy probable que en esta orientación se erigiera el edificio de vivienda para los monjes, y, alrededor de todo ello, los huertos y frutales que se describieron más los lugares de enterramiento que se obvian. Todo el conjunto estaba enclaustrado, es decir, dentro de un recinto cerrado alrededor³⁶. El diploma es así de explícito:

"... *Manifestum ac cognitum est, quia cum sociis et fratribus meis, nomini sancto vestro, construxi hanc monasterium, in suburbio Legionense, loco vocabulo valle de Abeliare, super ripam fluminis Turio situm. Imprimis a fundamento nobiter erectam ecclesiam et omne edificium usibus monachorum abtum et circumseptum, et quicquid claustra monasterio habet necsesarium: ortus indique inriguos, pumares ovni*

genere pomorum insertos, uinea magna a parte aquilones ipsi ecclesie aderentem, aliam ad occidentem et tertiam ad orientem, que vocatur ad Torrentem..."³⁷.

El segundo ejemplo, en relación con la arquitectura civil, se recogió en el documento de 1011, que ya se ha mencionado, en el que el conde Munio Fernández y su mujer doña Elvira hablaban de la compra a Eldoara y sus hijos de un gran solar donde, en principio, erigieron un palacio, hecho que pormenorizaron del siguiente modo:

*"... emimus solarem in ciuitatem et sedem Legione intus municione muri, ... secundum terminis suis includent: de 1ª parte Porta de Arco de Rege, iam uero de secunda parte est monasterio Sancti Saluatoris, et tertia parte Karrera qui uadit ad merkado, et quarte parte est uia ubi abitant escuderos; et in ipso solare stant duas turres in murum antiquissimum, et cum Dei adiutorium eriximus ibidem... domus magnis... et corte clusa per circuito..."*³⁸. Por lo tanto, la situación de la obra estaba perfectamente delimitada y también incluida dentro de una corte cerrada.

Por lo que se refiere a los cimientos, las noticias documentales de la primera mitad del siglo X no especifican casi nunca la realización de éstos en los edificios, lo que corroboraría la teoría de las reutilizaciones. No obstante y reiterativamente, va a ser el monasterio de Abellar el que nos sirva de ejemplo de arquitectura de nueva planta para los primeros años de la centuria, pues en el mismo texto de 927 se precisa esta cuestión *"...Inprimis a fundamento noviter erectam ecclesiam et omne edificio usibus monachorum..."*³⁹. Este estado de cosas no parece haber variado mucho a lo largo del siglo y hay que esperar a las obras posteriores a las destrucciones finiseculares para hallar otras dos citas sobre el asunto. Estos nuevos casos son de arquitectura civil y se encontraban en la ciudad de León, el primero se refería a la espléndida casa, ya mencionada, que el obispo Froilán II donó en 1002 a la catedral, *"...domum quam a fundamento labore perfecto edificavi..."*. El segundo, se trataba de una vivienda que se vendió en 1022 junto a la Puerta del Conde *"...kasa una cum suo fundamento..."*⁴⁰.

El término más próximo a *fundamento* utilizado en los documentos e inscripciones es *"a fundamine constructum"*, expresión que como ha especificado Martínez Tejera al estudiar el epígrafe de San Miguel de Escalada se debe referir a que el edificio está hecho con fundamento, con razón. Así se definían también, en sendos diplo-

mas, el monasterio de Santa Eugenia de Calaveras, en el año 921 y el mismo Domnos Sanctos en el año 962⁴¹.

De acuerdo con el esquema isidoriano, el siguiente paso en toda obra arquitectónica es la *constructio*, que el autor de las *Etimologías* explicaba como término semejante a *instructio* y lo definió diciendo que se trataba de *"la edificación de paredes a una determinada altura"*⁴². En la documentación leonesa el primero de estos términos se usó con asiduidad junto a los verbos edificar y erigir como si fuesen sinónimos, sin hacer distinción entre llevar a cabo la obra desde los cimientos o a partir de algo ya construido. Así, el diploma de Abellar del 927 hablaba de construcción y el del obispo Froilán de 1002 de edificación, siendo ambos trabajos hechos *a fundamento*. Por lo tanto, no se señala de este modo con *constructio* lo que sería un segundo estadio de trabajo edilicio. No obstante, es necesario hacer notar que en algunas ocasiones se especificó en los documentos las labores constructivas correspondientes a esta segunda fase de toda arquitectura y así se decía que había sido realizada *a pauimento*. Las noticias en este sentido, como es significativo, son escasas para el siglo X y más abundantes para los primeros años del XI. La primera de ellas, recabada de (954) se refería al monasterio de San Martín de Valdepueblo, junto al río Cea, que fue fundado y erigido por el "confesso" Piloti, quien al hacer la escritura de dotación del mismo decía: *"...quam a manibus meis fundauit et erexit, a pauimento usque ad sumitatem, ..."*⁴³. Las cuatro menciones posteriores reflejaron las reordenaciones que se hicieron tras las destrucciones finiseculares y tres de los casos hablaban de monasterios y otro de un edificio civil de la ciudad de León y su entorno. En 1020, el obispo Nuño hizo una carta de donación del monasterio de San Félix, que él había edificado años antes, tras comprar unos solares intramuros, en ella decía: *"...erexit ex pauimento ecclesiam in honorem Sancti Felices..."* Lo mismo se repitió cuando el presbítero Félix relataba en 1021 cómo llevó a cabo el cenobio de San Miguel Arcángel en la vega del Bernesga: *"... a pauimento hunc domum erexit..."*, o, cuando se mencionaba, en 1030, al monasterio femenino de San Vicente de León, situado junto a la catedral, y a su abadesa Salamona que: *"...et domum sanctuarium fundavit et a pauimento erexit in ciuitate Legione..."*⁴⁴. Por último, el ejemplo laico vuelve a tratarse del palacio del conde Munio Fernández del que los promotores escribieron en 1011: *"...eriximus ibidem a pauimento usque ad sumitatem domus magnis..."*⁴⁵. Los ejemplos citados indicaban la obra de edificación desde el lugar que "se aplasta con los pies", como explicaba San Isidoro, pero, en algunas ocasiones, se especificaba además que habían llegado hasta la

parte más alta de las estructuras, “*ad sumitate*”⁴⁶. Por lo cual se ajustaban a la definición primera de esta fase de “*constructio*”.

Por último, la tercera parte de toda edificación es la *venustas*, que se entiende como el embellecimiento de las construcciones desde los artesonados a las incrustaciones de mármol o las pinturas de diferentes colores⁴⁷. Las referencias a los materiales decorativos de los edificios no han quedado reflejadas en los documentos revisados de forma explícita, pero sí se ha hecho alusión al efecto general que produjo la obra cuando fue realizada de forma admirable. Así, las expresiones en relación con los términos latinos *mire*, *mirus*, *mirifice* y *mirificus* se repitieron en los diplomas de los siglos X y XI. Estas fórmulas que se concretaron en frases como “*templum mirificum*”, “*miro opere*”, “*domus mirificus*”, “*mire magnitudinis*”⁴⁸, alcanzaron su definición más adecuada, para el caso que nos ocupa, en “*mire magnitudinis ornato*” u “*ornatum*”. Estos últimos apelativos, dentro de la documentación revisada, fueron aplicados al templo del monasterio de Sahagún con una profusión asombrosa desde el año 944 hasta el final de la centuria, como si las vicisitudes devastadoras de los años ochenta no le hubiesen afectado, a pesar de los comentarios del abad de Eslonza, recogidos en el ya mencionado documento de 988⁴⁹.

Por otra parte, expresiones como, “*...labore perfecto edificavi siquidem cum magnis superiatis...*”, “*...domus magnis et superatis optimis cum suis abuteciis...*”, “*construxerunt monasterium cum multa bona sufficienter atque abundanter...*” y “*...cenobium bene constructum...*”, hacen pensar en el embellecimiento de las obras arquitectónicas, aunque no se detallan los materiales. Los dos edificios a los que se referían las dos primeras calificaciones fueron los palacios del obispo Froilán II y del conde Munio Fernández, realizados a finales del siglo X, pero los otros dos monasterios eran San Pedro de los Huertos de León, antes de la restauración a principios del XI y Domnos Sanctos de Sahagún⁵⁰.

Todo lo expuesto conduce, salvo excepciones, a un escenario de reconstrucciones continuas, fundamentadas en restos anteriores y con superestructuras de un valor menor, donde todo material disponible pudo ser reutilizado. Un caso muy ilustrativo fue la iglesia que edificaron los condes Munio Fernández y Elvira dentro de su corte, al comenzar el siglo XI, aprovechando una de las torres “*in murum antiquissimum*”, pues, “*...edificare ecclesiam pro animas nostras, sicut et fecimus, in ipsa torre qui est a parte oriente, domus orationis cum duos altares...*”

Notas

- 1 La Diócesis de León posiblemente se instauró durante el reinado de Ordoño I (850-866) y su delimitación la conocemos –inicialmente– de forma imprecisa; por el Norte la Cordillera Cantábrica, aunque con algunas incursiones hacia Asturias y Galicia, de Este a Oeste entre, más o menos, los ríos Sequillo y Órbigo y por el Sur con un límite variable hacia el Duero. No obstante, nos sirve para enmarcar de manera general nuestro campo de trabajo, véase un resumen del problema y la bibliografía pertinente en SÁNCHEZ BADIOLA, J. J. (2002): *La configuración de un sistema de poblamiento y organización del espacio: el territorio de León (siglos IX-XI)*, León: 225-227.
- 2 w
- 3 Es indudable que algunas de las obras de los tres grandes maestros citados están aún en el trasfondo de los actuales trabajos sobre el Noroeste peninsular. Como la bibliografía sobre el Medioevo en la Meseta Norte, en general y el arte en particular, es numerosísima remito a dos obras recientes, producto de sendas tesis doctorales, donde se recoge y ordena, véanse, SÁNCHEZ BADIOLA, J. J. (2002): *La configuración de un sistema de poblamiento y organización del espacio: el territorio de León (siglos IX-XI)*, León: 446-461 y MARTÍNEZ TEJERA, A. M. (2005): *El templo del “monasterium” de San Miguel de Escalada*, Madrid: 229-246.
- 4 Las dos grupos documentales se hallan hoy publicados en la Colección de “Fuentes y Estudios de Historia Leonesa” dirigida por José María Fernández Catón: MÍNGUEZ FERNÁNDEZ, J. M. (1976): *Colección diplomática del Monasterio de Sahagún (siglos IX y X)*, León. SÁEZ, E. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) I (775-952)*, León. RUIZ ASENCIO, J. M. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) III (986-1031)*, León. SÁEZ, E. y SÁEZ, C. (1990): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) II (953-985)*, León. También se ha revisado, DEL SER QUIJANO, G. (1981) *Documentación de la catedral de León (siglos IX-X)*, Salamanca.
- 5 Para el periodo del dominio de Roma sobre el Noroeste peninsular existe una abundante bibliografía, pero remito a dos obras donde se recoge buena parte de la misma desde la perspectiva que aquí interesa. A.A.VV. (1996): *ArqueoLeón. Historia de León a través de la arqueología*, León y FERNÁNDEZ OCHOA C. y MORILLO CERDÁN, A. (2003): “Ciudades y aglomeraciones secundarias en el norte y noroeste de Hispania en época julio-claudia” en *L'Aquitaine et L'Hispanie septentrionale à L'Époque Juli-Claudienne. Organisation et exploitation des espaces provinciaux. IV Colloque Aquitania, Saintes*: 157-167.
- 6 GUTIERREZ, J. A. y BENÉITEZ, C. (1996): “Los tiempos oscuros: La transición a la Edad Media en tierras leonesas” en *ArqueoLeón*, León: 107-122, especialmente, 107 y 108.
- 7 GUTIERREZ, J. A. y BENÉITEZ, C. (1996): “Los tiempos oscuros: La transición a la Edad Media en tierras leonesas” en *ArqueoLeón*, León: 111-120.
- 8 GUTIERREZ, J. A. y BENÉITEZ, C. (1996): “Los tiempos oscuros: La transición a la Edad Media en tierras leonesas” en *ArqueoLeón*, León: 114-116.
- 9 El recurrente asunto de la despoblación-repoblación del la zona del Duero y su repercusión en León puede verse en síntesis en ESTEPA DÍEZ, C. (1977): *Estructura social de la ciudad de León XI-XIII*,

- León: 66-72 y 114-115 y más actualizado en SÁNCHEZ BADIOLA, J. J. (2002): *La configuración de un sistema de poblamiento y organización del espacio: el territorio de León (siglos IX-XI)*, León: 143-151.
- 10 SÁNCHEZ BADIOLA, J. J. (2002): *La configuración de un sistema de poblamiento y organización del espacio: el territorio de León (siglos IX-XI)*, León: 305-425.
 - 11 El autor ha realizado una serie de mapas señalando los lugares con población en el espacio diocesano que estudió, los cuales reflejaban muy bien el gran número de asentamientos que existían desde la segunda mitad del siglo IX a los años centrales del XI, véase, SÁNCHEZ BADIOLA, J. J. (2002): *La configuración de un sistema de poblamiento y organización del espacio: el territorio de León (siglos IX-XI)*, León: 20, 42, 51, 65, 71, 135 y 312.
 - 12 MIGUEL HERNÁNDEZ, F. (1996): "Monasterios leoneses en la Edad Media: Palat de Rey y cariaçado" en *ArqueoLeón*, León: 132-144.
 - 13 El panorama del arte hispano del siglo X fue sacado a la luz por don Manuel Gómez-Moreno en sus *Iglesias Mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI* del año 1919; esta vía abierta ha sido objeto de sucesivos y abundantes estudios hasta la actualidad, donde destacan los trabajos del profesor Bango Torviso y sus discípulos, a los que se unen los de la escuela alemana, muy bien representada por las obras de Sabine Noack-Haley y Achim Arbeiter. La bibliografía, ya muy numerosa, puede verse totalmente actualizada y, por supuesto, pormenorizada en cuanto a los asuntos de la demarcación que nos ocupa en MARTÍNEZ TEJERA, A. M. (2005): *El templo del "monasterium" de San Miguel de Escalada*, Madrid: 229-246.
 - 14 Los diplomas de este primer periodo están concentrados en: MÍNGUEZ FERNANDEZ, J. M. (1976): *Colección diplomática del Monasterio de Sahagún (siglos IX y X)*, León: 23-75 y en SÁEZ, E. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) I (775-952)*, León: 15-144.
 - 15 RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, J. I., RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ J. y MARTÍN J. L. (1995): *El Reino de León en la Alta Edad Media .III. La monarquía Astur-Leonesa. De Pelayo a Alfonso VI (718-1109)*, Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", León: 98-127 y 150-213. SÁNCHEZ BADIOLA, J. J. (2002): *La configuración de un sistema de poblamiento y organización del espacio: el territorio de León (siglos IX-XI)*, León: 211-234.
 - 16 La lista de centros religiosos con sus construcciones, más o menos, significativas sería interminable. Por ello remito a los mapas de la nota 11.
 - 17 Véase, CARBAJO SERRANO, M^a J. (1987): "El monasterio de los Santos Cosme y Damián de Abellar: Monacato y sociedad en la época astur-leonesa" en *Archivos Leoneses*, año XLI, 81-82: 25-56. La documentación también se recoge en SÁEZ, E. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) I (775-952)*, León: especialmente, para lo citado más arriba, docs. 18-24-75.
 - 18 Los casos de Escalada, Eslonza y Sahagún, por ejemplo, debieron de tener una relevancia semejante y la documentación, aunque más parca y falseada parece querer indicarlo, véanse, GARCÍA LOBO, V. (1982): *Las inscripciones de San Miguel de Escalada. Estudio crítico*, Barcelona: 16, 21-23, 42-46.62-66; GARCÍA LOBO, V. (2000): *Colección documental del Monasterio de San Miguel de Escalada (940-1605)*, León; MARTÍNEZ TEJERA, A. M. (2005): *El templo del "monasterium" de San Miguel de Escalada*, Madrid: 71-111; CALVO, A. (1957): *San Pedro de Eslonza*, Madrid: 25-56 y 235-246; MÍNGUEZ FERNANDEZ, J. M. (1976): *Colección diplomática del Monasterio de Sahagún (siglos IX y X)*, León: 23-71; MÍNGUEZ FERNANDEZ, J. M. (1980): *El dominio del Monasterio de Sahagún en el siglo X*, Salamanca y HERRÁEZ ORTEGA, M^a V. (coord.) (2000): *El patrimonio artístico de San Benito de Sahagún*, León: 23-49.
 - 19 Los reveses de final del siglo X que iban unidos, entre otras causas, a las incursiones musulmanas y a la situación política de poca fortaleza de la monarquía leonesa, fueron capaces de desestabilizar durante el primer tercio de la undécima centuria la región en la que nos movemos, véase, RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, J. I., RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ J. y MARTÍN J. L. (1995): *El Reino de León en la Alta Edad Media .III. La monarquía Astur-Leonesa. De Pelayo a Alfonso VI (718-1109)*, Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", León: 331-413.
 - 20 MÍNGUEZ FERNANDEZ, J. M. (1976): *Colección diplomática del Monasterio de Sahagún (siglos IX y X)*, León: doc. 340.
 - 21 RUIZ ASENCIO, J. M. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) III (986-1031)*, León: doc. 706.
 - 22 RUIZ ASENCIO, J. M. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) III (986-1031)*, León: doc. 803.
 - 23 CALVO, A. (1957): *San Pedro de Eslonza*, Madrid: 72-77 y 269-271.
 - 24 Las noticias citadas se recogen en diplomas de los años 1002, 1011, 1020 y se refieren a obras ya realizadas, pero sin citar el momento exacto en que se hicieron, véanse los documentos en RUIZ ASENCIO, J. M. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) III (986-1031)*, León: docs. 629, 701 y 770.
 - 25 El doctor Bango Torviso ha utilizado con gran acierto estas fuentes, entre muchas otras, para una mejor comprensión de la arquitectura europea de la Alta Edad Media. Para los textos citados hemos recurrido a las siguientes ediciones: SAN ISIDORO DE SEVILLA (1983): *Etimologías*, edición de J. OROZ RETA Y M. A. MARCOS CASQUERO, 2 vols, Madrid y CAMPOS y ROCA (1971): *Reglas monásticas de la España Visigoda*, Madrid.
 - 26 *Etimologías*, XIX, 10,1.
 - 27 BANGO TORVISO, I. G. (2001): *Arte prerrománico hispano. El arte de la España cristiana de los siglos VI al XI*, (Summa Artis VIII-II), Madrid: 326-331.
 - 28 Algunas referencias podrían ser las siguientes. En el año 904 se decía de la iglesia de Santa María del Castro de Monzón "restauravi eam" (SÁEZ, E. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) I (775-952)*, León: doc. 17). En otro diploma de 909 donde se citaba la iglesia de los santos Justo y Pastor, próxima al río Cea, se apostillaba "ab antiquis relictam" (MÍNGUEZ FERNANDEZ, J. M. (1976): *Colección diplomática del Monasterio de Sahagún (siglos IX y X)*, León: doc. 9). En el documento de San Pedro de Eslonza de 912 donde se trataba la restauración de la iglesia se observaba "basílica ab antiquis fundata esse" (CALVO, A. (1957): *San Pedro de Eslonza*, Madrid: 38). Para el monasterio de San Claudio de León se empleó en el 954 "ab antiquitus fuisse erima" (SÁEZ, E. y SÁEZ, C. (1990): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) II (953-985)*, León: doc 270). Para la iglesia de San Marcelo de León se usó "restauravit" refiriéndose el documento de 963 a obras anteriores (SÁEZ, E. y SÁEZ, C. (1990): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) II (953-985)*, León: doc 368). Respecto a las refacciones tras las destrucciones de Almanzor se empleó el término "restauratam" para San Pedro de los Huertos de León en el 1012 (RUIZ ASENCIO, J. M. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) III (986-1031)*, León: doc. 706).

- CIO, J. M. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) III (986-1031)*, León: doc. 706) y "pro reparatione ecclesie" para el monasterio de San Miguel de Galleguillos de Campos en 1028 (DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, S. (2001): *Colección documental medieval de los monasterios de San Claudio de León Monasterio de Vega y San Pedro de las Dueñas*, León: doc. 3).
- 29 Estos pudieron ser los casos de San Miguel de Escalada y Domnos Sanctos de Sahagún, tal como rezaba la lápida fundacional del primero, respecto a su ampliación, y dada la fecha que se ha transmitido de la consagración del segundo, el año 935, bastante tiempo más tarde de su recuperación a principios de siglo, véanse, MARTÍNEZ TEJERA, A. M. (2005): *El templo del "monasterium" de San Miguel de Escalada*, Madrid: 71-82. HERRÁEZ ORTEGA, M^a V. (coord.) (2000): *El patrimonio artístico de San Benito de Sahagún*, León: 29-30.
- 30 SÁEZ, E. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) I (775-952)*, León: doc. 75.
- 31 RUIZ ASENCIO, J. M. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) III (986-1031)*, León: doc. 629. El término corte fue ya perfectamente estudiado por Sánchez-Albornoz. Se trataba de un conjunto de edificaciones y espacios intermedios que caracterizaban una residencia rica y que estaban emplazados dentro de los muros de un gran solar urbano, véase, SÁNCHEZ ALBORNOZ, C. (1965): *Una ciudad de la España cristiana hace mil años*, Madrid: 57-85.
- 32 *Etimologías*, XIX, 9.
- 33 SÁEZ, E. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) I (775-952)*, León: doc. 2. Para estas cuestiones véase, BANGO TORVISO, I. G. (1997): "La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico", en *VII Semana de Estudios monásticos de Nájera*, (1996), Instituto de Estudios Riojanos, Logroño: 61-69; BANGO TORVISO, I. G. (2001): *Arte prerrománico hispano. El arte de la España cristiana de los siglos VI al XI*, (Summa Artis VIII-II), Madrid: 453-459; BANGO TORVISO, I. G. (2003): "La topografía monasterial en España. De los orígenes del monacato a las primeras manifestaciones del claustro de tipo benedictino" en *Claustros Románicos Hispanos*, León, 31-37; MARTÍNEZ TEJERA, A. M. (2005): *El templo del "monasterium" de San Miguel de Escalada*, Madrid: 112 y ss.
- 34 EL SER QUIJANO, G. (1981) *Documentación de la catedral de León (siglos IX-X)*, Salamanca: doc. 5. BANGO TORVISO, I. G. (2003): "La topografía monasterial en España. De los orígenes del monacato a las primeras manifestaciones del claustro de tipo benedictino" en *Claustros Románicos Hispanos*, León, 35-36.
- 35 Dichos vocablos fueron muy usados en plural, así se hablaba de los *dextris* de San Justo y Pastor del Cea, de Santa María de valle Rattari, de San Esteban junto al Bernesga, de San Marcelo de León, o de San Félix y de los *dextros* de San Esteban de la villa de Mazul. Por otra parte, se mencionaron los *atriis* de San Félix de Saelices del Río, del *atrium*, *atria* o *atrios* de Domnos Sanctos de Sahagún, o del *atrio* de San Salvador; de Santa Colomba o de San Marcelo de León, de nuevo.; MÍNGUEZ FERNANDEZ, J. M. (1976): *Colección diplomática del Monasterio de Sahagún (siglos IX y X)*, León: docs. 7, 10, 25, 101, 144, 170, 1197, 275 y 351, SÁEZ, E. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) I (775-952)*, León: docs. 83, 176 y 201. SÁEZ, E. y SÁEZ, C. (1990): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) II (953-985)*, León: docs. 321, 368 y 513.
- 36 La descripción hecha en el documento de 927 parece acercarse bastante a la recogida por la Regla de San Isidoro, que es la más explícita de las conservadas para la Alta Edad Media hispana, véanse, CAMPOS y ROCA (1971): *Reglas monásticas de la España Visigoda*, Madrid: especialmente 90-103 y BANGO TORVISO, I. G. (2003): "La topografía monasterial en España. De los orígenes del monacato a las primeras manifestaciones del claustro de tipo benedictino" en *Claustros Románicos Hispanos*, León, 32-33.
- 37 SÁEZ, E. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) I (775-952)*, León: doc. 75.
- 38 RUIZ ASENCIO, J. M. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) III (986-1031)*, León: doc. 701.
- 39 *Ibidem*
- 40 RUIZ ASENCIO, J. M. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) III (986-1031)*, León: docs. 629 y 791. Esta terminología se empleó también para describir suelos rústicos, así se mencionaba en 950 y 962 un "...pomifero et suo fundamento..." y una "...vinea per suis cunctis terminis cum suo fundamento..." refiriéndose claro está al subsuelo; MÍNGUEZ FERNANDEZ, J. M. (1976): *Colección diplomática del Monasterio de Sahagún (siglos IX y X)*, León: docs. 124 y 203.
- 41 MÍNGUEZ FERNANDEZ, J. M. (1976): *Colección diplomática del Monasterio de Sahagún (siglos IX y X)*, León: docs. 22 y 196; MARTÍNEZ TEJERA, A. M. (2005): *El templo del "monasterium" de San Miguel de Escalada*, Madrid: 83.
- 42 *Etimologías*, XIX, 10, 1.
- 43 SÁEZ, E. y SÁEZ, C. (1990): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) II (953-985)*, León: doc. 274.
- 44 RUIZ ASENCIO, J. M. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) III (986-1031)*, León: doc. 770, 777 y 880
- 45 RUIZ ASENCIO, J. M. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) III (986-1031)*, León: doc. 701.
- 46 *Etimologías*, XIX, 10, 25.
- 47 *Etimologías*, XIX, 11.
- 48 "Templum mirificum", "miro opere", "domus mirificus", "mire magnitudinis", por este orden, se emplean para calificar a San Martín de Valdepueblo y a la iglesia del monasterio de San Claudio de León en el 954; al monasterio de San Félix de León en 1020 y al palacio del conde Munio Fernández en 1011. Los documentos se recogen en: SÁEZ, E. y SÁEZ, C. (1990): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) II (953-985)*, León: docs. 274 y 270. RUIZ ASENCIO, J. M. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) III (986-1031)*, León: docs. 349 y 701. La fórmula "miro opere" ha sido estudiada por Martínez Tejera, ya que se encontraba también en el famoso epígrafe de San Miguel de Escalada, y la ha relacionado con las obras patrocinadas por la monarquía durante los siglos IX y X. El caso aquí citado de San Claudio de León proviene de un documento de Ordoño III (951-956) y se refiere a los trabajos que en dicho monasterio había hecho su antepasado García I (911-914). Pero, además, en 1099 se volvió a aplicar la fórmula en el documento de la infanta Urraca para restaurar Eslonza en el que hacía referencia a la "miro opere" que hizo en él su antepasado García I (911-913); véase, MARTÍNEZ TEJERA, A. M. (2005): *El templo del "monasterium" de San Miguel de Escalada*, Madrid: 82-83 y CALVO, A. (1957): *San Pedro de Eslonza*, Madrid: doc. 70: 269-271. Para "mire magnitudinis", véase, HERRÁEZ ORTEGA, M^a V. (coord.) (2000): *El patrimonio artístico de San Benito de Sahagún*, León: 29.

- 49 MÍNGUEZ FERNANDEZ, J. M. (1976): *Colección diplomática del Monasterio de Sahagún (siglos IX y X)*, León: docs. 93, 123, 132, 261, 302, 328, 329, 330, 331, 335, 337, 342, 345 y 355. La repetición de la frase "mire magnitudinis ornato" u "ornatum" puede hacer pensar en su conversión en una mera fórmula diplomática, no obstante, en ocasiones, se hacen variaciones sobre el asunto como, "mire magnitudinis composito", "mire magnitudinis edificato", "magnum constructum monasterium", "mirificum constat in quorum loco monasterium constructum" que llevan a considerar como importantes los trabajos artísticos que se debieron realizar en el cenobio sahumino, véanse éstos últimos documentos en MÍNGUEZ FERNANDEZ, J. M. (1976): *Colección diplomática del Monasterio de Sahagún (siglos IX y X)*, León: docs. 97, 307, 322, 317.
- 50 RUIZ ASECIO, J. M. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) III (986-1031)*, León: docs. 629, 701 y 706; MÍNGUEZ FERNANDEZ, J. M. (1976): *Colección diplomática del Monasterio de Sahagún (siglos IX y X)*, León: doc. 345.
- 51 RUIZ ASECIO, J. M. (1987): *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230) III (986-1031)*

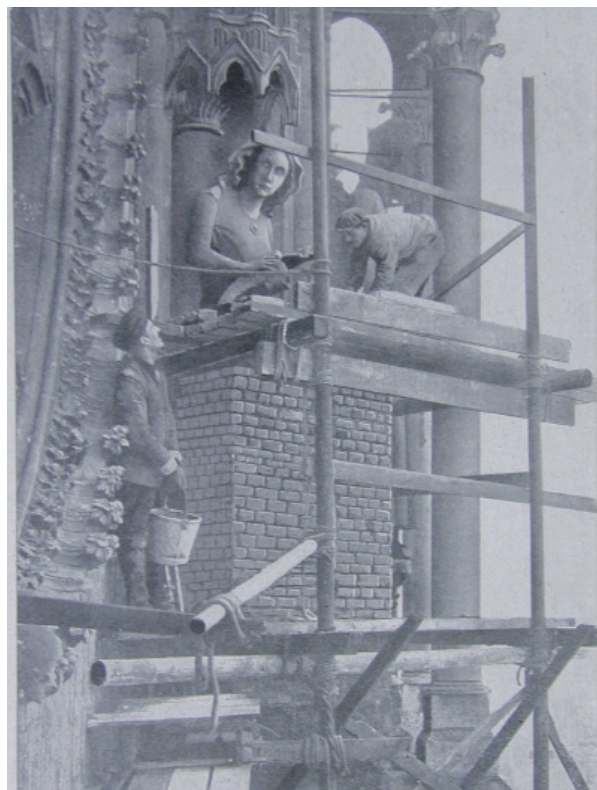
Reconstruir en la Posguerra

Elena de Ortueta Hilberath*
Universidad de Extremadura

“El término, que esta delante de nosotros y nos deslumbra se llama, construir, construir...”
(Paul, Clemen, 25.6.1946)

Iniciamos nuestro análisis con las palabras pronunciadas por el historiador del arte y responsable de la conservación de patrimonio para el 'Rheinische Verein': Paul Clemen (1866-1947). Clemen pertenece a la generación de teóricos formada por Max Dvorák, Alois Riegl y George Dehio. No menos importante que sus compañeros ha pasado algo más desapercibido por la historiografía especializada. Durante la I Guerra Mundial, en octubre 1914, Clemen organizó el servicio de protección de bienes muebles e inmuebles en el frente de Bélgica y de Francia junto con Otto von Falken. Su nombramiento fue fruto de la deplorable imagen que había dejado el ejército alemán tras bombardear Leuven (Bélgica, agosto, 1914). En su monografía *Kuntschutz im Kriege* reseñó su labor. Partió de la premisa que conservación y guerra eran dos conceptos antagónicos. Las medidas adoptadas en casos señalados mitigaron las consecuencias de la artillería pesada. No obstante justificó la acción del ejército alemán e incluso adoptó una actitud propagandística al relatar como la pérdida de diversos monumentos franceses como la catedral de St Quentin se debió a los fuegos cruzados de alemanes, franceses e ingleses. Seleccionó ilustraciones demostrativas de los ataques al patrimonio causados por uno u otro bando. Clemen conoció de primera mano las repercusiones devastadoras de un enfrentamiento bélico. Constató el divorcio entre la teoría y la praxis en situaciones totalmente adversas. Sus máximas

“lavar la piel, sin mojarla” o bien *“la mejor conservación es aquella que deja tranquila al patrimonio”*, pronunciadas durante sus clases en 1910, resultaban totalmente impracticables en la posguerra.



Trabajos de protección del transepto Norte de la Catedral de Reims, 1918 (Paul Clemen, 1919)

Europa, tras la II Guerra Mundial, quedó arrasada y fue necesaria una rápida reconstrucción. No en todos los países ni en todas las ciudades se aplicaron criterios simila-

res. La importancia, el uso, e incluso su valor simbólico determinaron su conservación o su destrucción. Las modas, los intereses económicos, políticos o bien culturales jugaron un papel trascendental. A partir de 1945, el paisaje urbano de las ciudades europeas experimentó una profunda transformación al quedar muchas de ellas reducidas a cenizas. No obstante la euforia constructiva en pro del progreso, la higienización, la regularización, la uniformidad y la homogeneidad destruyó más las urbes en Alemania que la propia guerra. Desde el comienzo se debatió sobre la conveniencia o no de las actuaciones -demoliciones y reconstrucciones- en las revistas especializadas -*Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, o bien *Zeitschrift für Denkmalpflege* (a partir de 1943 -*Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege*)-, *Deutsche Bauakademie*... El cotejo de los diversos artículos publicados nos ha permitido observar el alcance de la destrucción y el proceso de reconstrucción de varios centros históricos. Algunos planteamientos allí expuestos han sido la base de nuestro estudio. También se celebraron ferias especializadas como la *Constructa* de Hannover 1951 o el congreso *La planificación urbana nos implica a todos* que tuvo lugar en Dortmund en 1957.

En el 2005, con motivo de la celebración del sesenta aniversario de la finalización de la II Guerra Mundial, han tenido lugar algunas exposiciones cuyo punto de encuentro ha sido la revisión en torno a las reconstrucciones/restauraciones llevadas a cabo en esos primeros diez años de paz. Podemos destacar "Aus Trümmern wiedererstanden. Denkmalpflege 1945 bis 1955" -Kartause Mauerbach-, "ZeitSchichten" -Dresde-, esta última se conmemoró asimismo la figura de George Dehio, o bien de carácter más local "Moderat Modern" -Viena, 2005/06-. En las mismas quedó patente la importancia del debate generado entorno a las actuaciones en centros históricos y/o edificios emblemáticos. Sin lugar a dudas la reconstrucción ha dejado una fuerte impronta en el paisaje urbano. La revisión de la práctica urbanística y restauradora constata la necesidad de actualizar algunas propuestas y, a su vez, la de proteger la arquitectura singular de los años -50.

El contenido ideológico

La planificación urbana y la intervención en los bienes inmuebles en la posguerra, estuvo íntimamente ligado a una fuerte carga ideológica. No se trató de una novedad. La demolición y la construcción de una nueva arquitectura con unas formas dispares al resto de la vía o bien con una recomposición en estilo había suscitado un disputa

ardua y espinosa en las generaciones anteriores. La polémica no se redujo a la dicotomía viejo o nuevo, fue mucho más lejos. En este contexto son interesantes las reflexiones de Hans Tietze -colaborador junto con Justus Schmidt en *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* dirigido por Georg Dehio para la zona de Niederösterreich- en torno al edificio Goldman y Salatsch diseñado por Adolf Loos en 1909 para la ciudad de Viena. No criticó ni la calidad arquitectónica ni su mérito artístico pero consideró que el espacio más oportuno hubiese sido uno de los barrios periféricos de reciente creación. La eliminación de inmuebles en el tejido urbano implicaba la pérdida del valor de antigüedad en clara sintonía con John Ruskin -materialidad- y Alois Riegl -cultural-. Otro tanto pasaba con la restauración en estilo -Viollet le Duc- que, además, llevaba implícita una falsedad. El mismo Tietze cita los ejemplos de la iglesia de San Esteban y la arquitectura del Ring diseñada por Friedrich Schmidts. Un lustro más tarde, Max Dvorák denunciará en su ensayo *Katechismus der Denkmalpflege*, la pérdida sustancial de un buen número de construcciones singulares tras una drástica restauración en estilo. El diseño de Loos, según Tietze tuvo además el inconveniente de destinar la primera planta a usos comerciales en clara armonía con los proyectos americanos, para él se trató de unos de las muestras más claras de especulación urbana. Existía el antecedente del aumento volumétrico en la avenida del Graben. Tietze no fue menos crítico con el resurgir del historicismo en las zonas de expansión urbana.

Tras la I Guerra Mundial la problemática fue otra. Así, en el ambiente del III Reich se priorizó la reconstrucción de los bienes muebles e inmuebles para justificar los ideales del Nacional Socialismo -Heimat-. Se impulsó el inventario de los bienes artísticos. La restauración no fue objetiva. En la catedral de Braunschweiger (1935-38) no se buscó los valores histórico-artísticos sino ideológicos al redecorarla con divinidades germanas. En lo referente al urbanismo sobresale la remodelación de Berlín. A partir de 1936, el arquitecto Albert Speer propuso una ruptura radical con el pasado. En sus croquis evidenció la megalomanía de Hitler, en concreto en el gran eje central 'Grosse Strabe'. Hitler alentó la creación de monumentales avenidas para fines militares. En el campo arquitectónico se abandonó el funcionalismo y se retomó un lenguaje clásico. La calidad de los materiales constató el carácter y la fuerza de la nueva potencia. Forma y función estaban al servicio del poder. Los ideales nazis fueron bien acogidos por los arquitectos y los urbanistas del franquismo. En 1941 Pedro Bigador -arquitecto del Servicio de Regiones Devastadas- publicó el artículo "Reformas urbanas de

carácter político en Berlín" y, un año después, tuvo lugar la inauguración de la exposición *La nueva Arquitectura Alemana*. En el catálogo se tradujo el ensayo de Rudolf Wolters referente a la arquitectura de Speer (1938).

En 1945, la situación varió nuevamente. La mutilación fue mayor gracias al desarrollo de la industria armamentística. El ambiente urbano estaba fuertemente afectado. La catástrofe y la desolación estaban por doquier. En la República Democrática Alemana se utilizó esa coyuntura para promocionar el resurgir de una nueva sociedad alejada de los ideales capitalistas. La ley promulgada el 6 de septiembre de 1950 repercutió en la planificación urbana tanto de ciudades muy dañadas –Dresde, Berlín, Magdeburg, Leipzig, Rostock, Dessau, Frankfurt/Oder, Chemnitz, Halberstadt, Wismar y Nordhausen– como en los ensanches o en las nuevas poblaciones –Lauchhammer, Eisenhüttenstad, Warnemünde, Calbe, Sangerhausen, y Johanngeorgenstadt–. Las soluciones fueron múltiples y no existió un modelo único: "*Ciudades como Berlín y Dresde no deben ser reconstruidas con una receta general, sino como Berlín y Dresde resurgidas de los cascotes y de las cenizas al despertar de una nueva vida*"¹. La concepción de la ciudad, fue el reflejo del nuevo estado: "*La ciudad es en su estructura y en su configuración arquitectónica una manifestación de la vida política y de la conciencia del pueblo*"². El centro y sus accesos –calles y plazas– fueron representativos y capaces de acoger los desfiles y marchas populares aunque para ello fuese necesario arrasar con las arquitecturas existentes, singulares o no. Son buena muestra de ello la amplitud de las avenidas de Stinallee (Karl-Marx-Allee Berlín) o de Lange Strabe (Rostock) e incluso la triplicada plaza del Mercado de Dresde. Obviamente, las nuevas construcciones adquirieron la altitud proporcional a la calle. No se empleó un único estilo nacional. En Berlín, se retomaron soluciones inspiradas en el mundo clásico, en Leipzig y en Dresde imperaron fórmulas derivadas del barroco y en Rostock del gótico.

Tanto en Austria como en el resto de Alemania los motivos fueron distintos. Se intentó higienizar y sanear al máximo los centros históricos e incluso abrir grandes avenidas y plazas para adecuar el espacio urbano a los nuevos requisitos de la vida moderna. La regulación del tráfico y el aparcamiento fueron especialmente valorados. La mayor parte de la reconstrucción adoptó las pautas del Movimiento Moderno. El caso de Wiener Neustadt –la primera ciudad bombardeada de Austria y la mas afectada con pérdidas sustanciales de un 88% en bienes inmuebles– fue un reflejo de las nuevas tendencias. Franz Louda, arquitecto municipal, estableció dos prioridades en el plan de reconstrucción: la renovación de la ciudad y la

fundación de una ciudad jardín. Uno poco después, Rudolf Hutter en su modelo de reforma interior de 1946 pretendió restituir algunos símbolos históricos como la muralla. A partir de entonces, los espacios saludables y, por lo tanto, la calidad de vida de la ciudadanía jugó un papel destacado.

¿Nuevo o viejo? ¿Verdadero o Falso?

El patrimonio cultural de las generaciones anteriores quedó reducido a escombros. Los centros neurálgicos aniquilados. Los emblemas en muchos lugares desaparecieron físicamente pero socialmente continúan vivos. En 1948, George Lill informó sobre la situación del patrimonio y la total impotencia para ejecutar un plan de reconstrucción. Los interrogantes fueron múltiples acrecentados por la nueva conciencia crítica en la intervención de legado histórico artístico. Imperaba una mentalidad a favor del respeto de las diversas etapas históricas del monumento pero existían múltiples y variados inconvenientes. Lill constató la carencia de medios materiales y técnicos, la imposibilidad de adoptar medidas preventivas para paralizar el deterioro y, sobre todo la falta de un lenguaje arquitectónico que ofreciese una fórmula magistral. Finalmente, triunfó el Movimiento Moderno, la restitución de los espacios faltos de toda ornamentación y el abandono de las técnicas tradicionales de la construcción.

En los primeros años se establecieron tres opciones: dejar las ruinas a modo de memorial, la continuidad tanto en el parcelario como en la tipología arquitectónica y, una drástica ruptura con lo anterior.

El romanticismo exaltó el valor histórico de las ruinas e incluso Albert Speer en su diseño del Gran Berlín concibió el diseño de sus arquitecturas desplomadas, fue la clara muestra del esplendor del III Reich y el declive propio de una gran potencia. En 1945 los núcleos arruinados fueron tales que la pretensión de mantenerlos como lugares para el recuerdo resultaba inviable económicamente. Lill refrendó esa postura. El historiador del arte Ebherhard Hempel exaltó la estética de las ruinas en el artículo de "*Ruineschönheit*" publicado en 1948. Hempel patrocinó la posibilidad de recrear e integrar los restos arquitectónicos en el trazado urbano de Dresde de un modo similar a la ciudad de Roma. La idea emanaba de la propuesta de Oswin Hempel, el cual concibió para el *Neumarkt* un centro artístico y museístico en el cual poder mantener el valor cultural de la ciudad. Otros proyectos concibieron el restablecer los usos comerciales. Finalmente, Dresde conservó su trama urbana quizás por la falta de medios económicos de la antigua DDR. Tras la

reunificación alemana se procedió a la reconstrucción de la Frauenkirche. Hasta entonces mostraba mutilaciones superiores al 65%.

Un caso de reconstrucción integral —desde los cimientos— fue la casa natal de Goethe en Frankfurt, bombardeada el 22 de marzo de 1944. En 1947, después de múltiples controversias, se ratificó por disposición oficial la intervención. La previsión evitó la destrucción de la decoración interior. La ruina del inmueble implicó la pérdida de uno de los máximos exponentes de la cultura e identidad alemana. Walter Dirks, director y fundador del periódico *Frankfurter Heft*, fue uno de los máximos opositores de la reconstrucción. En su artículo “Valentía para el despido. Sobre el reestablecimiento de la casa de Goethe” (1947), minusvaloró el proyecto y lo equiparó a una vil copia, fruto de un deseo exacerbado por borrar la memoria histórica inmediata y, así celebrar dignamente el 200 aniversario del nacimiento del escritor. La contestación no se dejó esperar. En la inauguración Georg Hartmann —representante oficial e historiador del arte— alegó que la inversión significó la erección de un símbolo de paz y la superación de la furia de la guerra. Hoy en día, las nuevas tendencias en museología hubiesen apoyado la recreación del espacio frente a la disposición del mobiliario originario en una arquitectura neutra. No obstante, ¿qué impresión tiene el turista?. El visitante no es consciente del engaño y cree que se encuentra en la auténtica casa de Goethe.



Frankfurt a M. Casas Römer y el Ayuntamiento tras la reconstrucción, 1953

La sociedad vio en la reconstrucción la posibilidad de recuperar los elementos perdidos. No fue tan importante el edificio en sí sino lo que significaba culturalmente. Goethe es por excelencia el escritor universal en lengua alemana. Se trató de un caso singular ya que mayoritariamente se prefirió no volver a erigir los monumentos totalmente arruinados o falsos históricos. La política de restauración priorizó la arquitectura pública —civil y reli-



Frankfurt a M. Vista aérea con los nuevos bloques de viviendas en construcción, 1956

giosa— y marginó la arquitectura de carácter privado. El conservador Günther Grundmann explicó que la casa natal de Goethe era un bien cultural mientras que Knochenhaeramtshaus en Hildesheim no. Fueron múltiples las incoherencias en la teoría y la praxis de la reconstrucción. Así se reconstruyó la casa de Goethe y no la de Leibniz en Hannover.

El Fachwerkhaus Knochenhaeramtshaus fue catalogado como bien cultural a finales del siglo XIX. George Dehio constató el carácter excepcional del edificio de madera. Aunque parte de la estructura y de la cubierta se recompusieron tras el incendio acaecido en 1884. Durante la II Guerra Mundial el inmueble quedó arrasado como casi toda la arquitectura inmediata de la plaza del mercado. Únicamente permaneció en pie el Ayuntamiento y la Iglesia. En 1949 se convocó un concurso de ideas. Las bases contemplaron la necesidad de conservar la distribución de los predios pero en 1951 triunfó un cambio radical —Gerhard Graubner—. En ese mismo año se levantó la nueva sede de la Caja de Ahorros diseñada por el italiano Diez Brandi. El nuevo inmueble alteró tanto el carácter arquitectónico como el parcelario originario. En 1952 la reforma del lugar se convirtió en uno de los temas prioritarios de las elecciones. No se discutió la reconstrucción de Knochenhaeramtshaus sino la ampliación de la plaza y el solventar los problemas del tráfico rodado. A la postre, en 1962-64 se construyó el Hotel Rosa proyectado Dieter Oesterlen. Lo que antaño fue el museo Knochenhaeramtshaus paso a ser un establecimiento hotelero.

Hasta ahora hemos estudiado dos casos extremos de inmuebles arruinados completamente. No son propiamente restauraciones. El debate únicamente se centró en la restitución o no. Evidentemente, la problemática fue más compleja en lo referente a monumentos y a centros históricos.



Hildesheim. Vista de la plaza del mercado y el Knochenhaeramtshaus antes de su destrucción



Hildesheim. Plaza del Mercado con el ayuntamiento parcialmente reformado y la recién construida sede de la Caja de Ahorros, 1951

Fue muy habitual la rápida intervención en edificios emblemáticos de carácter religioso y civil –Ayuntamientos y Castillos–. En 1953, Joseph Maria Ritz justificó una actuación manteniendo el estilo arquitectónico en la iglesia de San Lorenzo de Nürenberg o la iglesia de los Agustinos en Würzburg. Las críticas no se dejaron esperar. La lucha en contra del historicismo dio lugar a la creación de espacios faltos de toda decoración con un predominio de un tono neutro preferentemente un blanco apagado. Se recuperó el volumen pero no el ambiente. En la mayoría de los casos se prescindió de los estucos de época barroca volviendo en cierta manera a las formas medievales originarias, es el caso de la iglesia de San Moritz en Augsburgo. La introducción de los nuevos materiales junto con la alteración del sistema de cubierta originaria dio lugar a la creación de arquitecturas totalmente contradictorias desde el punto de vista constructivo. La iglesia de Santa María del Kaptiol con sus nervios suspendidos en la nave principal es una buena prueba. En los últi-

mos años las políticas restauradoras no son tan escépticas con la recuperación de los estilos del pasado.

Excepcionalmente en algunos municipios se restableció el tejido viario y las formas arquitectónicas a pesar del elevado número de pérdidas materiales. Sobresalen las ciudades de Münster –Westfalia– y de Freudenstadt –Selva Negra–. En otros lugares pronto se truncó la idea como en Nürenberg. En general, no se repitió de forma literal lo perdido sino que se restituyó parcialmente la silueta de los alzados y el carácter de la arquitectura. Se huyó de la creación de facsímiles. En los años anteriores, se había recopilado material gráfico suficiente para la elaboración del catálogo de bienes que hubiese permitido duplicados de las edificaciones bastante fidedignas.

La ciudad de Münster quedó afectada en un 95%. La administración municipal, la ciudadanía, y los comerciantes decidieron recuperar el paisaje urbano arrasado. Las ordenanzas municipales de 1904 buscaron una armonía en los alzados y en las proporciones. La regularidad de las proporciones –altura, anchura y huecos– se buscó en la nueva arquitectura levantada a partir de 1945 en la calle Prinzipalmarkets como ha observado Niels Gutschow. El espíritu de la época se aprecia en la eliminación de todo elemento decorativo superfluo y en el empleo de las técnicas constructivas modernas.



Münster. Labores de desescombro en el Prinzipalmarkt, primavera de 1946

En el polo opuesto están las ciudades en las cuales se ha borrado la impronta del pasado y su viario responde a los criterios en boga de la posguerra. Se eliminó la esencia histórica. En la reconstrucción de Frankfurt podemos observar dos soluciones en el centro histórico: la respetuosa con el pasado y la rupturista. HK Zimmermann explicó en sendos artículos de 1953 y de 1956 ambas posturas. A partir de 1943 comenzaron una serie de bombardeos aéreos sobre el casco histórico. Casi la totalidad de la vivienda privada construida en madera y adobe junto con buena parte de la edificación pública se arruinó. En la reconstrucción se optó por restituir los edificios emblemáticos: la casa de Goethe, el Ayuntamiento y las casas inmediatas –Römer-, la Catedral, la Iglesia de San Pablo –sede del primer parlamento, 1848-, la iglesia de Leonardo, Iglesia de Santa Catarina entre otros. Hasta 1950 se planificó mantener el ambiente urbano incluso la amplitud de la crujía de las viviendas al conservarse el zócalo de muchas de ellas. En 1950/51 tuvo lugar el primer concurso público de remodelación del centro. Triunfó la construcción de bloques de viviendas sociales con amplios patios centrales. El problema de la vivienda fue prioritario. Tras el segundo concurso de 1962/63 las cosas no cambiaron y se dio preferencia al esponjamiento de la ciudad y a la construcción de un gran parking subterráneo. En 1979 tuvo lugar el tercer concurso para mejorar la zona.

Las teorías esbozadas en materia de restauración a inicios del siglo fueron revistadas en los años –50. Ningún teórico había previsto una actuación ante un ciudad reducida a escombros o ante la demolición de parte sustanciales de las fábricas. El pudor de una intervención inspirada en el historicismo motivó un cambio radical en el ambiente urbano y la creación de espacios neutros. La imposición de unas formas novedosas y alejadas de la tradición motivó que el ciudadano no se identificase con los nuevos lugares. En cambio, ciudades respetuosas con su pasado son las que tienen un mayor reclamo turístico. Otro tanto ha pasado con la ornamentación interior: En los últimos años algunas iglesias se han vuelto a redecorar con las formas originarias para recuperar la sensación del espacio, por ejemplo sobresale la iglesia de San Miguel en München (1983). La gente no quiere reencontrarse con las heridas y prefiere las formas inspiradas en el original.

Notas

- * Para la elaboración del texto se ha consultado preferentemente los fondos del Kunsthistorisches Institut en Florencia.
- 1 Bolz, Lothar (1950): *Der Städtebau Deutschen Demokratischen Republik. Ein Beitrag zum, deutschen Aufbau*, Berlín. Citado por Simone hain, "Die architekturdoktrin der "NationalenTraditionen" in der frühen DDR", en: Magnago Lumpuganani, Vittorio (2000): *Die architektur, die Tradition un der Ort. Regionalismen in der europäischen Stadt*, Stuttgart Munich, DeutscheVerlag-Anstalt, 237-271.
- 2 Kirchner, Jörg (2005): "Denkmalpflege und Stadtplanung in der DDR nach 1945", en Munich, *ZeitSchichten*, Deutscher Kunstverlag, 149-151.

Bibliografía

- CLEMEN, PAUL. (1919): *Kunstschutz im Kriege*, A. Seemann, Leipzig.
- DAHLM, FRIEDRICH. (2004): "Aus Trümmern widerstanden... Denkmalschicksale 1945-1955 – Zur Ausstellung im Jahr 2005 in der Kartausen Mauerbach", *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 3/4: 557-579.
- DIEMER, DOROTHEA / PETER. (1983): "Die Wunde des Krieges sind nicht mehr erkennbar. Zum Wiederaufbau der Münchener Michaelskirche", *Kunstchronik*, 36/4: 170-178.
- FRIESE, META; KINZINGER, MARTIN. (2005): "Rezension der Ausstellung ZeitSchichten. Erkennen und Erhalten – Denkmalpflege in Deutschland", *Die Denkmalpflege*, 63, 2: 121-125.
- GOEGE, THOMAS. (1991): "Kunstschutz und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Paul Clemen als Kunstschutzbeauftragter an der Westfront", *Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege – Paul Clemen zur 125. Wiederkehr seines Geburtstages*, 35: 149-168.
- GUTSCHOW, NIELS. (1980): "Der Wiederaufbau des Prinzipalmarktes in Münster 1945-1961", *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 38: 41-49.
- HASPEL, JÖRG. (1995): "Zwischen Kronprinzenpalais und Stalinallee-Rekonstruktion und Destruktion in der Hauptsadtplanung", *Verfallen und vergessen oder aufgehoben und geschützt*, 51: 35-46.
- HEMPEL, EBERHARD. (1948): "Ruinenschönheit", *Zeitschrift für Kunst*, 2: 76-91.
- HUSE, NORBERT ed. (1996): *Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*, Beck's Verlagbuchhandlung, München, 182-209.
- MAINZER, UDO. (1991): "Paul Clemen – der progressive Konservator", *Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege – Paul Clemen zur 125. Wiederkehr seines Geburtstages*, 35: 61-86.
- MOHR, CHRISTOPH. (1988): "Überlegungen zum Denkmalbegriff der Nachkriegsarchitektur" *Architektur und Städtebau der Fünfziger Jahre. Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz*, 36: 16-26.
- PAUL, JÜRGEN. (1980): "Der Streit um das Knochenhauersamtshaus in Hildesheim", *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 38: 64-76.
- PFAU, ULIKE. (2004): "Wiener Neustadt. Städtebauliche Konzept des Wiederaufbaus", *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 3/4: 493-507.
- RABELER, GERHARD. (1989): "Wiederaufbau 1945-1960". Anmerkungen zu ideengeschichtlichen Zusammenhängen und städtebaulichen Problemfeldern", *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 47: 114-128.
- RITZ, JOSEPH MARIA. (1953): "Über die Wiederherstellung alter Baudenkmale", *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 11: 91-104.
- SCHOLZ-HÄNSEL, MICHAEL. (1994): "Paul Bonatz, Albert Speer und Pedro Bigador: deutsch-spanische Dialoge über Architektur und Städtebau", *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 3: 66-72.
- SCHOMANN, HEINZ. (1980): "Frankfurt am Main: Dom-Römerberg-Wettbewerb zwischen Geschichte und Zukunft", *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 38: 50-58.
- TIETZE, HANS. (1910): "Der Kampf um Alten-Wien. III. Wiener Neubauten", *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und Historischen Denkmale*, IV: 35-62.
- VV.AA. (2005) *Moderat Modern. Erich Boltenstern und die baukultur nach 1947*, Anton Pustet, Salzburg.
- VV.AA. (2005) *ZeitSchichten*, Deutscher Kunstverlag, München.
- ZIMMERMANN, HK. (1953): "Der Wiederaufbau der Altstadt in Frankfurt am Main", *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 11: 19-27.
- ZIMMERMANN, HK. (1956): "Die Neue Altstadt in Frankfurt am Main", *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 14: 41-44.

A propósito de la imprenta y el “arte de la guerra” en el XVII hispano. Entre la propaganda y el secreto

Félix Díaz Moreno
Universidad Complutense de Madrid

Desde mediados del siglo XV venía forjándose una poderosa arma de consecuencias aún desconocidas, basada más en el ingenio que en la fuerza, su inmediatez, accesibilidad y amplitud de contenidos, no conquistaba territorios por sí misma, aunque creaba inquietud en las conciencias de gobernantes y súbditos quienes influidos por sus resultados, en muchos casos, transformaban o matizaban intereses, estrategias o alianzas. La difusión originada de sus actuaciones y las enseñanzas derivadas de las mismas, hicieron que su proyección interesara por igual a defensores y atacantes. Nos referimos, claro está, a la imprenta.

Tras la aparición, hacia 1455, de la llamada *Biblia de 42 líneas* bajo el cuidado de Gutenberg, se abría el camino de una de las aventuras más apasionantes de la Historia. La invención y puesta en funcionamiento de la imprenta de caracteres móviles, significó en Occidente una auténtica revolución en el mundo de las ideas, convirtiéndose en el motor indiscutible de la cultura, debido a su agilidad, economía y rápida difusión. La influencia que la imprenta iba a ejercer en todos los ámbitos, no sólo de la cultura, tuvo consecuencias trascendentales para el futuro desarrollo de la sociedad, no pudiéndose entender ciertas realizaciones sin su participación¹. En nuestro caso se convertiría en escenario de papel donde se desarrollarían batallas, antiguas o modernas, donde intrépidos militares alcanzaban la gloria en detrimento de otros o el foro desde donde se intentaba enseñar las nuevas técnicas de defensa y ataque sobre la base de los cambios producidos en el llamado “Arte de la Guerra”.

A lo largo de la Edad Moderna, la tratadística sobre tema militar, en su más amplia acepción, evolucionó sobre diversos procedimientos claramente vinculados entre sí,

cuyo origen se debió en gran parte a las nuevas estrategias geopolíticas desarrolladas por el auge y preeminencia de ciertas monarquías absolutas europeas. A esta idea habría que añadir la implantación de nuevos métodos de expugnación (tras el perfeccionamiento y generalización en el uso de la pólvora) que a su vez hicieron necesario el replanteamiento de los métodos de defensa; de su asimilación y profundización se derivará el éxito de los tratados sobre poliorcética, cuyas conclusiones fueron objeto de apasionado estudio y a veces de fuertes polémicas.

La guerra durante la época moderna experimentó una serie de innovaciones y modificaciones que determinaron que algunos de sus presupuestos básicos y tradicionales, tuvieran que ser revisados por haberse quedado obsoletos, perdiendo por tanto la funcionalidad para la que fueron ideados. Los nuevos logros, o bien sus planteamientos previos, tenían que ser divulgados para que su rendimiento tuviera efectos inmediatos sobre el ataque y la protección de los territorios, pero la intencionalidad de esta propuesta conllevaba una nueva disyuntiva, pues el conocimiento público de lo que se entendía como “secretos de estado” restaba éxito a las soluciones propugnadas, de ahí que en muchos casos quedaran silenciadas o seccionadas en sus reflexiones más avanzadas. Ello ocasionó, entre otras muchas consideraciones, que se optara por acaparar los tratados escritos en otras lenguas, básicamente en italiano, que si bien no se adecuaban a las especiales características de los amplios territorios hispanos, servían al menos de catálogo en la búsqueda de nuevas soluciones, pues no en vano éstas se encontraban entre las más innovadoras de Europa.

Según esta afirmación podemos colegir que uno de los centros de referencia en torno al arte militar sería la península itálica. Italia como conglomerado de entidades territoriales dispares fue el escenario propicio en el que muchas de las monarquías europeas ya asentadas, pusieron sus ojos como medio de ampliación de poder y territorios. Las continuas fases bélicas hicieron que los conceptos técnicos en todos sus niveles adquirieran gran perfeccionamiento.

Si bien con Carlos V y Felipe II, se continuaron fomentando importantes campañas sobre su territorio, el centro de los conflictos bélicos se desplazó hacia los Países Bajos, lugar donde se pusieron en práctica gran parte de los conocimientos adquiridos en las campañas transalpinas, actuaciones desde donde no sólo salieron nuevas y diversas innovaciones sino el lugar donde se reclutaron experimentados soldados e ingenieros militares. La literatura relativa a batallas modernas con un expreso reconocimiento de los autores de la Antigüedad será moneda de cambio común a lo largo del periodo indicado. Otros conflictos europeos, como la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), también se convertirán en el germen de importantes disquisiciones teóricas; pero tampoco debemos olvidar las posesiones en el continente americano, generadoras igualmente de importantes hechos bélicos.

Los conceptos de ataque y defensa fueron transformándose paulatinamente desde las percepciones medievales hasta los nuevos usos modernos, momento este último en donde la generalización de armamento de fuego originó a su vez la reorganización de las defensas, con planteamientos de fortificaciones más sólidas tendentes no sólo a resistir el embate de los fuertes impactos balísticos, sino también a habilitar espacios que albergaran las nuevas y numerosas piezas de artillería. Artillería que se convertirá en argumento primordial en los diseños y proyectos tanto de los propios instrumentos de guerra como de las zonas defensivas, en donde las soluciones abaluartadas irán tomando cuerpo, convirtiéndose a lo largo de la Edad Moderna en estructuras de complejo desarrollo. A las zonas de control del enemigo se les unían las de ataque y contraataque planificadas con antelación para contrarrestar las cambiantes fases de las batallas.

De este conjunto de medidas y proyectos surgirá un nuevo vocabulario técnico o bien una reinterpretación del antiguo; palabras como baluarte, cortina, glacis, contraescarpa, hornabeque, etc. serán normalmente utilizadas. Su uso continuo no conllevaba sin embargo el conocimiento exhaustivo de las mismas, razón por la cual algunos tratadistas tuvieron que incluir en sus escritos, largas

y sesudas explicaciones al respecto acompañadas por láminas o grabados ilustrativos.

A lo largo del periodo aludido se asistirá igualmente al estudio pormenorizado de las Matemáticas, aplicadas a cada campo en los que se divide o influye el arte militar. Las nociones científicas que se pretenden para cada uno de sus integrantes, desde el arquitecto, maestro de obras, ingenieros militares, artilleros, etc., hará que se publiquen importantes tratados teórico-prácticos, que pongan de manifiesto desde técnicas constructivas a realización de piezas de artillería (materiales e ingredientes), pasando por otros destinados a balística.

La nueva definición de la guerra motivará por tanto importantes cambios en la manera de entenderse, pero también de plantearse y donde los estudios científicos previos serán de obligado desempeño. Su análisis ya se encontraba firmemente estructurado desde el siglo XV en donde convergieron el interés por la obra de Euclides, padre de las Matemáticas, conjuntamente con las aportaciones medievales. La utilización de piezas de artillería y la efectividad en el lanzamiento de sus proyectiles determinó a su vez la profundización y asimilación de complejas fórmulas en donde los ángulos de tiro y las trayectorias eran determinantes.

En nuestro país a lo largo del siglo XVI, sobre todo bajo Felipe II, se intentó materializar un proyecto de formación por el que un grupo de técnicos con conocimientos teórico-prácticos se ocuparan de resolver los innumerables problemas surgidos de las nuevas necesidades que se producían, tanto por la defensa y mantenimiento de la posición hegemónica en Europa como por el de las colonias de ultramar, lo que obligó a la instrucción de personal cualificado en diferentes campos: náutica (construcción de navíos, instrumentos de navegación, cartas, etc.), ingeniería civil, ingeniería militar, artillería (fabricación de cañones, balística, preparación de pólvora, ...), etc. En gran medida los anhelos del monarca, a este respecto, quedaron finalmente solventados tras la instauración en 1582 de la Academia de Matemáticas de Madrid en donde durante un breve periodo de tiempo se logró conjugar, en parte, los conocimientos teórico-prácticos de muchos y variados maestros, teniendo siempre como referente fundamental el estudio de las Matemáticas y sus diferentes ramas, como aglutinadora de los diversos saberes. Si bien el conocimiento de esta institución es cada día mayor no lo es en igual medida la estructuración académica de sus clases². Pero tanto la pretendida brillantez de la Academia, como la generalización de estudios que conllevaran una aplicación de la ciencia, no fueron sino un espejismo que salvo contadas y honrosas excepciones,

lograron, a duras penas, traspasar el límite de la vulgarización dentro de la actividad científica de los siglos XVI y XVII.

Durante el último siglo citado, época en la que se intentó mantener la paz con el uso de las armas, la decadencia de la Monarquía Hispánica dejó de ser una quimera forjada por sus adversarios para convertirse en un hecho constatado, a pesar del intento por mantener un casi imposible equilibrio motivado por las numerosas guerras, sublevaciones y levantamientos que acabaron por diezmar la maltrecha economía del reino y socavar la ya escasa renta de confianza en sus posibilidades hegemónicas. Si bien estos hechos son fácilmente contrastables, ni la “crisis” fue generalizada ni se produjo de manera persistente durante todo el siglo, aunque sus consecuencias sí se dejaron sentir en toda la centuria y en todos los ámbitos. Uno de ellos fue el mundo de la imprenta en donde se sucedieron paradójicas situaciones que actuaron de forma desigual en la producción editorial dependiendo de las materias adoptadas.

A lo largo de nuestro llamado *Siglo de Oro*, muchas fueron las disciplinas sobre las que versaron los contenidos de infinidad de publicaciones: históricas, panegíricas, científicos, religiosos, etc., pero sin lugar a dudas la creación literaria obtuvo el premio y beneplácito tanto de los sectores cultos de la sociedad, como de aquellos que encontraban entre sus páginas, andanzas y aventuras de singulares personajes que hoy tienen un puesto de honor dentro de nuestro patrimonio bibliográfico. Si publicar textos de literatura y poesía resultaba “aparentemente” fácil, el resto de materias no gozaron de este privilegio al no disponer de los resortes, normalmente económicos, necesarios para que sus originales vieran la luz.

Pero, ¿qué ocurrió a lo largo del XVII con respecto a los tratados cuyo tema principal o adyacente era el llamado “Arte de la Guerra”? ¿Realmente la producción de estos textos fue escasa en cuanto a número y calidad como normalmente se defiende? ¿Existieron más trabajos de los que hoy han llegado hasta nosotros debido a una política de silenciamiento de ciertos asuntos? ¿Cuál fue la verdadera estrategia libraria al respecto?. La respuesta a muchas de estas preguntas sigue mostrándonos hoy día esquivas pues la bibliografía sobre el tema continúa siendo escasa y parcial³, a ello se une un cierto desinterés, máxime cuando la centuria anterior ha acaparado la atención y los más variados esfuerzos. Pero también conviene matizar que sin estos antecedentes sería inviable plantear y entender un estudio sobre el XVII hispano.

La obligada concisión de este evento, nos fuerza a realizar una serie de planteamientos y reflexiones en torno

a este tema sin entrar en valoraciones de mayor calado que nos llevarían a un más amplio desarrollo. Básicamente fundamentaremos nuestra aproximación sobre dos parámetros, en primer lugar tomaremos como referencia los preliminares de algunos importantes tratados sobre la materia en donde abiertamente los creadores manifestaron de forma reiterada los problemas y carestías que sufrían a la hora de editar sus textos, no solamente a nivel pecuniario sino también por las cortapisas derivadas de una pretendida política de silencio; en estas mismas introducciones, prólogos y dedicatorias aparecerán enumerados otros trabajos concluidos por los autores, extremo éste que tras su cotejo no podemos legitimar en muchos casos, ¿era norma común alabar su esfuerzo con la inserción de proyectos que si bien no estaban finalizados sí se encontraban en la mente del escritor, o realmente estos textos existieron y posteriormente desaparecieron? El otro extremo consistirá en un intento por reconstruir el catálogo de tratados sobre esta disciplina en base a diversas consultas de archivo que posteriormente especificaremos.

La solución a estos interrogantes son difíciles de constatar sin un estudio que incida directamente en los documentos generados por los diferentes estamentos de la administración de la época. Por nuestra parte como paso previo, hemos comenzado por estudiar las provisiones reales que a lo largo del siglo XVII otorgaron los diferentes monarcas, paso ineludible para cualquier impresión. De su verificación, contraste y análisis podemos extraer, si no grandes conclusiones, al menos sí importantes matizaciones y noticias que se relacionan directamente con la problemática anteriormente aludida.

El camino que debía atravesar un manuscrito hasta convertirse en impreso era largo y costoso, pues a la consiguiente búsqueda de patrocinador o mecenas que costeara la obra, el texto debía franquear importantes trabas burocráticas que llegaban en ocasiones a desesperar los ánimos más templados. Así, a la petición de licencias, aprobaciones, corrección y tasa; se unían los problemas propios de los talleres tipográficos, que en el caso de los textos científicos resultaban especialmente difíciles de solventar.

La apertura de planchas, primero xilográficas y posteriormente calcográficas, fue uno de los escollos para su publicación. La escasa formación de los grabadores nacionales, salvo honrosas excepciones, hacía que las ediciones publicadas fueran poco atractivas en sus imágenes. La solución pasó por contratar a grabadores extranjeros, normalmente de los Países Bajos, que utilizaban la técnica sobre cobre; ello motivó que aumentara efectivamente

te la calidad pero a cambio de un considerable aumento de los costes de edición. Otro importante obstáculo quedaba establecido merced a las restrictivas leyes de imprenta que a partir de la Pragmática de 1502, promulgada por los Reyes Católicos, había establecido un primer ordenamiento.

Debido a la importancia e influencia que la imprenta fue adquiriendo en nuestro país, se intentó buscar un marco legal que recogiera unas normas básicas sobre las que poder actuar de manera unificada bajo unos parámetros de control librario. Tras la lógica incertidumbre inicial, los comienzos se caracterizaron por las facilidades otorgadas; con el trascurso de los años y los acontecimientos, las mismas se convirtieron en disposiciones restrictivas, cuando no reprobatorias hacia determinadas cuestiones que anteriormente se habían considerado beneficiosas.

La confluencia de uno o varios de estos condicionantes hizo que un gran número de las obras preparadas para ser impresas quedaran sin ejecución efectiva en los talleres tipográficos. Algunos de estos originales de imprenta estaban en sus estadios iniciales, otros se encontraban en su fase final preparados para su inmediata salida al mercado pero a falta de alguna aprobación o licencia. Muchos de estos manuscritos se han perdido irremediablemente, mientras que otro gran número de ellos, "duermen" en los anaqueles de archivos y bibliotecas, esperando su rehabilitación⁴.

Como anteriormente anticipábamos uno de los factores que más se valoraba con respecto a la imprenta era la rapidez con la que se transmitían las ideas, a lo que se sumaba el amplio eco que tenía en todos los ámbitos de la sociedad; lo que eran características favorables para la inmensa mayoría de los autores se convertiría en un verdadero quebradero de cabeza para muchos otros, pues justamente la universalización de contenidos en el mundo militar no siempre fue recibida con absoluta permisividad. Durante el XVII son varios los ejemplos en los que ciertos materiales se vieron irremisiblemente abocados al ostracismo por desvelar lo que se entendía entonces como secretos militares, ya fuera a nivel constructivo en cuanto a las defensas y posiciones de ataque como a las fórmulas maestras para la realización de armamento y sus proyectiles. Algunos casos realmente significativos se produjeron en la figura de Julio César Firrufino⁵, quien llegó a ser catedrático de matemáticas y fortificación o en la confección de mapas con el llamado *Atlas del rey planetas*⁶, verdadera joya cartográfica que describía las costas peninsulares con especial detalle y que ya antes de nacer estaba condenado, pues la pericia de Pedro de Texeira chocaba frontalmente con los deseos de anonimato de

los ministros reales quienes consideraron su divulgación y distribución un auténtico peligro para la corona. Riesgo que era cierto, pues el espionaje de las plazas fuertes españolas por países como Francia resultaban un hecho ante las ambiciones sobre las posiciones españolas europeas por parte de Richelieu; durante el XVII los trabajos cartográficos efectuados por ingenieros militares del país vecino fueron varios y diversos, de los cuales han quedado elocuentes ejemplos de diversa época que inciden en esta idea⁷.

El caso de Firrufino fue especialmente sintomático de este tipo de conductas en las que primó la seguridad por encima de la divulgación de los conocimientos; a pesar de la desgracia inicial, este escritor supo sacar partido posteriormente a la situación consiguiendo diversas mercedes por las mermas sufridas. Hasta ahora sabíamos que con anterioridad a 1626, pero sin mayor especificación, tenía listo para ser impreso (incluyendo las diversas licencias) un tratado con título: *El Perfecto Artillero*, pero antes de su salida al mercado fue prohibida su reproducción por el Consejo de Estado, esto es lo que ocurrió según sus propias palabras:

"Deseando el general aprovechamiento me puse a escribir la Theorica y Pratica de la Artilleria, doctrina que en estos Reinos, ni en otros no ha sido escrito con la exaccion que requeria materia de tanta importancia, ajustandola con las ciencias Mathematicas, a quien esta subordinada, y juntando los estudios con las experiencias del Doctor Iulian Firrufino mi padre, Cathedratico de Mathematicas de su Magestad en esta Corte, con los mios, despues de largos años de experiencia de entrambos. Saqué a luz el primer trabajo, que se intituló el Perfecto Artillero: y quando estava mui vfano de aver alcançado lo que tanto deseava, que era la enseñanza, y esperaba con el fruto el premio con dar a su Magestad hombres en el ministerio de la Artilleria mui habiles, estando impreso, su Magestad me mando por su Consejo de Estado, no convenia a su Real servicio saliese a luz por secretas causas: y porque no se careciese de la pratica, el año de 1626 compuse un breve tratado, que se intitula, Practica manual, y breve compendio de Artilleria, el qual dispuse tan solamente para que los practicos alcançasen debaxo de breve compendio y doctrina lo mas comun tocante a la pratica."⁸

A raíz de este fiasco dio a la imprenta en 1626 un nuevo tratado⁹, breve resumen de la obra anteriormente

descrita, donde sólo aparecían aquellos datos que, aun siendo de interés, no interferían la seguridad de la Corona; sus avances en estos campos quedaron silenciados, aunque según él mismo indica posteriormente, sirvieron para ponerlos en práctica en momentos especialmente delicados. Su mutismo ante tales inventos le ayudaron a obtener dos hidalguías y puestos de consideración dentro del reino:

“Muchas cosas diferentes tocantes a Artilleria, que ha hallado mi inventiva en el discurso de los largos estudios, y desvelos de tantos años, pudiera poner, y agregar a estas breves adiciones, como son secretos especiales de su fundición, y maquinas, muchos artificios de fuegos, bombas, balas, alcançias, e instrumentos para quemar Armadas de enemigos, y desbaratar exercitos con grande destroço, y mortandad de contrarios. Mas no me lo permite el orden que tengo de su Magestad, reservandolos solamente para el servicio de su Real Corona: y para que los Gobernadores de su Reales armas usen dellas en las ocasiones en que se hallaren de ofender a los exercitos enemigos”¹⁰

Tras paciente investigación ahora podemos ofrecer la cronología exacta en la que el original estaba finalizado, fecha que adelanta en muchos años esta obra, pues la licencia de impresión por parte del rey se encuentra rubricada en Aranjuez el 30 de abril de 1611, actuando como secretario Villarroel; en el extracto de la provisión real se indica:

“Julio Cesar para que pueda ymprimir un libro de la materia de la artilleria con la parte de la filosofia que le compete y demostraciones matematicas y privilegio por diez años”¹¹

Esta breve anotación confirma los planteamientos realizados por Firrufino y nos ayuda a entender cómo la educación en tales materias resultaba francamente difícil al cercenarse importantes materiales de estudio en aras de intereses superiores; esta reflexión se encuentra básicamente unida al tipo de enseñanza que se podía esperar en nuestro país. Ya comentábamos con anterioridad cómo se intentó paliar esta falta de técnicos con la instauración de la madrileña Academia, pero sus resultados a este respecto fueron escasos y la adquisición y transmisión de conocimientos técnico-científicos continuó realizándose en círculos cerrados normalmente de padres a hijos o en el entorno de los diversos talleres o centros de

trabajo, donde aquellos considerados “maestros” enseñaban a los aprendices las diferentes labores¹²; los intentos por generalizar las escuelas de artillería¹³ acabó siendo un fracaso al unirse los escasos recursos aportados, la falta crónica de profesores considerados hábiles en la materia y el firme propósito de no contratar a maestros extranjeros a pesar de sus conocimientos por el ya consabido riesgo de espionaje, aunque no siempre se veía así:

“Prendas son todas estas, que se deuen desear a todos, que siguen el noble exercicio Militar; porque es cosa dura fiar de un Estrangero, que con lo estrauagante de su nombre y por ser Estrangero, y muchas veces careciendo de la teorica; con dos limitadas noticias, de que no alcança los fundamentos, que se experimentare, se alcançará su poca ciencia, que si se haga tanto lugar, que venga el Principe mal informado a señalarle sueldo grande, y el General a comunicar su designio, seguir su parecer y disposición, que las mas de las vezes se yerra, o es; costosa y dilatada, y el acierto fue acaso, para obuair estos daños, será conueniente razon de estado fundar Academias Militares, proueer las Catedras por oposicion, destinar sueldos para los oyentes, proponer premios a los mas peritos, con este concepto en la primera parte de nuestros Elementos Militares en el libro tercero, capitulo segundo, y tercero apuntamos los medios para las rentas, y forma de la fundación de las Academias Militares, que pretendo se funden en España”¹⁴.

A la falta de docentes se unía otra grave merma como era la escasez de manuales que de forma didáctica establecieran el soporte previo sobre el que posteriormente se ejercitarían. La política libraria a este respecto cabría denominarla de inexistente si no fuera por ciertos ensayos que finalmente se quedaron tan sólo en eso; la falta de libros dedicados a la enseñanza de las diversas materias tenía uno de sus principios en las cortapisas anteriormente descritas con respecto a la imprenta (tanto a nivel económico como burocrático) lo que acabó por desaminar a los autores, quienes no encontraban los suficientes incentivos para embarcarse en tan arduas y costosas empresas. El propio Firrufino vuelve a poner el dedo en la llaga:

“...como fiel vasallo, y criado tan antiguo de su Magestad, despues de haber cumplido con las obligaciones de leer la geometria, y Artillería con-

forme al Real mandato, considerando el daño que se seguía al no aver libros en estos Reinos en ambas facultades, adonde los aficionados las pudiesen estudiar; dexando aparte mi principal intento, que fue tratar de la geometría (de que tengo traducidos los seis libros de Euclides con sus comentarios, que siendo su Magestad servido después desta obra saldrán a la luz)”¹⁵.

Como venimos comprobando los autores utilizaban los prólogos y dedicatorias de sus tratados para que les sirvieran como altavoz de sus problemas, pero también como medio de publicitar sus próximas obras; según hemos podido verificar en la mayoría de los casos éstas eran ciertas si bien muchas de ellas no han llegado hasta nosotros por la falta de impresión o por otros motivos que desconocemos. Un caso singular a este respecto está representado por don Diego Enríquez de Villegas¹⁶, autor prolífico donde los haya que reúne muchas de las características del prototipo de escritor español sobre temas bélicos. Militar que tras su retiro utilizó los conocimientos adquiridos en el campo de batalla para trasladarlos al papel, en algunos casos meras descripciones de batallas, arquitecturas o ejércitos, pero en otras, como en el caso que nos compete, autor que une a su amplia trayectoria un interés por la tratadística militar europea de mayor calado, la cual sintetiza y pone en relación con sus propias ideas. También aprovechó la salida al mercado de la que a la postre será su obra más importante, la *Academia de fortificación de plazas y nuevo modo de fortificar una plaza real* (1651)¹⁷ para realizar una enumeración de sus obras impresas y de aquellas que además de terminadas ya tenían licencia real: la segunda parte de su *Aula Militar* y una traducción de los “Seis primeros libros de Euclides”. Tras la oportuna búsqueda hemos podido comprobar diversas cuestiones, una de ellas tiene como trasfondo la dilatación de los tiempos entre las licencias y la consiguiente publicación. Aquellos autores con más de una obra solían paliar las largas esperas que se producían a la hora de requerir las diferentes aprobaciones mandando varios originales para que una vez que hubieran obtenido la financiación correspondiente rápidamente sacarla al mercado, esta “técnica” conllevaba también ciertos riesgos pues la licencias tenían una validez por diez años, tiempo que comenzaba a contar desde su rúbrica por el monarca. En el caso de Enríquez de Villegas hemos rastreado un total de diez licencias todas ellas interesantes; la primera está firmada en Cuenca en 1642 bajo título de *Elementos militares*¹⁸, aunque esta obra acabaría siendo englobada en la titulada *Levas de la gente de Guerra* que apareció en

1647, tras obtener su correspondiente provisión en 1646¹⁹. Tan sólo un año más tarde (Madrid, 22 de abril de 1643) obtenía el privilegio real para la segunda parte²⁰, aunque en este caso nuevamente no saldría impresa hasta 1649. Una de las provisiones reales nos ha deparado una sorpresa pues sería aparentemente el germen de su obra más famosa, en 1648 obtuvo este privilegio para una obra que llevaría por título *Architectura Militar o Fortificación de Plazas* y que sepamos nunca salió de los tórculos²¹; en idéntica fecha obtenía otra para su obra *Aula Militar* publicada un año después²². Tendrían que transcurrir dos años desde su *Architectura Militar* para que obtuviera el privilegio para la mencionada *Academia de fortificación...* (Madrid, Alonso de Paredes, 1651)²³; las siguientes licencias giraron en torno a la educación de príncipes²⁴.

Relacionado con este problema estaba el tema de encontrar libros traducidos a nuestro idioma de los principales autores y disciplinas. Los responsables de la Academia de Matemáticas con Juan de Herrera al frente habían apostado por dos importantes decisiones, primeramente que las clases fueran leídas en lengua vulgar para hacer más accesible sus presupuestos e intentar llegar a un mayor número de personas y, por otro lado, se potenciaron las traducciones de tratados normalmente del italiano y francés, así como los matemáticos y sus ciencias afines cuyos originales se encontraban en griego y latín. Este último intento produjo varios e interesantes frutos pero no suficientes para cubrir el amplio número de materias pretendidas.

Una vez analizados todos estos prolegómenos, y en base al supuesto tantas veces repetido de la falta de publicaciones de tema técnico-científico en nuestro país durante la decimoséptima centuria, nos marcamos una línea de trabajo, de la que ahora sólo presentamos los preliminares de la misma, tendente a delimitar y verificar algunos de estos contenidos con respecto a los tratados sobre el llamado “Arte de la Guerra”, si bien pudieran hacerse extensivos a otras materias.

Entre los diferentes métodos sobre los que podíamos elegir, optamos por indagar sobre un apartado normalmente no tenido en cuenta, quizá debido al altísimo número de reseñas que conlleva; este no es otro que los libros donde se recogieron todas las provisiones reales otorgadas por los diversos reyes en la Corona de Castilla, concretamente incidimos en las fechadas entre 1599 y 1701 y que hoy pueden ser consultadas en el Archivo Histórico Nacional con sede en Madrid. En total revisamos catorce libros donde aparecían registradas miles de provisiones de todo tipo que cubrían al arco temporal

propuesto, de todas ellas extractamos las dedicadas a las impresiones de libros, condición *sine qua non* para la publicación de cualquier original. Elegimos esta vía en detrimento de la más usual de enumerar los ejemplares ya impresos a modo de catálogo por diversas razones; en primer lugar nos parecía más completo utilizar este método pues comprendía los tratados publicados, y aquellos que por diversas causas no acabaron en las prensas a pesar de tener la oportuna licencia. Por otro lado, nos ofrecía una visión global de las impresiones del siglo XVII no sólo de las de tema “militar”, sino de todo lo que se publicó en el reino pudiéndose extraer así algunas conclusiones e hipótesis de trabajo que deberán reafirmarse o rechazarse conforme avance nuestra investigación.

Una de las consecuencias derivadas de la búsqueda y evaluación de los resultados no hace sino incidir en uno de los presupuestos mantenidos por la bibliografía actual a la hora de clasificar la producción impresa del siglo XVII; de la amplísima nómina de originales presentados para obtener la provisión real que les adjudicaba el derecho de edición, casi un setenta por ciento tiene su origen en el ámbito religioso con una variada argumentación que va desde la hagiografía, los problemas teológicos o fenomenologías varias. Otro veinte por ciento aproximadamente estaría dedicado al estudio de temas relacionados con las Leyes y sobre todo a la Literatura, espacio este último donde participaron activamente los grandes autores de nuestro *Siglo de Oro*: Cervantes, Calderón, Lope, Quevedo, etc. Y por último, en el porcentaje restante se incluirían el resto de las materias donde destacan las dedicadas al mundo militar y las ciencias en general, pobres resultados que no hacen sino reiterar la problemática ya apuntada.

La cadencia en el otorgamiento de licencias se mantiene fija a lo largo de la centuria con insignificantes altibajos, salvo el periodo comprendido entre la estancia de la corte en Valladolid y su posterior vuelta a Madrid (1601-1606), donde el flujo de licencias librarias decayó un tanto. Licencias que se concedían por un tiempo máximo de diez años, siendo escasas las prórrogas encontradas; cuando éstas se producen, se conceden por cuatro o cinco años, si bien en alguna ocasión se dispensan por el mismo tiempo que ya disfrutaron. En el mayor número de los casos las licencias son nominales extendiéndose a favor de su autor para que pudiera imprimir, aunque también se da la circunstancia de personas que obtuvieron la licencia de impresión y venta. Diversos son los beneficiados de las provisiones, en primer lugar; como ya hemos aludido, el autor que a su vez podía delegar en algún fami-

liar o impresor (normalmente esto ocurría por muerte o venta de la licencia). Otra fórmula consistía en conceder la licencia real a instituciones, así por ejemplo conventos y universidades actuando sus priores o rectores como sujetos de la misma.

Centrándonos ya en el tema del “Arte de la Guerra”, en toda su extensión, debemos considerar como entre el centenar escaso de libros encontrados, la temática propuesta es heterogénea. Todavía en este periodo siguen teniendo cierto predicamento aquellos tratados dedicados al mundo de la caza, arte cinegético que engloba diversas fuentes como la ballestería y la montería; su mantenimiento se debe a la idea de que en tiempos de paz, la caza era un excelente sustitutivo de las fases bélicas, enseñando a los jóvenes nobles actitudes y estrategias propias de la guerra. Relacionado con este tema estaba el estudio de la “gineta” o arte de montar a caballo con unas determinadas características, además de los tratados de albeitería, el mundo del caballo tenía su importancia pues no en vano formaba parte de una de las armas del ejército. Otro importante grupo de tratados se encuentra fundamentado sobre la formación del personal militar desde los estratos más humildes a los más nobles (soldados, sargentos, maestros de campo, generales). De igual manera se confeccionaron tratados donde se repasan los armamentos, desde la destreza en la utilización de espadas, lanzas y adargas, hasta los más numerosos de todo el conjunto que son los dedicados a la Artillería. Los tratados sobre este asunto giran en torno a la fabricación de piezas, encabalgamientos y proyectiles. Para muchas de estas labores eran necesarias nociones matemáticas y de sus ciencias afines, que bien formaron parte de éstos o se realizaron *ex profeso*. Al igual que con la Artillería ocurre con la Fortificación. La descripción de guerras, antiguas o modernas, conforman otro interesante conjunto, destacándose las hazañas en las batallas de Flandes, y Francia entre otras, y Brasil, Pernambuco o Chile en territorio americano. Continente que espoleó el interés y la investigación por la armada y sus instrumentos de navegación que si bien tuvieron un mayor desarrollo a lo largo del siglo XVI, también ahora gozaron de consideración a pesar de los escasos estudios; en este sentido, la “frontera de Canarias” históricamente fue un espléndido campo de experimentación para este tipo de empresas. Por último un número importante está dedicado a lo que se entendía como educación de Príncipes. No queremos dejar pasar la ocasión para incluir un tratado a modo casi anecdótico que enlaza perfectamente con las ideas del XVII hispano en donde la religión formaba parte de todos y cada uno de los ámbitos de la sociedad; se trata

del libro escrito por el deán de Granada en 1678 con título “Dudas que tocan a las conziencias de los soldados que militan en los ejércitos”.

Éstas son a grandes rasgos algunas de las primeras conclusiones que ahora aportamos y que esperamos se vean intensificadas en posteriores estudios sobre este arte muy a menudo a caballo entre la propaganda y el secreto, pues como hemos planteado no sólo se luchaba en el campo de batalla sino también entre las matrices de los locales tipográficos, donde una buena campaña impresa podía socavar la credibilidad del enemigo y enaltecer a las tropas y generales propios, sin hacerse ningún otro planteamiento. Pero también los libros eran los elementos vertebradores sobre los que cimentar una cultura técnica que por desgracia no llegó a cuajar en los territorios de la monarquía hispánica durante el siglo XVII.

Notas

- 1 Entre la abundante bibliografía generada en torno a la difusión de la imprenta, destacamos como referente: EISENSTEIN, E. (1994): *La revolución de la Imprenta en la Edad Moderna europea*. Ed. Akal, Madrid.
- 2 Aún cuando en estos momentos, el tema de la Academia, se sale de nuestros propósitos, su conocimiento es imprescindible para entender el futuro desarrollo de otras instituciones y de múltiples aspectos de la vida científica en nuestro país. Es por ello por lo que a modo de recordatorio incluimos parte de la bibliografía más reciente sobre la mencionada institución: LÓPEZ PIÑERO, J.M. (1979): *Ciencia y Técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Ed. Labor. Barcelona: 104-107; SORALUCE BLOND, J.R. (1987): “Ciencia y Arquitectura en el ocaso del Renacimiento. Notas para la historia de la Real Academia de Matemáticas de Madrid”, *Academia*. nº 65: 69-107. ESTEBAN PIÑEIRO, M., VICENTE MAROTO M^a I y GONZÁLEZ ARROYO, L.A. (1988): “Una reflexión sobre la existencia y el significado de la Academia de Matemáticas”, en *Estudios sobre Historia de la Ciencia y de la Técnica*. IV Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas. Valladolid: 451-456. VICENTE MAROTO, M^a I. y ESTEBAN PIÑEIRO, M. (1991): *Aspectos de la Ciencia aplicada en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: 69-214; SIMÓN DÍAZ, J. y CERVERA VERA, L. (1995): *Institución de la Academia Real de Mathematica*. Edición facsímil sobre el impreso en 1584 de Juan de Herrera. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid; GONZÁLEZ TASCÓN, I. (1998): “La formación de los técnicos”, en *Catálogo de la Exposición Felipe II: los ingenios y las máquinas. Ingeniería y obras públicas en la época de Felipe II*. Madrid: 46-52. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1999): “La Academia de Matemáticas y Arquitectura fundada por Felipe II: Orígenes y continuidad”, en *El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*. IX Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”. CSIC. Madrid: 251-258. ESTEBAN PIÑEIRO, M. (1999): “La Academia de Matemáticas de Madrid”, en *Felipe II, la Ciencia y la Técnica*. Madrid: 113-132. *Idem* (1999): “Los cosmógrafos del Rey”, en *Madrid. Ciencia y Corte*. Madrid. págs. 121-133. *Idem* (2004): “Instituciones para la formación de los técnicos”, en *Técnica e Ingeniería en España (I) El Renacimiento*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza: 165-202.
- 3 Un reciente y admirable intento por paliar esta situación, a pesar del desconcertante título, en MERINO PERAL, E. (2002): *El arte militar en la época moderna: los tratados “de re militari” en el Renacimiento. 1536-1671. Aspectos de un arte español*. Ministerio de Defensa. Madrid.
- 4 DÍAZ MORENO, F. (2006): “Un original de imprenta del siglo XVI. El *De re militari* de Diego Gracián de Alderete” *Pecia Complutense*. nº 5.
- 5 Un acercamiento al personaje y su obra en: DÍAZ MORENO, F. (2000): “Teórica y práctica del arte de la guerra en el siglo XVII hispano. Julio César Firrufino y la artillería”, *Anales de Historia del Arte*, 10. UCM: 169-205.
- 6 MARÍAS, F. Y PEREDA, F. (Eds.) (2002): *El Atlas del rey planeta : la “Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos” I de Pedro Texeira, (1634)*. Nerea. Hondarribia.
- 7 Éstos se centran en tres ejemplares: el Atlas dedicado a Richelieu compuesto por mapas y planos de las posesiones españolas en

- Italia y el Mediterráneo, cuyos dibujos están datados entre 1624 y 1642. Otro, cuya base gira en torno al Franco Condado fechado en 1668 y el último con título: *Recueil des cartes des costes de Catalogne et des isles de Majorque, Minorque et Yvice, avec les plans particuliers des places de ces isles, veues, ports et mouillages, pris sur les lieux par le Sr Pene ingenieur ordinaire du Roy en 1680*. Para el estudio en detalle de estas colecciones: D'ORGEIX, É. (2005): “Al servicio del rey. El espionaje francés de las plazas fuertes españolas en el siglo XVII”, en *Los ingenieros militares de la Monarquía Hispánica en los siglos XVII y XVIII*. Ministerio de Defensa. Madrid: 97-111.
- 8 La incidencia indicada aparece en su: *EL PERFETO ARTILLERO/ THEORICA Y PRATICA/ POR/ JULIO CESAR FIRRVFINO/ Cathedratico de Geometria y Artilleria del su Magestad, por su Real Consejo de Guerra/AL Exmo. Señor/ DON DIEGO FELIPEZ DE GVZMAN/ Marques de Leganes y de Morata, de los/ Consejos de Estado y Guerra. Presidente en el de Flan-/ des, Gentilhombre de la Camara de su Magestad,/ su primer Cavallerizo, Comendador mayor de Leon,/ y Capitan General de la Artillería de España./ 1642 años/ Juan de Noort fecit/ [Colofón] EN MADRID./ Por el Licenciado Iuan Martin de Barrio,/ Año de M. DC. XLVIII. [1648]. Biblioteca Nacional de España. A partir de ahora BN: 2/48965.*
 - 9 *PLATICA/ MANVAL Y BREVE COM/ PENDIO DE ARTILLERIA/ COMPVESTA POR JULIO CE/ SAR Firrufino Cathedratico de Mal tematicas y Artilleria de su Mal gestad/ A DON JVAN DE MENDO/ ÇA MARQVES/ de la Hinojosa y San leonardo Col mendador de Aledo y Totana de la/ Orden de Santiago Treze della/ Gentilhombre de la Camara del/ Su Magestad de sus Consejos/ de Estado y Guerra y Capitan/ General de la Artilleria/ de España y Islas/ adjacentes/franco. Enriquez faciebat/ CON PRIVILEGIO/ En Madrid. Por la uivda de Alonso Martin/ AÑO M. DC. XXVI.*
 - 10 *EL PERFETO ARTILLERO/ THEORICA Y PRATICA/ POR/ JULIO CESAR FIRRVFINO...op. cit.* Adiciones al Tratado de Artillería. fol. 213.
 - 11 [A]rchivo [H]istórico [N]acional. Secc. Consejos. Libro 643; fol. 177.
 - 12 Julio César Firrufino aprendió la profesión junto a su padre, Giuliano Ferrofino, tanto de manera directa como en las clases que éste impartía en Sevilla donde ostentaba una cátedra de artillería naval dependiente de la Casa de Contratación. Sobre la institución, métodos y medios, véase: FRONTELA CARRERAS, G. (1997): “La enseñanza de la Artillería dependiente del Consejo de Indias”, *Militaria. Revista de Cultura Militar*, 10. UCM: 277-290.
 - 13 Al respecto: CÁMARA MUÑOZ, A. (1981): “La arquitectura militar y los ingenieros de la monarquía española: Aspectos de una profesión (1530-1650)”, *Revista de la Universidad Complutense*, 3: 255-269. *Id.* (1998): “El papel de la arquitectura militar y de los ingenieros”, en *Felipe II y el arte de su tiempo*. Fundación Argentaria/Visor. Madrid: 383-400. GARCÍA TAPIA, N. Y VICENTE MAROTO, I. (2002): “Las Escuelas de Artillería y otras Instituciones Técnicas”, en *Historia de la Ciencia y de la Técnica en la Corona de Castilla*, vol. III. Junta de Castilla y León: 73-82; VICENTE MAROTO, M^a I. (2003): “Las escuelas de artillería en los siglos XVI y XVII”, *Quaderns d'Història de l'Enginyeria*. Vol. V: 1-9. CÁMARA MUÑOZ, A. (2004): “La profesión de ingeniero: los ingenieros del rey”, en *Técnica e Ingeniería en España. I. El Renacimiento*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza: 125-164.
 - 14 *LEVAS DE/ LA GENTE DE/ GUERRA/ SV EMPLEO/ EN TODAS FAC- CIONES MILITARES...ESCRIVIA/ DON DIEGO HENRIQUEZ DE VILLEGAS...En Madrid. Por Carlos Sanchez Brauo. Año de 1647. pág. 212.*
 - 15 *EL PERFETO ARTILLERO/ THEORICA Y PRATICA/ POR/ JULIO CESAR FIRRVFINO...op. cit.* Prólogo. Tendríamos que trasladarnos al final de la centuria para encontrar un texto que garantizase esta docencia de manera estructurada, nos referimos a Sebastián Fernández de Medrano y su *Architecto Perfecto en el Arte Militar* (Bruselas, 1700), profesor de la Academia Militar de Bruselas.
 - 16 DÍAZ MORENO, F. (2005): “Don Diego Enríquez de Villegas en el solar de Marte. Rasguear con la espada en el siglo XVII”, *Anales de Historia del Arte*, 15. UCM: 197-218.
 - 17 DÍAZ MORENO, F. (2006): “La Academia de Fortificación de Plazas de don Diego Enríquez de Villegas (1651). Nuevos modelos para antiguos problemas”, en *Actas Congreso Internacional: Ciudades Amuralladas*. Pamplona. (En prensa).
 - 18 AHN. Secc. Consejos. Libro 649. fol. 228vº.
 - 19 *Ibid.* fol. 527.
 - 20 *Ibid.* fol. 295.
 - 21 *Ibid.* fol. 614vº.
 - 22 *Ibid.* fol. 625vº.
 - 23 AHN. Secc. Consejos. Libro 650. fol. 68
 - 24 *Ibid.* fol. 196: *El Sabio en su Retiro*. *Ibid.* fol. 388: *El Principe en la Idea* y AHN. Secc. Consejos. Libro 651. fol. 191vº: *El despertador en el sueño de la vida*.

La reconstrucción y restauración del patrimonio monumental de la Villa de Bilbao tras las guerras carlistas

Eva Díez Paton
Universidad del País Vasco

Las guerras siempre suponen una experiencia traumática tanto para la sociedad como para el patrimonio. Los comienzos del siglo XIX estuvieron profundamente marcados por la sucesión de contiendas bélicas como la Guerra de la Convención (1793-1795), la Guerra de la Independencia (1808-1814) y la primera Guerra Carlista o Guerra de los Siete años (1833-1840).

Son años decisivos en los que comenzarán a asentarse las bases del futuro estado liberal. Se vivirán profundos cambios en el sistema político, económico e ideológico con el surgimiento de la nueva mentalidad burguesa, firme defensora de la iniciativa individual y del progreso.

A la muerte de Fernando VII en 1833 su esposa María Cristina asumirá la regencia dada la minoría de edad de su hija Isabel. En su reinado comenzarán a instalarse las bases liberales del nuevo gobierno. Este hecho, privando a Carlos María Isidro de sus pretensiones de acceso al trono, llevará a las armas a dos grupos claramente diferenciados, los continuadores del modelo político liberal y los absolutistas, defensores del Antiguo Régimen.

Se iniciará así la Primera Guerra Carlista, a la que seguirán otras dos. El principal escenario bélico se vivirá en el País Vasco, aunque también se desarrollarán diversos combates en Cataluña, Aragón y el reino de Valencia¹.

El arraigo del carlismo en el País Vasco ha sido un tema muy estudiado por los historiadores, que han defendido diferentes versiones como la lucha entre campo y ciudad, defensa de los fueros, etc. Sin embargo, los fueros no estuvieron presentes en los comienzos de las proclamas carlistas, pero sí en la mentalidad de los defensores de la causa de Don Carlos. Los progresistas tarde o temprano pretendían abolir el sistema foral, objetivo que perseguían desde la primera constitución española de 1812.

Además, la supresión del mayorazgo fomentando la división de las tierras y la venta de las tierras comunales, de las cuales disfrutaba todo el campesinado, que recayeron en manos de la nobleza y la burguesía adinerada, empujó notablemente la población rural, incapaz de hacer frente a las altas rentas que les exigían. Junto a ello, el clero fomentó en gran medida la exaltación campesina dado que veían peligrar sus posesiones si los liberales llegaban al poder.

La primera carlistada se extenderá de 1833 a 1839. Fueron dos los sitios que sufrió la capital del Señorío, el primero desde el 23 de junio de 1835 hasta el 1 de julio y el segundo del 23 de octubre al 25 de diciembre de 1836. Dos momentos de intenso ataque entre liberales y carlistas donde el patrimonio tuvo especial protagonismo, con un grave deterioro estructural, arquitectónico y ornamental.

Tras siete años de contienda, el cansancio, el hambre y los deseos de paz llevaron al General Rafael Maroto, destituido por Don Carlos, a firmar el Convenio de Vergara, simbolizado por el abrazo entre éste y Espartero (1839). Aunque la guerra no culminaría hasta pacificar Morella en 1840, en el resto del reino ya se comenzaban a vivir los comienzos de la paz y las primeras acciones de reconstrucción de un país mellado por la guerra.

La “guerra dels matiners” o madrugadores (1846-1849) es considerada como la segunda guerra carlista pero ésta sólo se hizo presente en Cataluña y zonas de Levante, no teniendo repercusión en el resto del país.

Posteriormente la llama de la guerra se reavivará (1872-1876), iniciándose la que será considerada como guerra foral en el País Vasco². Bilbao vivirá un sitio de 25 días siendo liberada el 2 de mayo de 1874 tras un gran

sufrimiento para la población. La guerra concluyó con la retirada a Francia de Carlos de Borbón y Este (nieto de Carlos María Isidro) el 27 de febrero de 1876. Esta vez no hubo lugar para los tan deseados “paz y fueros”, siendo éstos abolidos por la ley de 21 de julio de 1876, comenzando una nueva etapa en la historia contemporánea del País Vasco.

Bilbao, como queda señalado en esta breve reseña, vivió un duro golpe durante las guerras carlistas. A comienzos del siglo XIX contaba con un amplio volumen de edificios históricos, conjuntos conventuales, iglesias, casas-torre, puente medieval, etc., que poco a poco han ido sucumbiendo a la piqueta demoledora, a los ensanches decimonónicos y a la destrucción de las guerras.

En lo que respecta a las comunidades religiosas, existían en el siglo XIX trece conventos de frailes en el Señorío de Vizcaya, de los cuales tres se encontraban en Bilbao: en Abando se hallaba el convento imperial de San Francisco y el convento de San Mamés, mientras al norte de la antigua villa se alzaba el convento de San Agustín.

Las comunidades religiosas femeninas estaban presentes en mayor número. Se distribuían en siete edificios: las clarisas en los conventos de Santa Clara y la Santa Cruz, las concepcionistas-franciscanas de la Concepción, los de agustinas de La Esperanza y Santa Mónica, el de dominicas de la Encarnación y el de mercedarias de la Merced.

Éstos conjuntos no sólo se caracterizaban por ser comunidades de oración, sino que su situación urbana delimitaba la jurisdicción de la Villa. El escritor Juan E. Delmas la describe del siguiente modo: “El área de Bilbao, tomada desde el convento de la Encarnación hasta las ruinas del de San Agustín, que forma su mayor longitud, no pasa de 6,000 pies, y su mayor anchura desde la Rivera hasta el Instituto, apenas llega a 1,700”³. Cabe señalar que cuando Delmas habla del Instituto se trata de solar donde se encontraba el convento de la Santa Cruz. No debemos olvidar que estos conventos, junto al de San Francisco, desarrollaban en su entorno los arrabales que conformaban la extensión urbana de la Villa.

Las iglesias estaban ampliamente presentes en el Bilbao decimonónico: la Basílica-Catedral de Santiago en el Casco Viejo, la iglesia de San Nicolás de Bari en el Arenal, la iglesia de los Santos Juanes en el Casco Viejo, la iglesia de San Vicente Mártir en lo que entonces era la anteiglesia de Abando y la Basílica de Begoña en la anteiglesia del mismo nombre.

Las iglesias y conventos de la Villa sufrieron las consecuencias directas de la guerra civil. Según la descripción hecha en “*Reseña histórica...*”⁴, los carlistas tuvieron un especial interés en dirigir bombas a las iglesias de

Santiago, San Nicolás, y los conventos de San Francisco, Santa Mónica, Santa Cruz y San Juan. Además, se colocaron elementos de artillería en las torres de San Antón y San Francisco, mientras los carlistas colocaron sus baterías en Begoña y junto a la calle Artecalle.

Algunos de dichos conventos se convirtieron en hospitales militares, como son el caso de los conventos de religiosas de la Santa Cruz, la Concepción, que incluso llegó a albergar el cuartel de los Cazadores de Isabel II, o la Encarnación. Otros, como el de San Francisco o el San Agustín, fueron reutilizados como cuarteles de infantería, habilitando sus refectorios como cárceles, abriendo aspilleras en sus paredes, cerrando los arcos de los claustros para guarecer a la tropa, etc.

Las iglesias de la villa sirvieron a los liberales para guardar sus municiones o como depósitos de pólvora. Así, el claustro de la Basílica Catedral de Santiago o la Iglesia de San Nicolás de Bari fueron convertidas en almacén de municiones.

Otro de los hechos que afectará a la conservación del patrimonio será las leyes desamortizadoras. A partir de la promulgación por parte de Juan Álvarez de Mendizábal de dichas leyes en 1836, se comenzará la supresión de las comunidades religiosas en el reino. Los conflictos bélicos retrasaron su aplicación en el País Vasco, donde no se organizaron hasta 1838⁵. A pesar de ello, desde 1836 tenemos constancia que el Gobierno fomentaba por medio de Reales órdenes el derribo de los conventos que no debían ser conservados. Estas acciones eran tomadas en muchas ocasiones como medio de dar trabajo a los ciudadanos que carecían de empleo. Sin embargo, gracias a las acciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se promoverán Reales órdenes para conservar los antiguos conventos que por sus bellas formas mereciesen convertirse en oficinas, tribunales, museos, u otros establecimientos de utilidad pública. Para ello, el Ministerio de Hacienda exigía a las Diputaciones la redacción de informes sobre los conventos que mereciesen su conservación, suspendiendo la demolición de los edificios de los extinguidos conventos⁶.

En la Villa se comisionó a Manuel María Uhagón y José María Uría, quienes consideraban “que deben mantenerse en pie el mayor cuidado posible los edificios que pertenecieron a las comunidades religiosas que existían en la villa [...] siendo los conventos en su mayor parte fundación de pobladores de esta Villa sin que debiesen Gracia alguna a los Reyes de España no pueden ser confundidas con las demás de la Nación y en caso de hacerse uso de ellas solo puede ser en beneficio de los naturales del país”⁷.

Las palabras de los comisionados por el Ayuntamiento bilbaíno revelan las posturas ideológicas que se enfrentaban en las guerras carlistas. La ideología fuerista no permitía la intervención del Gobierno en lo que se consideraba propio del País Vasco por el derecho legítimo que éstos les otorgaban.

A pesar de apelar a la legitimidad histórica de los fueros, y considerando los conventos e iglesias como parte de los mismos, ni la Diputación ni el Ayuntamiento promovieron, en lo que concierne a los conventos, ningún tipo de acción de conservación o recuperación. Se buscó en todo momento la reutilización de los conjuntos conventuales para su reconversión en edificios de utilidad pública, idea promovida por el Gobierno, pero sin preservar la edificación original. Así, en una exposición sobre los edificios de comunidades religiosas que quedaban por enajenar el comisionado por el Consistorio considera que “en cuanto a los conventos que están por enajenar en esta Villa y sus inmediaciones el de Franciscos está llamado por su situación aislada y conveniente hasta bajo el aspecto militar; a convertirse en un magnífico cuartel de infantería [...] El ex convento de la Encarnación sirve ahora para cuartel de la tropa de esta guarnición. Construido el cuartel en San Francisco, podría destinarse a cárcel pública [...] El ex convento de la Merced, sería muy conveniente que se transformase en casa de corrección, cuya necesidad es urgentísima”⁸.

Sin adentrarnos en la triste historia de cada uno de los conjuntos conventuales destacaremos aquí dos ejemplos, el del convento de agustinas de la Esperanza y el convento imperial de San Francisco⁹.

El convento de agustinas de Nuestra Señora de la Esperanza se situaba extramuros de la Villa, en la calle trasera a la iglesia de San Nicolás y en lo que vino llamándose la calle de las torneras al situarse en el mismo camino tres conventos de la misma orden: San Agustín, La Esperanza y Santa Mónica.

Tuvo su origen en un beaterio en 1535, constituyéndose su propio convento e iglesia en 1641-1645 según el proyecto de Martín Ibáñez de Zalbidea y Cafranga. Poseía las características de la arquitectura conventual, es decir, claustro, portería, sala capitular, refectorio, etc. La iglesia era de cruz latina que no se manifiesta en planta, presenta una única nave de dos tramos, crucero cubierto por cúpula y cabecera recta.

Al exterior probablemente sería un edificio sobrio propio de la arquitectura que se trataba. Tras la primera guerra carlista, y caer en el patio del convento diversas bombas, las religiosas tuvieron que costear las obras de reforma al no contar con el apoyo económico del

Consistorio. El encargado del proyecto fue el maestro de obras Miguel de Garrastachu.

La reforma consistió en la demolición del viejo edificio y con él la portería o entrada al convento, ensancharla y reedificarla de nuevo. Así como también la fachada o costado del templo reformado por su parte superior; elevándola tres pies a fin de que guarde una misma altura horizontal todo el nuevo edificio y reforma por su exterior¹⁰. Las obras culminarían en 1867 declarando el edificio habitable.

Será un proyecto continuador en cuanto a las líneas sencillas del edificio original, de estilo clasicista en el que sólo se conceden pequeños detalles como el recerco de las ventanas, molduras dividiendo los pisos del edificio y sillares angulares.

El convento imperial de San Francisco estaba situado en la izquierda del Nervión “frente a la antiguo portal de Santa María, que era uno de los del recinto murado de la antigua Bilbao”¹¹ como apunta Juan E. Delmas. Se trataba, según del arquitecto Lorenzo Francisco de Moñiz, del “único monumento gótico puro que conserva la villa de Bilbao”¹². Los libros de viajes, que siempre nos aportan datos y descripciones valiosas para los monumentos desaparecidos, lo describieron como “la grande y suntuosa iglesia imperial de San Francisco, fue construido en el año 1501, y concediéndole el rey Don Carlos I y V de Alemania el año de 1559, la facultad de usar sus armas imperiales y reales: su torre es alta, ligera y elegante”¹³. Su iglesia fue considerada de las más grandes del Señorío junto a la Iglesia de Santa María de la Atalaya de Bermeo.

En la primera guerra carlista tuvo especial protagonismo al realizarse en su interior reuniones carlistas presididas por el Padre Negrete¹⁴ hasta que las tropas liberales ocuparon el convento “del que huyeron los frailes pocos días antes para no volver jamás, quedando desde aquel momento convertido en cuartel, pero tan abandonado y maltrecho, que enseguida comenzó su ruina”¹⁵.

A pesar de sus características histórico-artísticas, nunca se vio un interés, ni por parte del Ayuntamiento ni por el gobierno de la Regente, de restaurar o reconstruir el convento. El Consistorio pretendió desde un principio convertirlo en un edificio de utilidad pública, ya fuera una cárcel o un cuartel. Con dicho fin el Gobierno suspenderá la venta del edificio y cederá el mismo al Consistorio: “condición de que en el término de seis meses halla de habilitarlo y destinarlo a los objetos de utilidad pública para que lo solicite”¹⁶.

La entrega del convento se produjo el 24 de mayo de 1849, “estando sumamente fatal y deteriorado como que apenas existe ninguna puerta ni ventana y las dos grandes

salas que tiene muy propias para el acuartelamiento de tropas en bastante número en la necesidad de que se hagan las obras precisas así como en el tejado si llegase el caso de haberlas rehabilitar"¹⁷. Finalmente, se acordará erigir un cuartel según los planos del arquitecto Julián de Salces.

La obra no se comenzó hasta varios años después, pero cuando se iba a llevar a cabo el derribo de la torre de la iglesia, la Real Orden de 31 de julio de 1853 suspendía las obras en el convento de San Francisco. La suspensión vino motivada por una exposición que el arquitecto Lorenzo Francisco de Moñiz realizó al también arquitecto Juan Bautista Peyronnet. Éste último expuso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la necesidad de conservar y dedicar al culto la iglesia, dada la buena situación e importancia del edificio¹⁸.

Ante la desidia mostrada por la Comisión Provincial de Monumentos de Vizcaya "consintiendo la destrucción del magnífico y notable convento de San Francisco de dicha ciudad, no tan sólo sin levantar su mano para impedirlo, sino que siquiera le ha dado el menor aviso para tomar con tiempo las disposiciones convenientes", se ordenó la destitución de todos los individuos que componían la Comisión provincial. Además se ordenó al Gobernador que adoptara "sin pérdida de tiempo una medida enérgica que ponga a cubierto de la destrucción que la amenaza la preciosa iglesia que la contiene el expresado convento de San Francisco"¹⁹.

Durante cinco años no se reanudó ningún tipo de acción sobre el convento imperial de San Francisco, ni de demolición ni de restauración o conservación. En 1858 el Consistorio retoma el asunto exponiendo al Gobernador Civil de la provincia que, por amenazar completa ruina la Iglesia y temiendo una desgracia, desean retomar las obras del cuartel de infantería. Finalmente así les fue otorgado por Real orden de 24 octubre de 1858.

La situación vivida por los templos de la Villa fue igualmente traumática. Sin embargo, en los años de entreguerras y tras el fin de la última guerra carlista observamos una mayor implicación tanto por parte del Consistorio bilbaíno como por la Diputación.

Los templos que sin lugar a dudas fueron objeto de más restauraciones y reconstrucciones fueron la Basílica de Begoña y la Basílica Catedral de Santiago.

La historia constructiva de la Basílica de Begoña comienza hacia 1511 sobre una ermita anterior del siglo XIV. Las obras del templo continuarán hasta bien entrado el siglo XVII en que se construirá la sacristía, capillas del crucero, etc.²⁰ Su arquitectura corresponde a los modelos característicos del gótico-renacimiento en el País Vasco. Un

templo de planta de salón, tres naves cubiertas por bóveda de crucería, cabecera ochavada, etc., destacando su amplio acceso en arco guardapolvos que cobija una portada en forma de arco de triunfo de mediados del siglo XVI.

El templo "enclavado en la colina vulgarmente llamada de Artagan que domina la cultísima Villa de Bilbao"²¹, se convirtió en un lugar estratégico para las tropas carlistas en los intentos de sitio de la villa. Tras el fin de la guerra y como medida de precaución los liberales decidieron demoler la vieja torre encargando las obras al entonces arquitecto municipal Antonio de Goicoechea en 1835²².

La espadaña derribada debía corresponder al estilo renacentista, perforada en multitud de oquedades para acoger numerosas campanas, la principal de las cuales ocupaba el centro del cuerpo principal. Toda ella rematada por un reloj y un sencillo remate.

Gracias a un reconocimiento realizado por el arquitecto Antonio Armona conocemos el estado en que quedó el templo tras la primera guerra. A consecuencia de los golpes de balas de cañón y proyectiles las paredes y estribos exteriores de la iglesia se hallaban bastante desportillados. La fachada, con motivo de haberse volado la torre, se hallaba con bastante desplomo y en mal estado. Destacar asimismo, el tejado y bóveda de la nave principal que se encontraban en buen estado, al contrario que el coro el cual se hallaba enteramente destruido, al igual que el tejado y armaduras de las naves laterales. Armona concluye su informe diciendo como el edificio: "cada día se va deteriorando más y más, en razón a las aguas que en ellos se introducen por la falta y mal estado en que se hallan los tejados"²³.

Hasta 1842 no se llevarán a cabo las obras de reposición encomendadas al mismo Antonio Armona. Los trabajos consistieron en obras de albañilería en el presbiterio, retejo y arreglos en el exterior e interior de la iglesia²⁴. Sin embargo, la reconstrucción de la torre no se sacará a subasta pública hasta el 27 de mayo de 1849 con arreglo a los planos del mencionado arquitecto²⁵.

Gracias a los grabados y fotografías que han llegado hasta nosotros podemos apreciar que el proyecto de Armona respetó las partes de la torre original que aún continuaban en pie. Presentaba dos cuerpos de campanas decorados por medio de pilastras clásicas y óculos que separaban los arcos de medio punto que cobijaban las campanas. El conjunto aparecía coronado por un último cuerpo que, probablemente, cobijaba el reloj y rematado por una cruz sobre un cuerpo troncocónico. La verticalidad de la torre estaba aumentada por medio de pináculos sobre los pilares circulares del primer cuerpo de campanas, originales de la torre primitiva.

En este período de entreguerras, la torre volverá a verse perjudicada pero en esta ocasión a causa de un rayo, en la madrugada del 22 de diciembre de 1862, derrumbándose la cruz y la linterna de la misma. Ésta pudo ser reparada gracias a la donación de José M. de Eizaga²⁶. Además, se realizarían pocos años después reformas en el pórtico y patio, los paseos norte y sur, y una remodelación de la plaza de la iglesia²⁷. La medida que más iba a afectar a la Basílica eran las reformas en el pórtico, con el derribo de las paredes del mismo, aprovechando su mampostería con destino al macizo de los bancos, y el resto de sillería para esquinas de las paredes²⁸.

El estallido de la Segunda Guerra Carlista tiene entre sus víctimas a la Basílica de Begoña. El continuo ataque carlista, que disparaba sobre el fuerte liberal creado en la iglesia, tuvo como consecuencia el desprendimiento de parte de la torre sobre la bóveda norte²⁹. Para solucionar el estado en que había quedado la Basílica se comienzan unas nuevas obras de restauración en 1876 dirigidas por el arquitecto Miguel Garrastachu³⁰.

Tras las primeras obras de restauración, y gracias a una donación realizada por José y Fernando Barrenechea para obras de reparación en el templo³¹, se nombrará una Comisión, presidida por Alejo de Miranda, para supervisar las intervenciones en la Basílica. Al no mencionarse en la documentación existente en qué van a consistir las obras, simplemente se habla de una reconstrucción, suponemos que se trata de la reconstrucción de la torre. La obra se encargó al arquitecto Atanasio de Anduiza quien redactaría las condiciones, presupuesto, etc., a la mayor brevedad para solicitar la necesaria autorización al Obispo de Vitoria.

Atanasio de Anduiza sólo contaba con el primer cuerpo y parte del segundo en pie para reconstruir la torre. En su proyecto cambiará notablemente el aspecto de ésta al dotarla de elementos constructivos que relacionaban unos cuerpos de campanas con otros. Así, el primero de ellos se hallaba abierto por medio de arcos de medio punto y óculos como en la obra de Antonio Armona. Sin embargo el segundo de ellos integrará el reloj que en el caso anterior se encontraba separado del mismo. Anduiza oradará el cuerpo por medio de arcos de medio punto y una estructura adintelada para cobijar la campana principal. La torre al igual que la anterior presenta una composición escalonada pero esta vez aumentará el número de pináculos integrándolos en el segundo cuerpo de la misma. El reloj en esta ocasión aparece dentro del segundo cuerpo de campanas, coronando todo el conjunto un cuerpo con frontón curvo. Sin duda, tanto

Atanasio de Anduiza como Antonio Armona recurren a leguajes clasicistas de gran sobriedad. Finalmente, las obras de reconstrucción de la torre son concluidas en 1881³².

A pesar de que en pocos años la Basílica de Begoña llegó a tener tres torres diferentes empezará el siglo con otra nueva de José María Basterra (1901). Ésta se vio en la circunstancia de llenar las expectativas de un hecho histórico para el templo: la proclamación de la Virgen de Begoña como patrona de Vizcaya (1903).

Se desconoce la fecha exacta de la construcción de la Basílica Catedral de Santiago, aunque se cree anterior al otorgamiento de la Carta Puebla por parte de Don Diego López de Haro (1300). En 1379 se comenzaría a ensanchar y embellecer el templo en estilo gótico y hacia el siglo XV se construirán el claustro, sacristía y pórtico. La torre y portada poseen una amplia historia constructiva. En 1650 se construyó la hoy desaparecida puerta principal, compuesta por cuatro columnas dóricas de jaspe de Mañaria. La torre única también tuvo sus contratiempos, sobre el primer cuerpo de piedra se erigió otro muy elevado en 1716, pero ante el temor de su derrumbamiento se demolió en 1817 levantándose en su lugar una torre de ladrillo que sirvió de torre vigía en las guerras carlistas³³.

A través de diversos informes entre 1836 y 1837, conocemos en qué estado quedó el templo tras la primera guerra carlista³⁴. El presbiterio no podía atender las necesidades del culto al hallarse arruinado uno de sus arcos y los de sus inmediaciones, siendo necesario reforzar el arco toral y algunas bóvedas derruidas.

No será hasta 1844 cuando se realicen obras de reposición general y de reparación en las bóvedas del Claustro del Ángel, pero esta intervención no fue suficiente para dotar a la Basílica Catedral de la prestancia necesaria para un templo de su índole por lo que el Consistorio decidirá emprender obras de completa restauración en el año 1867.

La restauración será tomada como una intervención arquitectónica y religiosa, ya que se pretendía mantener los sentimientos católicos del pueblo bilbaíno, que "no puede mirar con indiferencia el abandono que existe en muchas cosas que tan directamente contribuyen á sostener y fomentar estos sentimientos. El Ayuntamiento de Bilbao, al prestar su cooperación a la Comisión del Culto para dar á este toda la grandeza posible en las circunstancias actuales, no hará más que ser fiel intérprete de los sentimientos del vecindario de esta Y. Villa a quien representa"³⁵.

La restauración iba a consistir en la decoración de bóvedas, galerías, cornisas, etc. a base de policromía, espe-

cialmente las bóvedas en tonos azules y estrellas doradas. Continuarán las obras con el traslado de las tribunas a los antecoros, apertura de un portillo en la Capilla del Rosario y conseguir dotar al templo de la mayor amplitud posible recolocando imágenes y altares³⁶. Las obras se limitarían en un principio a la cabecera de la iglesia y posteriormente, según el resultado de las mismas, se extenderán al resto del edificio³⁷.

El Consistorio remitió el proyecto de reformas a la Comisión de Monumentos Provincial de Vizcaya³⁸. Los reales correspondientes reconsideraron la decoración pictórica del interior del templo. Consideraban que este tipo embellecimiento no se ha prodigado en España pero como “hay ejemplos del gótico más puro decorado de esta manera [...], pensamos que el policromismo usado con economía y ejecutado con esmero en el ábside, es admisible y puede, sin alterar el carácter del templo contribuir con su ornato rico y grave a la vez [...] Ejemplar de este tenemos en felices restauraciones llevadas a cabo en el extranjero por artistas eminentes”³⁹.

La Comisión de Culto y Clero pretendió con las obras de reparación de la Catedral de Santiago “dar al interior del templo toda la esbeltez y severidad de que es susceptible su buena construcción y puro estilo. La esbeltez del sistema gótico que tan en carácter está con las aspiraciones elevadas de la religión católica”⁴⁰. Una revalorización del gótico como imagen de la fe católica. El neogoticismo unido al neocatolicismo como “criterio de ideologización de los obreros a través del paternalismo social”⁴¹.

Junto a las obras de reparación interior de Santiago, el alcalde de la Villa, Eduardo Victoria de Lecea, y la Comisión de Culto y Clero promovieron la realización de la torre. Ya en 1854 hubo un intento por parte de la Comisión para sufragar los gastos de la erección de la torre. Pero sin duda uno de los puntos más novedosos será el interés por utilizar hierro y plomo en su construcción. Este hecho no se vio como un elemento innovador sino como un método de aligerar el presupuesto. Además, señala, este tipo de técnicas “permiten dar a estas construcciones mayor elegancia y esbeltez”⁴².

Se tomará como ejemplo la arquitectura francesa, desde la “nueva flecha de Ntra. Sra. de París, la flecha y campanario de la Iglesia de la Santa Capilla y la torre, cúpula o cimborrio de la Iglesia de San Agustín, que siendo la última construcción religiosa de París, a penas se halla aún terminada”. El encargado del proyecto será Severino Achúcarro quien realizará dos presupuestos para la torre, uno a base de plomo y otra de madera, de costes muy parecidos⁴³.

Finalmente su realización se vio truncada por el estallido de la segunda guerra carlista. Las consecuencias de la misma en la Villa volvieron a ser nefastas para la conservación de sus templos. La Basílica-Catedral de Santiago tuvo que ser reparada en 1877 por el arquitecto municipal Julio Saracíbar quien dio cuenta del estado de ruina en que se encontraban las bóvedas y las necesarias reformas en el atrio del templo⁴⁴.

La reconstrucción de la torre no se retomó hasta 1883, año en que se procedió a la cimentación de la nueva obra hasta 1885. La obra fue financiada tanto por el Ayuntamiento como por la Diputación que invirtieron grandes cantidades en la reparación. La nueva portada se finalizó en 1888 mientras que la torre no se concluyó hasta 1891, año que se celebró una fiesta de culminación de las obras⁴⁵.

Desde que se pretenden llevar a cabo las obras se opta indiscutiblemente por el estilo gótico, olvidando la fachada renacentista que poseía antes de las guerras carlistas. Se buscaba así dotar al templo de la defendida unidad estilística, más acorde con el interior del edificio. Severino Achúcarro, pretendió devolver al edificio no a su estado anterior, no al estado original, con sus continuas transformaciones por el paso del tiempo, sino transformar la arquitectura en una arquitectura ideal, postulado completamente vinculado a la restauración estilística de Viollet-le-Duc.

Achúcarro proyecta una fachada con dos contrafuertes que enmarcan un acceso apuntado abocinado, antepecho decorado con trifolios y un gran rosetón de tracería gótica. Además, se decora por medio de pináculos, gabletes, etc. que aumentan el lenguaje neogótico del conjunto. La torre se articula en dos cuerpos, la torre de campanas y la aguja que lo remata. Se repertorio ornamental aparece centrado en el cuerpo de campanas con elementos similares a los de la portada, gabletes, trifolios, etc.

A modo de conclusión podemos afirmar que las guerras carlistas supusieron una indefinible destrucción del patrimonio arquitectónico bilbaíno. Sin embargo, en las zonas españolas donde no se desarrolló tan duramente la contienda se inició igualmente un período de degradación patrimonial.

Con el comienzo de la construcción de los ensanches decimonónicos, se utilizaron los solares de los grandes conjuntos conventuales que habían quedado libres tras la desamortización de Mendizábal. El despliegue económico de numerosas ciudades traerá consigo un aumento de población incontrolado al que los municipios no sabrán como hacer frente. Dichas ciudades emprenderán la

demolición de sus antiguas murallas que de alguna manera limitaban su expansión urbana. Bilbao ya no tenía murallas, pero sí algunas villas y ciudades vizcaínas como Bermeo, Lekeitio u Orduña que vieron desaparecer poco a poco aquellos vestigios medievales. Las autoridades no sólo no fomentaron la conservación del patrimonio histórico sino que se iniciarán años de especulación económica e inmobiliaria con el fin de sacar el máximo partido a la construcción de las nuevas ciudades.

En los ejemplos aquí analizados nos encontramos ante dos realidades diferentes. Por un lado, los conjuntos conventuales que pasaron a posesión nacional. Por otro, los templos de la villa siendo el Consistorio el que ejercía de patrono, es decir, que se ocupaba de sus gastos de culto y clero, fábrica, reparación, etc. Sin embargo, en multitud de ocasiones, será gracias a limosnas de los feligreses, tómbolas creadas expresamente para recaudar fondos o los donativos de personalidades destacadas de la sociedad bilbaína por el medio en que se sufragará las restauraciones de los templos.

El Gobierno fomentó en un principio la venta y desaparición de los conjuntos conventuales, pero gracias a las acciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y diversas personalidades que alzaron su voz contra este tipo de acciones⁴⁶, se promoverán diversas leyes para evitar el derribo de los monasterios de interés histórico artístico.

Llevar a buen término dichas leyes no era tarea fácil. Con la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos Histórico Artísticos se pretendía crear un organismo que velará por las buenas restauraciones, por la conservación y por el estudio del patrimonio. Éstas estaban formadas por los correspondientes de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, sin ningún tipo de remuneración económica. No poseían facultad alguna para paralizar lo que consideraran una inadecuada restauración o intervención sino que únicamente darían noticia del suceso a las Reales Academias o a los Consistorios. Este hecho dificultó enormemente la labor conservadora dado que al tratarse de un órgano meramente consultivo, y sin ánimo de lucro, observamos, como en el caso de la Comisión vizcaína, una falta de custodia sobre el patrimonio.

Así las cosas, los Ayuntamientos vieron una buena oportunidad para destinar los solares de los antiguos conventos a edificios públicos. La Villa de Bilbao vivió tras la última guerra carlista (1876) un despegue económico apoyado en los nuevos postulados del estado liberal. Las nuevas bases económicas y la emergente burguesía necesitaron de nuevos equipamientos como aduanas, estacio-

nes de ferrocarril, etc. y edificios públicos que mostrasen el poderío económico tanto del Consistorio bilbaíno como de la Diputación (Ayuntamiento de Bilbao, Palacio de la Diputación). Se intuye como las administraciones públicas vieron la necesidad de expresar con una nueva arquitectura, la magnificencia de su poder económico. Ésta no se entendía de ningún modo con una ideología en pro de la conservación y la restauración del patrimonio de la villa sino por medio de la mencionada arquitectura grandilocuente. De ahí nace el gran interés mostrado por el Consistorio bilbaíno en que el Gobierno le cediera los conjuntos conventuales que a lo largo de la presente comunicación hemos señalado.

Notas

- 1 GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando y MONTERO, Manuel: "Diccionario de Historia del País Vasco", Editorial Txertoa, 1983, Tomo I, pp. 368.
- 2 VVAA: "Historia del País Vasco. Edad Contemporánea (Siglos XIX-XX)", Editorial Hiria, 2005, pp. 70.
- 3 DELMAS, Juan B. Eustaquio: "Guía histórico-descriptiva del viajero en el Señorío de Vizcaya", Bilbao, 1864, pp. 35.
- 4 "Reseña histórica del memorable sitio de Bilbao", Bilbao, 1835, ver nota 24, pp. 53. El denominado convento de San Juan se trata de la iglesia y casa de misericordia de los Santos Juanes.
- 5 MONTERO, Manuel: "La construcción del País Vasco Contemporáneo", Editorial Txertoa, Donostia-San Sebastián, 1993, pp. 73.
- 6 ADFV – AJ 01635/003. Misiva de 19 de marzo de 1838.
- 7 ADFV – Sección Antigua 0360/001/004/004. Informe emitido el 26 de marzo de 1838.
- 8 ADFV – Bilbao Sección Segunda 0202/001. Exposición realizada por Manuel María Uhagón al consistorio bilbaíno el 31 de julio de 1845.
- 9 El convento de San Mónica fue derruido y se erigió en su solar la Aduana (1845), en el Convento de la Concepción se levantó una estación de ferrocarril, el convento de la Santa Cruz fue demolido (1845) y se creó el Instituto de Segunda Enseñanza, el convento de Santa Clara pasó a propiedad particular construyendo las religiosas un nuevo convento en Begoña. Hoy en día sólo continúan en pie el convento de la Encarnación, donde se encuentra el Museo Diocesano, y la iglesia del convento de La Merced reutilizado hoy para Bilborock. Los conventos masculinos desaparecieron todos, el de San Mamés se enajenó y erigió en él la Casa de Beneficencia (1862) y en el solar de arruinado convento de San Agustín se levanta hoy el Ayuntamiento de Bilbao (1883-1892), obra de Joaquín Rucoba.
- 10 ADFV – Bilbao Sección Segunda 0446/069. Fueron aprobados los planos presentados por las religiosas firmados por el arquitecto Miguel de Garrastachu el 28 de mayo de 1866.
- 11 DELMAS, Juan E.: "El convento de San Francisco" en "Cosas de Antaño. Capítulos Históricos", Bilbao, 1896, pp. 44.
- 12 MOÑIZ, Lorenzo Francisco de: "San Francisco de Bilbao" en *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*, julio, agosto y septiembre de 1914, pp. 159-163. El artículo ya había sido publicado en el *Semanario Pintoresco Español*, 21 de noviembre de 1852.
- 13 MOÑIZ, Lorenzo Francisco de: "San Francisco de Bilbao" en "Boletín...", pp. 159, ver nota 2.
- 14 DELMAS, Juan E.: "El convento de San Francisco" en "Cosas de Antaño...", Op.Cit., pp. 99.
- 15 *Ibidem*, pp. 101.
- 16 ADFV – Bilbao Sección Segunda 0202/011. Real Orden de 20 de marzo de 1849.
- 17 ADFV – Bilbao Sección Segunda 0202/011. Informe realizado por el arquitecto municipal Julián de Salces al Ayuntamiento bilbaíno el 8 de junio de 1849.
- 18 ARABASF – 54-5/2.
- 19 ARABASF – 54-5/2.
- 20 VALVERDE PEÑA, José Ramón y BARRIO LOZA, José Ángel: "Basílica de Santa María de Begoña" en VVAA: "Monumentos de Vizcaya", Tomo I, Diputación de Vizcaya, 1987, pp. 194.
- 21 MAS SERRA, Elías: "La Basílica de Begoña" en Bilbao, nº 152 (agosto de 2001), pp.7.
- 22 BASURTO FERRO, Nieves: "El medievalismo en el Bilbao finisecular: Nuevos templos y reconstrucciones" en *Revista de Historia de la Arquitectura*, nº 1, Vitoria, 1995, pp. 59. Relato emitido por el arquitecto Sabino de Goiecochea, hijo de Antonio de Goiecochea.
- 23 BDFV – Fondo Reserva Bascongada VMSS – 224. Reconocimiento realizado el 12 de octubre de 1839.
- 24 ADFV – Begoña 100/24.
- 25 ADFV – Begoña 100/23. La subasta de las obras se publicó en el Boletín Oficial de la Provincia de Vizcaya nº 59, jueves 17 de Mayo de 1859. Siendo acordado por el alcalde de la anteiglesia, José María Urresti el 15 de mayo del mismo año.
- 26 MAÑARICÚA, Andres E. de: "Santa María de Begoña", Temas Vizcaínos, nº 6, junio de 1975, pp. 31.
- 27 ADFV – Begoña 100/29. Presupuesto de obras de 31 de Diciembre de 1869 firmado por el director de Obras y Caminos José Agustino de Iriondo.
- 28 ADFV – Begoña 100/29. Punto segundo de las "Condiciones facultativas que servirán para la construcción de las obras que intenta hacer el Ayuntamiento...". El plazo para realizar las reformas anteriormente expuestas fue de cuatro meses.
- 29 MAÑARICÚA, Andrés E.de: "Santa María...", Op. Cit., pp. 36.
- 30 ADFV – Begoña 100/27.
- 31 *Ibidem*, el cura párroco envía la citada misiva el 7 de febrero de 1880. En la carta se informa que la donación asciende a 94.000 reales.
- 32 ADFV – Begoña 100/27. El arquitecto delegado del ayuntamiento aprobó las obras y cuentas de la reconstrucción según una carta dirigida al alcalde con fecha 18 de julio de 1881.
- 33 MARTINEZ, Teodoro. "La Basílica-Catedral del señor Santiago", Temas Vizcaínos, Tomo 90, junio 1982, pp. 18.
- 34 El arquitecto Antonio de Goycochea realizó el primer informe sobre el estado de la Basílica Catedral de Santiago el 7 de octubre de 1835 (ADFV – Bilbao Sección Antigua 0360/001/001/003), mientras Juan Bautista Belauarán realizó una descripción del estado del templo el 14 de septiembre de 1836 (ADFV- Bilbao Sección Antigua 0360/001/001/003).
- 35 ADFV – Bilbao Sección Segunda 0394/111. Exposición realizada el 24 de enero de 1867.
- 36 ADFV – Bilbao Sección Segunda 0517/057.
- 37 ADFV – Bilbao Sección Segunda 0585/024. Condiciones de las obras de Cantería de Santiago.
- 38 Para el análisis de la restauración la Comisión Provincial de Monumentos de Vizcaya nombró una subcomisión formada por Manuel de Naverán, miembro del Instituto vizcaíno y arquitecto, el arquitecto Luis de Arauco y el pintor Juan de Barroeta.
- 39 ADFV – Bilbao Sección Segunda 0394/111. Misiva de 7 de Mayo de 1867.
- 40 ADFV – Bilbao Sección Segunda 0517/057.
- 41 VVAA: "La Catedral de Santiago, Bilbao". Ed. Obispado de Bilbao. Bilbao, 2000, pp. 113.
- 42 ADFV – Bilbao Sección Segunda 0394/111, nº 27.
- 43 ADFV – Bilbao Sección Segunda 0585/025. Proyecto de restauración de la Torre de Santiago. El presupuesto de la torre de plomo ascendía a 167972 reales, mientras que la de madera costaría 170186. Presupuesto de 1 de julio de 1867.
- 44 ADFV – Bilbao Sección Primera 0189/008.

- 45 ADFV – Bilbao Sección Tercera 0450/03 I. La celebración tuvo lugar el día 12 de abril de 1891 con motivo de: *“La nueva torre gótica de Santiago ostenta ya su esbeltez y gallardía, formando el mejor adorno de la villa, cuyo centro ocupa, coronando dignamente el hermoso templo que se extiende desde sus bases y enalteciendo los religiosos sentimientos de cuantos han contribuido á su erección.”*
- 46 Eruditos de la talla del filólogo y literato Manuel Assas, el pintor Valentín Carderera, José María Quadrado, Francisco Prieto Moreno, el historiador y crítico de arte Pedro Madrazo, etc., manifestaron su disconformidad en revistas como *“Semanario Píntoresco Español”*, *“El Artista”*, *“El Renacimiento”* o *“No me olvides”* en defensa de los monumentos histórico-artísticos o, en su defecto, sobre bienes culturales, ya fueran esculturas, libros, sillerías, etc.

Cristianos y judíos: imágenes instigadoras de asesinatos rituales y profanaciones de hostias en la baja Edad Media

Carlos Espí Forcén
Universidad de Murcia

La violencia cristiana hacia los judíos en la Baja Edad Media se canalizó con frecuencia por medio de un intento de culpar al judío de querer renovar constantemente la Pasión y muerte de Jesucristo. Gran parte de los teólogos cristianos libraron a los romanos de la culpa de la muerte del Salvador; culpabilidad que quedaría reservada exclusivamente a los judíos. Bajo la óptica cristiana la perfidia judía no habría acabado con el asesinato del Mesías, los cristianos atribuyeron a los hebreos en la Baja Edad Media un deseo insaciable de querer seguir matando a Cristo. Las vías principales por las que los judíos podrían conseguir dicho fin no serían otras que el asesinato de inocentes e indefensos niños cristianos, las profanaciones de hostias y las profanaciones de imágenes cristianas.

Este tipo de acusaciones poseen un origen y una difusión mayoritariamente centroeuropeos, pero no dejaron de existir en la Península Ibérica. Si bien el número de las acusaciones es inferior en los reinos hispánicos en comparación a las que tienen lugar en el Sacro Imperio, encontramos sin embargo un buen número de imágenes instigadoras de las acusaciones, que jugaron un papel decisivo en la explosión de brotes de violencia contra las comunidades judías. En retablos escultóricos, pictóricos o miniaturas de ricos códices nos enfrentamos con representaciones de leyendas en las que los judíos se encuentran envueltos en la perpetración de crímenes de los que se les inculpaba. Es mi propósito en este ensayo tratar las imágenes promotoras de dos brotes de violencia concretos que tuvieron lugar en la corona de Aragón durante los siglos XIII y XIV como consecuencia de una cierta

moda de acusar a los judíos de querer reinterpretar la Pasión de Cristo sobre niños cristianos en un primer momento y a través de la variante de las profanaciones de hostias durante un segundo brote de violencia.

La acusación de asesinato ritual implica el infanticidio de un niño cristiano como substituto idóneo de Jesucristo, ya que Éste quedaba ya inaccesible a los judíos de la Baja Edad Media. Es cierto que no conocemos imágenes en la Corona de Aragón que presenten concretamente a los judíos llevando a cabo un asesinato ritual y que la mayoría de las imágenes que contienen dicho tema suelen ser conmemoraciones posteriores de un asesinato ritual que ya ha tenido lugar. No obstante, de lo que sí tenemos constancia es de imágenes que ilustran una serie de leyendas y milagros que concedían al judío el papel de asesino de niños y contribuyeron sin duda a la justificación de la acusación de asesinato ritual.

Una de estas leyendas comprende la historia de un niño judío que tomó comunión al asistir un día a la iglesia junto con el resto de sus compañeros de escuela cristianos. De regreso a la casa paterna le dijo a su padre que había comulgado; hasta tal punto se consideró el padre agraviado por el suceso que no vaciló en vengarse de la ofensa causada a su religión lanzando al niño a un horno en llamas. La madre del niño que había presenciado la escena, aterrorizada por el cruel acto de su marido, salió corriendo por las calles de la localidad pidiendo ayuda a sus vecinos. Los cristianos acudieron a la casa judía y al abrir el horno descubrieron que el niño no se había quemado, ya que según sus propias palabras, la mujer que

había visto en la iglesia al tomar la comunión, es decir la Virgen María, le cubrió con su manto para que el fuego no le alcanzase. Ante el irrefutable milagro mariano, el hijo y la madre de la familia judía se convierten al cristianismo. Al padre le esperará un final trágico: es lanzado al mismo horno en el que había metido a su hijo, pero en esta ocasión nadie acudirá a socorrerle¹.

La leyenda del niño judío ha sido señalada por distintos investigadores como un fuerte precedente y promotor de la acusación de asesinato ritual. El argumento es lógico, si los judíos eran capaces de proceder así con sus propios hijos, ¿qué serían capaces de hacer con un niño cristiano? Sabemos que Herberto Losinga, primer obispo de Norwich, contó la historia en un sermón de Navidad en el primer cuarto del siglo XII². Es precisamente en Norwich, apenas un par de décadas más tarde, donde se produce lo que se ha señalado frecuentemente como la primera acusación de asesinato ritual por judíos en la Europa cristiana: el martirio del niño San Guillermo de Norwich³. La leyenda entró en la península a mediados del siglo XIII y es recogida por el célebre poeta riojano Gonzalo de Berceo en sus *Milagros de Nuestra Señora* en los siguientes términos:

“Padre —dixo el ninno— non vos negaré nada,
ca con los christianellos fui grand madurgada;
con ellos odí missa ricamente cantada,
e comulgué con ellos de la ostia sagrada.”

Pesóli esto mucho al malaventurado,
como si lo toviessse muerto o degollado;
non sabí con grand ira qué fer el diablado,
fazié figuras malas como demoniado.

Avié dentro en casa esti can traïdor
un forno grand e fiero que fazié grand pavor;
fízolo encender el locco peccador,
de guisa que echava sovejo grand calor.

Priso esti ninnuelo el falso descreído,
asín como estava, calzado e vestido,
dio con él en el fuego bravament encendido:
¡mal venga a tal padre que tal faze a fijo!⁴

Desde luego Berceo no ahorra en insultos: la aversión que le produce la acción paterna le anima desarrollar una rica gama de descalificaciones. Prácticamente cada verso se compone de una injuria al padre del niño; algunas consisten en la profesión de su falsa fe: “falso descreído”, “locco peccador”, “can traïdor”. Razón que permite que

se le identifique con un seguidor de Satanás al calificársele de “diablado” y “demoniado”.

Del mismo modo aparecerá la leyenda en *Las Cantigas de Santa María* de Alfonso X el sabio, pero esta vez una miniatura ilustrará el acontecimiento narrado (figura 1)⁵. La Cantiga número cuatro nos muestra al padre como una recopilación de motivos pictóricos anti-semitas: monstruosa nariz, larga barba y gorro apuntado. Representa el lado negativo de la historia contrastado por la dulzura de los rostros de la madre y el niño, quienes, impresionados por el milagro, se convierten al cristianismo al final de la historia. Existe otra leyenda, también recogida en *Las Cantigas de Santa María*, que reproduce aún mejor el funcionamiento del asesinato ritual. La Cantiga número seis nos narra la historia de un niño dotado de una gran capacidad para cantar. Habiendo cosechado un gran éxito en la comunidad cristiana con sus cantos de alabanza a la Virgen, no produjo el mismo efecto sobre sus vecinos judíos. Logró enfadar a uno de ellos de tal modo, que éste, movido por la envidia y el desprecio, decidió asesinarlo con un hacha abriéndole la cabeza en dos (figura 2). Cometido el homicidio, el judío escondió el cadáver con la esperanza de que su delito quedase impune. La madre del niño, desconsolada por la desaparición, rogó a la Virgen que le ayudase en su búsqueda. Sus súplicas fueron oídas desde arriba: la Madre de Dios señaló el sitio donde el niño había sido enterrado, descubrió el cadáver y lo devolvió a la vida⁶.

Justo en el momento en que estas leyendas se introducen en la Península Ibérica, a mediados del siglo XIII, presenciamos una tendencia a acusar a los judíos de asesinatos de niños cristianos en la Corona de Aragón. En la década de 1250 se produce en Zaragoza lo que se ha declarado como el primer caso de crimen ritual en la Península Ibérica. Se trata del caso del niño Dominguito del Val. El caso guarda paralelos muy interesantes con la leyenda del niño cantor que hemos citado antes en las *Cantigas*. El niño Dominguito del Val, que pertenecía al coro de la catedral de Zaragoza y se distinguía por sus buenas cualidades en el canto de himnos, consiguió enfurecer a los judíos de tal modo que decidieron por consenso crucificarlo y enterrarlo donde no pudiese ser encontrado. Vemos aquí cómo se podía estratégicamente echar mano de la leyenda recogida en las *Cantigas* y materializarla en una acusación real, bien para establecer el culto a un mártir o para atacar a los judíos de la comunidad.

El caso de Dominguito del Val parece haber sido el único que tuvo éxito en el establecimiento de un nuevo mártir víctima de los judíos. Hacia finales del siglo XIII asis-

tiremos a una sucesión de intentos de acusación de asesinato ritual que serán sucesivamente frustrados por las autoridades locales o los monarcas. Es ésta la razón que nos mueve a pensar que si el asesinato ritual no gozó de la misma popularidad en la Península Ibérica ni produjo las catastróficas consecuencias que sí que tuvieron lugar en Centroeuropa fue precisamente por la mayor protección que tuvieron los sefardíes y por la mayor habilidad de éstos para defenderse.

En 1294 en la localidad aragonesa de Biel habían sido arrestados los hebreos por la desaparición de una niña, las consecuencias habrían sido mucho más graves de no ser por la oportuna intervención del rey. No obstante, encontramos un par de casos en España en los que fueron los judíos y no el monarca los que reaccionaron con la suficiente rapidez para evitar un fatal desenlace. En uno de ellos, la aparición del cadáver de un niño ni siquiera fue necesaria para lanzar la acusación. Este fue el caso del suceso ocurrido en Zaragoza el mismo año en que se produjo la acusación de Biel. Ante la desaparición de un niño, los jurados de dicha ciudad deliberaron consultar a un sujeto familiarizado con las artes de la magia para que lo localizase. Como cabía de esperar, la respuesta que encontraron careció de cualquier sustento lógico. El sujeto optó por la vía fácil, reveló que el niño había sido atrapado y asesinado por los judíos. El pueblo se disponía ya a atacar a los judíos cuando éstos lucharon por demostrar su inocencia. Buscaron ellos mismos al niño perdido por todo Navarra y Aragón y lo encontraron finalmente en la localidad de Calatayud. El rey se enojó por el procedimiento que había sido seguido por los jurados y exigió que los culpables fuesen castigados.

Un nuevo intento de acusar a los judíos tuvo lugar en Barcelona en 1301. El cadáver de un niño apareció escondido en una carnicería del mercado judío. Sin duda el cuerpo había sido colocado en ese preciso lugar con la intención de relacionar a los hebreos con el asesinato y descuartizamiento de niños. Lo cierto es que el cuerpo había entrado ya en descomposición, lo que abre la posibilidad de que se hubiese obtenido por medio de una profanación de tumbas. Sea como fuere, los judíos reaccionaron con gran habilidad al defender que el cadáver era el de un niño judío, ocultando si había o no sido circuncidado, hecho que les permitió enterrarlo en el cementerio de Montjuich.

El crimen ritual judío saltó asimismo al reino de Mallorca en el que se produce un caso temprano en 1309. Tenemos noticias de la acusación mallorquina por una carta en la que el rey pide información al lugarteniente sobre el suceso ocurrido contra los judíos. Éstos fue-

ron acusados de haber matado a un niño y haberlo tirado a un pozo para ocultar su crimen. Seguramente el niño caería al pozo mientras jugaba, donde se ahogaría. Un sacerdote creyó haber encontrado una ocasión estu-penda para atacar a los judíos, ya que, de hecho sabemos que el rey pidió en la carta al obispo de Mallorca que castigase al sacerdote promotor de los tumultos.

Hasta aquí hemos enumerado todos los casos de asesinato ritual de los que tenemos noticia hasta el momento entre finales del siglo XIII y principios del siglo XIV. No volveremos a encontrar casos de asesinato ritual hasta bien entrado el siglo XV, lo que demuestra que existió una clara tendencia de acusar a los judíos de querer asesinar niños cristianos en un breve periodo de tiempo. ¿Fue la popularidad de leyendas, como la del niño judío quemado por su padre, o la del niño cantor asesinado por un judío, promotora de estas acusaciones de asesinato ritual? Los paralelos entre la leyenda del niño cantor recogida en las *Cantigas* y el caso del niño Domingo del Val nos conducirían a dar una respuesta afirmativa a dicha pregunta. El mismo monarca castellano Alfonso X el sabio, patrón de las *Cantigas*, dará crédito a la acusación de asesinato ritual cuando en una de las leyes de las *Siete Partidas* que pretende regular el comportamiento de los judíos en la sociedad cristiana afirme:

"[...] E porque oymos dezir que en algunos logares los judios fizieron e fazen el dia del uienes santo remembrança de la passion de Nuestro Sennor Jhesu Christo en manera de escarnio, furtando los ninnos e portandolos en cruz o faciendo ymagenes de cera e crucificandolas quando los ninnos non pueden auer; mandamos, que si fama fuere daqui adelante que en algund logar de nuestro sennorio tal cosa sea y fecha, si se podiere aueriguar, que todos aquellos que se acertaren en aquel fecho que sean presos e recabdados e aduchos ante el rey, e despues que el sopiere la uerdad, deue los mandar matar auiltadamente quantos quier que sean [...]"⁷

Sin embargo la acusación de asesinato ritual no tuvo ni de lejos en la Península Ibérica las consecuencias que había provocado en Centroeuropa donde los casos se iban multiplicando en las distintas ciudades y provocaron la muerte de muchas comunidades judías. A mediados del siglo XIV, apenas unas décadas después del intento de acusación de asesinato ritual mallorquín, se introduce en el reino de Aragón un nuevo discurso acusatorio basado asimismo en un supuesto intento judío de reinterpretar-

ción de la Pasión de Cristo: la acusación de profanación de hostias. En realidad la hostia era un sustituto más idóneo para reinterpretar la Pasión que un niño cristiano, puesto que después del IV Concilio de Letrán en 1215 se establece definitivamente el dogma de la transustanciación, según el cual la hostia contiene la verdadera carne y sangre de Jesucristo.

Con todo, el dogma de la transustanciación no pareció tener una relevancia importante en la Corona de Aragón hasta que la fiesta del *Corpus Christi* se introdujo firmemente en la Corona en la primera mitad del siglo XIV. Se trataba de una fiesta dedicada a la Eucaristía, que acarrea todo tipo de predicaciones, procesiones y ceremonias con el fin de explicar y celebrar el milagro de poder encontrar el cuerpo real de Cristo en un simple trozo de pan. La celebración del *Corpus Christi* en la Corona de Aragón produjo una nueva oleada de imaginaria eucarística que conllevó dramáticas consecuencias para los judíos del reino.

La primera procesión dedicada al *Corpus Christi* fue probablemente la celebrada en Barcelona en el año 1320⁸. Una de las partes más importantes de la fiesta era sin duda la dedicada a los sermones públicos, pues en estos intentaba explicarse al pueblo llano la naturaleza divina del sacramento eucarístico⁹. La asistencia a dichos sermones tenía tal relevancia que incluso se garantizaron indulgencias a las personas que los atendiesen, lo que indica la magnitud pública que éstos adquirían¹⁰. La mayoría de estos sermones se nutrían de *exempla* tradicionales, pero en ocasiones nuevas historias que habían dejado un fuerte impacto en la sociedad contemporánea eran añadidas al repertorio tradicional de *exempla*¹¹. Desgraciadamente para los judíos estas nuevas historias requerían su participación como prototipo del “malvado”, de hecho la más frecuente incorporación al corpus tradicional de los sermones fue la historia de la profanación de la hostia por judíos. La profanación de hostia por judíos más difundida por Europa y la responsable del establecimiento de un canon de acusaciones fue sin duda la profanación acontecida en París en 1290, el mismo papa Bonifacio VIII intervino en la erección de una capilla sobre la casa del judío que había profanado la hostia¹². París fue un gran centro de predicación, lo que explica que la historia se difundiese rápidamente a otras zonas de Europa. No tengo constancia de documentos históricos que testifiquen la introducción de la historia de la profanación de la hostia en la Corona de Aragón; no obstante hemos conservado cuatro documentos pictóricos de innegable valor que nos informan de la popularidad del discurso de las profanaciones de hostias a partir del segundo cuarto del siglo XIV.

El primero de ellos es un retablo y un frontal realizados entre 1340 y 1348 para el monasterio de Vallbona de les Monges de Lérida¹³ (figura 3). Las tablas recogen un buen número de *exempla* y distintos milagros típicos de un sermón del *Corpus Christi*, de hecho entre las distintas escenas podemos encontrar una procesión del *Corpus Christi*, lo que indica que la fiesta estaba ya firmemente establecida en la Corona de Aragón¹⁴. Gran parte de los compartimentos del retablo recogen profanaciones de hostias por judíos como parte de esta nueva iconografía que se había creado para la devoción del sacramento. Vemos como diferentes judíos, reconocibles por la capa, la capucha y la barba larga, apuñalan una oblea, la laceran y la lanzan a un caldero hirviendo, castigos por los que la hostia sangra profusamente demostrando que contiene verdaderamente el cuerpo y la sangre de Cristo.

Poco después de la realización del frontal y retablo de Vallbona de les Monges se realizó un retablo dedicado a la Eucaristía para el monasterio de Queralbs de Gerona durante el tercer cuarto del siglo XIV. El retablo representa un ciclo de la Pasión en la parte superior; mientras que la parte inferior está dedicada exclusivamente a un programa iconográfico eucarístico. La primera escena por la izquierda de la parte inferior corresponde a la misa de San Gregorio, probablemente el *exempla* más recurrente para explicar la naturaleza eucarística en los sermones. También podemos observar una procesión de *Corpus Christi* del tipo de la de Vallbona de les Monges y por último una profanación de hostia al más puro estilo de París en los dos últimos compartimentos del retablo. Mientras un judío barbado está martilleando el sacramento, su mujer, reconocible por el tocado, ha advertido el milagro y señala con su mano derecha lo que probablemente era una hostia sangrante (figura 4). La última escena no está bien conservada, es posible que contuviese el momento del descubrimiento del sacrilegio por una mujer cristiana, puesto que la cabeza de mujer que se conserva porta un tocado distinto que el de la mujer judía y una escena similar a esta se encontraba también en el retablo de Vallbona de les Monges.

De entorno a la década de 1360¹⁵ conocemos un retablo atribuido a Francesc Serra dedicado a la Virgen con el Niño y que recoge en su *predella* diversos milagros eucarísticos¹⁶. La tercera escena de la *predella* contiene un relato canónico de la profanación de París: un judío recibe una hostia de una mujer cristiana a cambio de su capa y la apuñala delante de su mujer e hijo, quienes advierten el milagro de la sangre que emana de la oblea. Al arrojarla al caldero hirviendo, la hostia se transforma en un orante Niño Jesús, produciéndose un segundo

milagro (figura 5). Esta nueva versión está acorde con la popularidad del Niño Jesús en las visiones eucarísticas, del mismo modo que establece una conexión visual entre las profanaciones de hostias y los asesinatos rituales al colocarse la figura de un niño como víctima del ataque. Un último retablo eucarístico con profanaciones de hostias es el retablo de Villahermosa del Río, en la actual provincia de Castellón. Siendo del primer cuarto del siglo XV supone la culminación de una tradición que había comenzado a mediados del siglo XIV.

Los retablos de profanaciones de hostias producidos en la Corona de Aragón a partir del segundo cuarto del siglo XIV constituyen un documento único de la introducción de dicho discurso de violencia en el reino. Los paralelos existentes entre los sermones de los predicadores durante la celebración del *Corpus Christi* con las escenas representadas en los retablos nos conducen inexorablemente a pensar que fueron los predicadores los que introdujeron las historias en un intento de dilucidar el milagro eucarístico. Una vez presente en la mentalidad de los cristianos del siglo XIV, las historias se tradujeron en poderosas imágenes que contribuirían a mantener vivos dichos prejuicios contra los judíos, así como a instigar violencia contra los mismos.

Prueba de ello sería el hecho de que en 1354 se convocó en Barcelona una asamblea de aljamas judías de la Corona de Aragón, cuya empresa era la salvaguardia del pueblo hebreo en su situación de inferioridad respecto a los cristianos¹⁷. En base a lo acontecido en la primera mitad del siglo XIV se elaboró una serie de disposiciones que el pueblo judío quería hacer llegar al papa a través del rey, con el fin de que se emitiesen bulas de protección. Entre los distintos puntos del informe de la asamblea, encontramos que los judíos solicitaron la emisión de alguna orden por parte del papa contra las acusaciones de profanaciones de hostias, junto a una ley que los protegiese contra la costumbre cristiana de apedrear las casas judías en Pascua¹⁸. Aunque no hayamos descubierto todavía acusaciones de profanaciones de hostias en la primera mitad del siglo XIV en la Corona, la demanda de protección del informe escrito por la asamblea de Barcelona nos hace pensar que la estrategia había ya arraigado con fuerza en la época en la que se realizaron las pinturas.

En 1367, en torno a la época en que se estaban pintando los retablos anteriormente descritos, se produce en Barcelona la primera acusación oficial por profanación de hostia. Dos cristianos llamados Pere Fuster de Morella y Guillem Tarraça fueron acusados de haber robado una custodia con hostias consagradas. El infante Juan, hijo de

Pedro IV recibió noticia del hecho y animado por su entorno político comenzó un juicio para esclarecer el robo. Tenemos noticia del acontecimiento gracias a una carta que el infante Juan escribió a su padre el rey informándole de los hechos. Pere Fuster fue capturado y después de diversas torturas confesó ante un tribunal formado por consejeros y juristas del infante haber robado una custodia con siete hostias junto con Guillem Terraça, de las cuales se había comido una él y otra Guillem Tarraça y habrían vendido las otras cinco a un judío viejo y a otros dos más jóvenes. Como desconocía el nombre de los compradores, fue llevado a la plaza de San Jaime, junto al *call*, con el fin de identificar a los judíos a los que había vendido las hostias. Pere Fuster admitió reconocer al judío viejo pero no a los dos jóvenes. El judío viejo fue un tal Provençal de Piera, quien confesó el crimen tras haber sido sometido a tortura. Declaró además haber vendido las hostias y la custodia a otro judío, de nombre Astrug Biona, el cual también fue sometido a juicio. La tortura hizo que Astrug Biona admitiese asimismo el crimen e inculcase a un tercer judío, Salamo Sescalta, secretario de la comunidad, al que Astrug Biona habría dado las hostias después de profanarlas. La tortura no pudo con Salamo Sescalta, que se negó a admitir el crimen y llegó a morir de los tormentos a los que fue sometido. La muerte de Salamo Sescalta hizo que Astrug Biona se retrajese de su confesión y declarase que la incriminación de Salamo había sido falsa y que todo lo que había dicho había sido sólo el resultado de las torturas a las que había sido sometido. No le sirvió de nada, tanto Astrug Biona como Provençal de Piera, además del ladrón cristiano Pere Fuster, fueron condenados a castigos corporales y a ser quemados en la hoguera¹⁹.

Diez años más tarde se produce en Huesca una acusación similar. Otro ladrón cristiano, Ramón Rafart, fue acusado de haber robado una custodia con cinco hostias de una iglesia de Tardienta y habérselas vendido a un judío llamado Haim Andalet. El hebreo confesó bajo tortura habérselas vendido a un matrimonio judío: Jaffuda y Manases Abmabez. La resolución del suceso reservó un final feliz para Haim Andalet, que huyó con su familia, amenazado por una orden de busca y captura. No podemos decir lo mismo del ladrón Ramón Rafart ni del matrimonio judío: el primero fue asesinado por descuartizamiento, pero aún más brutal fue el destino del matrimonio, Jaffuda fue castrado y sus genitales colgados en público, tras lo que ardió junto a su mujer en una hoguera. La historia no acaba aquí, pues debido a las severas torturas la pareja judía había declarado haber vendido las hostias a otros tres judíos: Salomo de Quatorze, Mosse Ambinax

y Abraha Abolbaça, quienes las requerirían para profanarlas. Salomo Quatorze huyó, no pudiendo proceder de modo similar los otros dos judíos. Éstos fueron arrestados y trasladados a Zaragoza a la espera de un juicio que probase la verdad de los hechos. En este momento el rey Pedro IV empieza a mandar cartas a su hijo para que parase el juicio ya que creía firmemente que todo el proceso había sido una farsa fruto de los enemigos de los judíos. Finalmente el infante Juan cayó enfermo y el rey liberó a los judíos²⁰.

Una tercera acusación se produce en 1383 en Lérida, esta vez fomentada por el gobernador provincial, el conde de Urgel. De forma similar a las acusaciones anteriores, dos judíos, Setou Levi y Moses Xicatella, fueron detenidos por el supuesto delito de haber comprado hostias robadas. Los judíos de Lérida intervinieron en la defensa de los dos judíos inculpados. Alegaron que “semblant acte raonablament no pot ne deu caure en cor de juheu”²¹. La intervención real hizo que se desechasen los cargos contra los judíos, pues estos habían sido instigados por falsos acusadores de malas intenciones²².

Las disputas que se produjeron entre el infante Juan y Pedro IV en el caso de Huesca condujeron a Miri Rubin a afirmar que la introducción de la acusación de la profanación de la hostia fue debida a una serie de tensiones dinásticas entre padre e hijo. El infante habría atacado a los judíos que estaban bajo protección de su padre para mermar los ingresos económicos de la monarquía que tan importantes le resultaban para las campañas militares de su padre. De este modo conseguiría el infante reafirmar su poder sobre los territorios bajo su control²³. Esta teoría no es sino una mera especulación ante la ausencia de una explicación más convincente. Los retablos de profanaciones de hostias de la Corona de Aragón suponen el documento más importante que testimonia la introducción de la acusación en la península. Éstos son fruto del nuevo culto a la eucaristía que se produjo con el establecimiento del *Corpus Christi*. Celebración que trajo consigo un nuevo contexto de predicaciones eucarísticas que incluiría el discurso de la profanación de la hostia por judíos. Una vez introducido el discurso acusatorio sólo había de esperarse al momento adecuado para pasar a la acción y acusar a los judíos de profanar hostias cristianas: los oficiales del infante Juan encontraron ese momento ante el robo de las custodias de Montblanch y de Tardienta y lo materializaron hasta sus últimas consecuencias.





Notas

- 1 Miri Rubin, *Gentile Tales: The Narrative Assault on Late Medieval Jews*, New Haven y Londres: Yale University Press, 1999, p. 8.
- 2 John MacCulloch, "Jewish Ritual Murder: William of Norwich, Thomas of Monmouth, and the Early Dissemination of the Myth," *Speculum* 72.3 (1997): 738.
- 3 Gavin I. Langmuir estableció la tesis de que el caso de William fue el primero de todos. Por lo tanto la acusación de asesinato ritual debió haber sido una creación de Tomás de Monmouth, hagiógrafo de San William, al que Langmuir le atribuye la invención de la historia que tantas consecuencias tuvo para las comunidades judías europeas en la Baja Edad Media. Véase, Gavin I. Langmuir: "Thomas of Monmouth: Detector of Ritual Murder", en Alan Dundes, ed., *The Blood Libel Legend: a Casebook in Antisemitic Folklore*, Madison: The university of Wisconsin Press, 1991.
- 4 Gonzalo de Berceo, *Los Milagros de Nuestra Señora*, Gerli, Michael, ed. Madrid: Cátedra, 2003, pp. 133-134.
- 5 Un comentario sobre las representaciones de estas leyendas puede encontrarse en, Albert I. Bagby Jr., "The Jew in the Cantigas of Alfonso X, el sabio," *Speculum* 46 (1971): 677- 678. Véase también, Vikki Hatton y Angus Mackay, "Antisemitism in the Cantigas de Santa Maria," *Bulletin of Hispanic Studies* 60 (1983): 191.
- 6 Ibid.

Además, Dominguito del Val ha pasado a ser el santo patrón de los niños corales en España. Para el caso de Dominguito del Val en Zaragoza véase Alan Dundes. "The Ritual Murder or Blood Libel Legend: A Study of Anti-Semitic Victimization through Projective Inversion" en Alan Dundes, ed., *The Blood Libel Legend: A Casebook in Antisemitic Folklore*, Madison: The university of Wisconsin Press, 1991, p. 341. El caso también es recogido por Baer, quien añade que el caso de Dominguito del Val es el primero de la Península Ibérica, importado desde el norte de Europa. Véase Fritz Baer, *Historia de los judíos en la España cristiana*, vol. I, Altalena, Madrid, 1981 (1945), p. 121. Últimamente se ha cuestionado la veracidad del caso de Dominguito del Val. Elena Lourie cree que su falta de veracidad ha sido claramente demostrada por Sor Marie Despina, Elena Lourie, "A plot which failed? The case of the Corpse Found in the Jewish Call of Barcelona (1301)", en *Crusade and Colonisation: Muslims, Christians and Jews in Medieval Aragon*, Brookfield: Variorum, 1990, p. 205, n. 25. No estoy de acuerdo con la aseveración de Elena Lourie. La razón ofrecida por Sor Marie Despina es que la leyenda de Dominguito del Val no ha dejado rastro en los documentos de las cancillerías de Jaime I. La credibilidad de la historiadora queda puesta en tela de juicio cuando afirma que no hubo en España ninguna acusación por profanación de hostias a pesar de existir los retablos del siglo XIV. Sor Marie Despina. "Las acusaciones de crimen ritual en España". *El Olivo* 9 (1979): 48-70, esp. 49-50. Como se verá en el siguiente capítulo, los documentos sobre acusaciones de profanaciones de hostia en España antes del siglo XV son muchos, precisamente en la época en la que se realizaron las pinturas.

Fritz Baer, *Historia de los judíos en la España cristiana*, Madrid: Altalena, 1981, p. 311.

Fritz Baer, *Die Juden im Christlichen Spanien: Urkunden und Regesten*, vol. I, *Aragonien und Navarra* Berlín: Akademie Verlag, 1929, pp. 152-154. Si bien puede afirmarse que los judíos de Zaragoza fueron bastante afortunados, pues ciertamente el niño podría no haber aparecido, el desarrollo de los acontecimientos pone de relieve la

extrema vulnerabilidad de los judíos. La sensación que obtenemos es que, ante la desaparición de un niño, los judíos eran la explicación más lógica. Probablemente este fue el caso de muchas de las acusaciones de asesinato ritual que hemos explicado con anterioridad.

El proceso ha sido ampliamente estudiado por Elena Lourie, "A plot which failed? The case of the Corpse Found in the Jewish Call of Barcelona (1301)", en *Crusade and Colonisation: Muslims, Christians and Jews in Medieval Aragon*. Brookfield: Variorum, 1990, pp. 195-220. El artículo recoge incluso un apéndice con una copia del documento original del proceso del Archivo de la Corona de Aragón, Real Audiencia, Procesos, Legajo 513/10. La reproducción es especialmente importante dado que el original se conserva en muy malas condiciones. El hecho de que no se trate de un proceso por acusación de asesinato ritual sirve de apoyo a uno de los argumentos principales de Lourie consistente en que hubo de haber tantas acusaciones en el sur de Europa como en el norte y que probablemente desconocemos a falta de documentos escritos.

Antonio Pons, *Los judíos del reino de Mallorca durante los siglos XIII y XIV*, Palma de Mallorca: Miquel Font, 1984, vol. 2, pp. 226-227, doc. 34.

7 Dwayne E. Carpenter, *Alfonso X and the Jews: An Edition of and Commentary on Siete Partidas 7.24 "De los judíos."* Berkeley: University of California Press, 1986, p. 29.

8 Melero Moneo, Marisa. (2002-2003): "Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges". *Locus Amoenus*, pp. 23-24.

9 Véase los estudios realizados de sermones ingleses para la celebración del corpus Christi. Miri Rubin, *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, contiene un subcapítulo llamado, "Preaching on Corpus Christi", pp. 213-232; véase también, Leah Sinanoglou, "The Christ Child as Sacrifice: A Medieval Tradition and the Corpus Christi Plays", pp. 497-500.

10 Miri Rubin, *Corpus Christi...*, p. 213.

11 Ibid., pp. 111-112.

12 Miri Rubin, *Gentile Tales...*, pp. 41-45.

13 La capilla a la que estaban destinadas las pinturas fue construida durante el abadiato de Elisenda de Copons, entre 1340 y 1348, luego en principio, las pinturas han de ser de estas fechas. Una de las tesis principales de Melero Moneo es que las pinturas datan de una fecha posterior a la capilla. Melero Moneo entiende la temática de la profanación como consecuencia de la explosión antisemita que afectó a Cataluña durante la peste negra. Marisa Melero Moneo, "Eucaristía y polémica antisemita...", pp. 22, 38, 40. En realidad no es necesaria la vinculación con la peste negra para explicar la propaganda antisemita, cuanto más puesto que no existe una vinculación clara entre la peste negra y las profanaciones de hostias. Más razonable sería asociar las pinturas a la evolución de un antisemitismo culminante en las revueltas de 1391.

14 Para la identificación de las diferentes escenas véase el magnífico y reciente estudio de Paulino Rodríguez Barral, "Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispánica". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 97 (2006): 279-347. En él ha identificado escenas de este retablo que hasta el momento no permanecían claras como es la historia que aparece en la recopilación de *exempla* del *Ci nous dit* de una mujer que ha comulgado en pecado y ha guardado la hostia en una bolsa. Al comenzar a bailar en un banquete la hostia

procede a sangrar. El artículo esclarece la identificación del personaje del milagro de la mula, el hereje y la eucaristía con Santo Domingo en lugar de San Antonio. Del mismo modo explica una de las escenas que hasta el momento no estaba muy clara por comparación con los frescos de la catedral de Orvieto de Ugolino di Petre y una de las tablas de un retablo de Sassetta. Esta escena se refiere a la historia de un hereje que reta a un dominico a que no se quemaría en la hoguera si invocaba la protección del diablo, el dominico en cambio invoca a la eucaristía y consigue que el hereje se queme. Véase *ibid.*, pp. 283, 287-289.

15 El retrato de Fontaner de Glera, comendador y procurador del monasterio a partir de 1363 nos hace conocer las fechas aproximadas. Sabemos que seguía desempeñando el cargo en 1365. Josep Gudiol y Santiago Alcolea i Blanch, *Pintura Gótica Catalana*, pp. 51-52.

16 Estos han sido perfectamente descritos por Paulino Rodríguez Barral, "Eucaristía y antisemitismo...", pp. 304-305. La historia de una mujer que colocó una eucaristía en un panel de abejas con el fin de que éstas produjesen más miel estuvo muy difundida en la Baja Edad Media y de hecho aparece en sermones ingleses del *Corpus Christi*, véase, Miri Rubin, *Corpus Christi...*, 213-232. Una de las historias que Paulino Rodríguez ha conseguido esclarecer es la del último compartimento. Basándose en la obra *Lo Spill* del médico valenciano Jaume Roig, identificamos la escena con la historia de una mujer que quiere mejorar su situación conyugal recurriendo a los consejos de un alfaquí musulmán. Éste le revela una fórmula mágica que requiere la utilización de una hostia consagrada. La mujer acude a comulgar pero no se traga la oblea y la guarda en una arqueta a esperas del alfaquí musulmán. Cuando este llega a su casa, la mujer abre la arqueta y ambos descubren que la hostia se ha transformado en un pequeño niño. Véase, Paulino Rodríguez Barral, "Eucaristía y antisemitismo...", p. 306.

17 Pedro IV de Aragón había designado un puesto para esta labor: Nombró un Comisario para asuntos judíos que en lugar de defender a los judíos, los explotó, exigiéndoles elevados impuestos a cambio de continuar su trabajo. Fritz Baer, *Historia de los judíos en la España cristiana*, vol. I, p. 325.

18 Ibid., 326. Encontramos aquí una conexión entre la acusación de profanación de hostia y los apedreamientos y ataques a las juderías por Pascua. Ambos se justificaban por el deseo judío de querer seguir torturando a Cristo.

19 Miri Rubin, *Gentile Tales...*, pp. 110-111.; Fritz Baer, *Historia de los judíos en la España cristiana*, vol. I, pp. 334, 374.

20 Miri Rubin, *Gentile Tales...*, pp. 112-114.; Fritz Baer, *Historia de los judíos en la España cristiana*, vol. I, pp. 374-376.

21 "semejante acto no puede ni debe razonablemente ocurrir en el corazón de un judío." Fritz Baer, *Historia de los judíos en la España cristiana*, vol. I, p. 376.

22 Miri Rubin, *Gentile Tales...*, pp. 114-115; Fritz Baer, *Historia de los judíos en la España cristiana*, vol. I, pp. 376-377.

23 Miri Rubin, *Gentile Tales...*, pp. 109-114. Menos convincente aún es la explicación que nos ofrece David Nirenberg. Éste había postulado que la introducción de la acusación de profanaciones de hostias por judíos se debía a un intento de la monarquía aragonesa, en particular del infante Juan, de emular las formas de la corte francesa a la hora de presentarse ante los judíos. Véase, David Nirenberg, *Comunidades de violencia: la persecución de las minorías en la Edad Media*, Barcelona: Península, pp. 350-351 n.

Del conflicto real al conflicto visual: asimetrías en la imagen crítica de la época moderna y el caso español*

Cristina Fontcuberta i Famadas
Universitat de Barcelona

El español desnudo, un grabado de 1642, nos muestra al personaje central siendo despojado de todos sus territorios y plazas fuertes IMAG.I Todas sus pertenencias pasan a manos de sus enemigos, priorizándose la importancia de la victoria francesa a través del comentario del español “misericordia, he perdido Thionville”. El texto precisa y completa su significado satírico. Así, por ejemplo, con el sitio de la villa catalana de Salses ilustrado en la parte derecha de la composición, se elabora un juego de palabras (“podían ellos (los españoles), sin tener ni carne ni pan para mojar en el plato, ¿encontrar buena la SALSA?”)¹. Se trata tan sólo de un ejemplo de entre los miles de grabados que se realizaron en Francia a partir sobretudo de 1635, y que surgieron a raíz de la pugna que mantuvieron las monarquías gala e hispánica en aquellos años. Se refieren, pues, a un conflicto real. Durante las décadas de 1630 y 1640 del siglo XVII dos grandes imperios se enfrentaron. Francia y España combatieron con las armas y se disputaron territorios. Diplomáticos, soldados y población civil estaban involucrados en la guerra. También algunos escritores y artistas, grabadores la mayoría, contribuyeron con sus plumas e imágenes a opinar sobre los acontecimientos, enardecer los ánimos, satirizar y atacar al enemigo, o lamentarse de la situación. Ellos, pues, también formaron parte de este conflicto real. La cuestión es, ¿cómo se trasladó al mundo visual? ¿Cómo se refleja la lucha entre las dos potencias a través de la imagen? ¿Podemos hablar de una reciprocidad de imágenes combativas así como existieron ambos ejércitos bélicos?



Grabado calcográfico anónimo, titulado *L'espagnol depouillé*, editado por Alexandre Bordan, Coll. Hennin, n° 3203, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Simone Bertiére analizó los rasgos principales de estas imágenes francesas inspiradas por la guerra franco-española, que se conservan en buena parte en el Gabinet d'Estampes de la Bibliothèque Nationale de France en París. En su comunicación en un congreso, Bertiére avisaba a sus amigos españoles e hispanistas que las obras que presentaría eran imágenes nada tiernas, polémicas, hechas por y para los enemigos del momento. Se disculpaba por sólo poder ofrecer el panorama desde un solo ángulo. Pero suponía que desde el otro lado de los Pirineos no se privaron de ridiculizar sus compatriotas y que también se había originado una imagen en correspondencia, creando así una situación simétrica. Años después de aquel congreso, cabe decir a su favor que nadie ha ofrecido la visión desde el otro ángulo, porque, al contrario de lo que

la historiadora francesa supuso, el vertiente sur de los Pirineos nunca llegó a ofrecer una ridiculización en imágenes del bando francés. La respuesta, pues a una posible situación simétrica, es negativa. No hay una correspondencia visual al conflicto político y bélico real. España no se defiende con las mismas armas. ¿A qué se debe esta circunstancia? ¿Por qué no hay una ridiculización visual paralela a la que elaboraron los grabadores franceses? ¿Cuál es la actitud española ante esta situación? Y, ¿es España en la época moderna el único ejemplo de este tipo, en el cual el conflicto real no mantiene una conexión con el mundo visual? Es sobre esta asimetría de la imagen *conflictiva* que trata esta comunicación.

Por arte crítico entendemos aquél cuya finalidad principal es atacar abiertamente un personaje, una institución o un acontecimiento, y que habitualmente responde a un posicionamiento ante un conflicto particular; ya sea político, religioso, social o cultural. La extensa bibliografía que ha analizado las relaciones entre arte y poder, ha tendido a centrarse en el estudio de las grandes obras pictóricas, escultóricas y arquitectónicas que se realizaron con una voluntad de legitimar un poder, de mostrar las virtudes de una institución o un personaje, de defender a través del arte y de las imágenes una posición, unos valores determinados, una política concreta, es decir, en las obras favorables de propaganda. En cambio, menos conocido es el arte crítico o de contrapropaganda que también se produjo en la época moderna. La bibliografía sobre esta cuestión, aunque ha ido recibiendo una mayor atención, sigue siendo hoy escasa, fragmentaria y heterogénea, ya que tanto historiadores del arte como historiadores, sociólogos o antropólogos se interrogan sobre el uso y el poder de las imágenes. Puede parecer que la cantidad de obras de arte de los siglos XVI y XVII que responden a una voluntad expresa de criticar sean pocas en relación al mundo contemporáneo, pero debemos añadir que muchas son desconocidas precisamente porque han estado tradicionalmente desatendidas². Lo que ya no es tan fácilmente explicable son las condiciones que explican su aparición, qué favorece la realización de un arte de denuncia. Sólo mediante el análisis y comparación de contextos diferentes de la Europa moderna –estudio realizado en la tesis doctoral– se puede llegar a alguna conclusión. En esta comunicación se pretende poner de relieve una de las características detectadas en el uso de esta imagen disidente, es decir, las situaciones asimétricas y esbozar las razones que lo explican, siendo conscientes de la amplitud de los contextos referenciados –que no podemos analizar con más detalle aquí– y centrándonos sobre todo en el caso español.

La existencia de un conflicto de diversa índole parece imprescindible para que aparezca una crítica. Entre estos, destacan las guerras, a la hora de generar en cantidad un arte, tanto de propaganda, como de contrapropaganda, a través del cual se quiere legitimar o criticar las situaciones o sus protagonistas. En el caso de los grabados franceses del XVII, Bertiére observa cómo surgieron a partir de 1635, cuando Francia entró en la guerra, pero el espíritu satírico incrementó a partir de 1640 y hasta 1648, cuando varias derrotas españolas –Arras, Rocroi o Lens entre otras– modificaron la percepción de la imbatibilidad española, y a su vez, aumentó la cantidad, calidad e inventiva de las imágenes, que coinciden con la “edad de oro del grabado satírico”³. Sin duda, suele haber una relación muy directa con la cronología de los acontecimientos. Como señala Bertiére, la paz pone fin a los insultos, y con el Tratado de los Pirineos, las imprentas francesas cesaron su ataque, igual que los soldados dejaron sus armas. Pero, si España no respondió ante este conflicto real y visual, entonces, ¿qué circunstancias favorecen la aparición de un arte combativo en la época moderna?

Si bien el conflicto es una condición *sine qua non* para que surja un arte crítico, esta ecuación no es infalible. No todas las guerras, disputas, batallas y conflictos de la época moderna se acompañaron de una imagen de oposición. Se trata, pues, de una condición necesaria pero no suficiente. Sólo cabe recordar el saqueo de Roma de 1527 y la inexistencia de obras visuales que lo denunciaran, situación explicada en el estudio clásico de Chastel, el cual concluye que “el horrible silencio de aquella ciudad muerta desde 1527 e inicios del 1528 está lleno de sentido”⁴. Chastel y otros autores posteriores, expresaron su sorpresa ante la falta de críticas vehiculadas a través de manifestaciones artísticas de este episodio traumático de Roma, no existen grabados ni dibujos, no hay representaciones contemporáneas del saqueo hasta mucho tiempo después. En cambio, este vacío visual contrasta con la abundante información que se imprimió en hojas y panfletos que se vendían por la calle, y que elaboraron fórmulas opuestas sobre las razones y las verdades del saqueo. Pero no sobrevivieron imágenes de denuncia, y es que, sin querer profundizar en esta cuestión, las complicadas intrigas diplomáticas del suceso entre el emperador y el papado fueron la causa de este silencio ya que parece que no había interés por parte de nadie de que se hiciera eco. La opinión de Chastel al respecto es bien clara cuando afirma que “si no fuera para lo que nosotros es una especie de censura que se ejerció alrededor del saqueo y su responsable, el condestable de Borbón, es difícil entender que no haya quedado ninguna pintura o grabado de la época”⁵.

Así pues, en determinados contextos como este, dónde el conflicto no sólo fue real, sino devastador; y que afectó profundamente toda la sociedad, no aparece una imagen crítica, aunque el descontentamiento, el lamento y la protesta se manifiestan a través de la obra escrita. Y esta circunstancia se repite en algunos de los contextos estudiados, que presentan resultados muy diversos. Las condiciones existentes en Alemania, los Países Bajos, Francia, Inglaterra, España y Francia durante la época moderna variaban, y en consecuencia, la profusión de un arte hostil a regímenes políticos, instituciones religiosas y a otras situaciones y personajes, también. El panorama global no es para nada heterogéneo. Se han constatado coincidencias en contextos sin que esto signifique que las obras de denuncia surjan en todos ellos. Es decir, unas tendencias políticas, sociales o religiosas similares no desembocan en un mismo resultado por lo que a las obras críticas se refiere. Un conflicto real, recordemos, no siempre ha tenido una imagen disidente paralela. Esta premisa indispensable que no es infalible y la heterogeneidad de situaciones que existen a lo largo de la época moderna europea, conducen a recordar que el arte no es un simple reflejo de la sociedad, y que las relaciones entre el arte y la sociedad son dinámicas, complejas y variables históricamente y socialmente.

Para llegar a una cierta comprensión de estas relaciones, y en el caso que nos ocupa, de las situaciones asimétricas de las imágenes combativas, es absolutamente necesario analizar tanto las condiciones extraartísticas como aquellas propias del mundo del arte. Consideramos de gran interés la idea de la *refracción* desarrollada por Bourdieu, según la cual la estructura del contexto social influye el arte, no de manera directa, sino a través de la estructura del campo artístico. Para Bourdieu “la ciencia de la obra de arte, por tanto, tiene por objeto propio la relación entre dos estructuras”. La importancia de este efecto de *refracción* es subrayada por Vicenç Furió cuando trata sobre las varias formas en qué las fuerzas sociales pueden influir en el arte y alerta sobre la simplificación de esta consideración del arte como simple reflejo de la realidad, siendo éste una interpretación de aquella, y por lo tanto mantiene una cierta autonomía frente las fuerzas sociales dominantes. Y precisamente Furió señala el ejemplo de la falta aparente de sincronía entre las dos estructuras recordando que en épocas de guerra y caos, la vida cultural y artística puede alcanzar niveles altísimos⁶. Y esto nos lleva a repetir que en momentos de conflictos, el uso del arte o de la imagen para una finalidad combativa, también presenta una gran heterogeneidad de situaciones, no siempre aparentemente lógica. Aún así, es precisamente

de esta *refracción* de la que podemos llegar a extraer algunas conclusiones.

Teniendo esto en cuenta y volviendo al tema que nos ocupa, si la imagen crítica surge a raíz de un conflicto, se puede realizar una primera distinción. El arte disidente varía notablemente según nos fijemos en el bando vencedor o el vencido. Es improbable hallar obras con una carga crítica si sólo nos fijamos en el mejor arte de Bernini y Rubens. Sus mecenas, reyes y papas, no habrían encargado obras de protesta porque no las habrían necesitado. Pero si miramos la situación desde otra perspectiva, es decir, desde la de sus enemigos, el fenómeno se suele invertir. El caso de España es paradigmático. ¿Por qué necesitaría un arte para atacar o defenderse el imperio más vasto de la época? Está presente en muchos de los conflictos, pero como invasor; conquistador o triunfador. El arte encargado por Felipe II o Felipe IV muestra una monarquía gloriosa, descendiente de Hércules, colmada de virtudes y defensora de la patria y de la fe. Cabe sólo pensar en el magnífico programa iconográfico del Salón de Reinos. A su vez, España será el blanco de las críticas de varios colectivos a lo largo de los siglos XVI y XVII, su política, sus invasiones, sus personajes más emblemáticos, serán protagonistas de numerosos ataques visuales. En cambio, en el otro lado de la moneda, los Países Bajos fueron invadidos por los españoles primero y posteriormente por los franceses. De esta opresión surgieron gran cantidad de obras que atacan y ridiculizan al enemigo, el arte se convirtió en otra arma para combatirlos, y ante una situación política adversa, sus imprentas fueron de las más activas de Europa. O ante la amenaza de la invasión española de Inglaterra, “el volumen de imágenes y propaganda se produjo en una oleada de histeria colectiva anticatólica que se alargó a través del siglo XVII en Inglaterra”⁷.

En segundo lugar, cabe asimismo distinguir entre conflictos internos y externos. La Reforma enfrentó dos religiones, y sus cabezas visibles, el Papa y Lutero, se convirtieron en los grandes enemigos. Pero la gran convulsión reformista no fue un fenómeno uniforme, en cada zona se aplicó de manera más o menos intensa, comportó luchas más o menos sangrientas, triunfó o fracasó. De lo que no hay duda es que, por lo que al arte crítico se refiere, la Reforma luterana supuso el primer gran *boom* de la imagen combativa. Coupe ya afirmaba que la sátira gráfica alemana había sido creada por Lutero, y se ha reiterado la idea que la Reforma la explotó con gran eficacia para sus fines, entre los cuales el uso de la imagen para criticar la antigua fe. Sin querer entrar de lleno en el tema, sólo remarcar que dos acontecimientos de enorme

importancia coincidieron –las tesis luteranas y la invención de la imprenta y el grabado–, y el movimiento reformista encontró el campo idóneo para desplegar todo su arsenal gráfico. A partir de entonces la lucha religiosa de la época que se llevaba a cabo en iglesias y púlpitos tuvo su paralelo en una imagen igualmente belicosa. Pero, si las nuevas prescripciones teológicas se implantaron de manera diversa en cada país, la imagen resultante fue igualmente diferente.

La diversidad de opiniones en temas de fe y teología, dividió tanto la población como el mercado artístico, y aquel bando que mantuviera el poder y el control y fuera más fuerte, tendría más posibilidades de realizar y difundir el arte que le conviniera. Los abusos de la jerarquía católica y algunas de sus consideraciones teológicas unieron las mentalidades y los ataques de las estampas de medio continente contra el Papa y la curia. Alemania fue la nación más prolífica en este sentido. Pero en algunos países, de manera paralela al enfrentamiento no siempre unánime a Roma, existieron luchas entre facciones autóctonas. ¿Por qué, en el caso de Francia, y tal como afirma Benedict, “un número sorprendentemente reducido de obras de propaganda visual de la Reforma alemana fueron renovadas en versión francesa”?⁸ La respuesta está en la profunda división interna en materia de fe. Aunque al inicio Francia mantuvo su catolicismo, endureció su control y hubo una fuerte represión, el calvinismo y otras formas de protestantismo habían penetrado fuertemente en el país. Las disputas internas de la monarquía y un debilitamiento la economía y de la propia institución, llevaron a las guerras de religión (1562 y 1598), impregnadas de gran violencia y de una división del pueblo y la aristocracia. Las ideas protestantes se difundieron a través del libro y del grabado, surgieron imágenes hostiles desde ambos bandos, y los ataques se alargaron hasta el Edicto de Nantes de 1598. Pero aunque la batalla por la opinión pública incrementó, y con ella, la producción de ataques visuales, se afirma que “el número de obras de este tipo fue poco importante en el curso de los primeros ochenta años del siglo. La propaganda francesa a favor y en contra de la Reforma, era bastante menos dependiente de la imagen impresa –que se trata de ilustraciones o hojas volantes– que no la alemana”⁹. En cambio, la época de la Liga fue clave en el desarrollo del comentario político en Francia, y fueron las luchas internas, sangrientas y decisivas para el pueblo, las que desencadenaron que los imagineros de la calle Montereuil prestaran sus talentos a una Liga deseosa de informar. Cuando el conflicto es interno, y no se trata de un enemigo forastero contra el cual gran parte del país se sintiera involucrado, sino que

la población se divide, las obras no surgen siempre y en todas partes con el mismo apoyo. La división afecta directamente la producción de la obra de arte, ya que los artistas por ejemplo, cuando pudieron trabajar, a menudo sirvieron los intereses de dos o más facciones enfrentadas.

Siguiendo con las condiciones que pueden explicar la aparición de este tipo de imágenes, cabe considerar el papel de la censura como una cuestión importante. La censura es omnipresente en toda Europa y es un factor que afecta necesariamente su producción. Pero su presencia no es un indicador fiable de la posible aparición del arte con una finalidad crítica, ya que, en primer lugar, muchas de estas obras escaparon de prohibiciones, leyes desfavorables y castigos importantes, y esto demuestra el gran interés que suscitaban. Por otro lado, si tomáramos la censura como un indicador; ¿cómo se explicaría entonces que Alemania o los Países Bajos cuenten con una inmensa cantidad de testigos visuales de este tipo, comparándolos al vacío de otros contextos con parecidas prohibiciones? A menudo se explica la ausencia de una imagen disidente en España precisamente por la presencia de la Inquisición¹⁰. Pero la Inquisición también existió en otros países, con lo cual esta explicación resulta insuficiente. Tanto en Alemania como en España, desde Carlos V las leyes y los castigos son similares, y las órdenes continuas. La censura se aplicó en tierras germánicas de manera contundente y reiterada, desde el Edicto de Worms y la prohibición de Carlos V en 1521¹¹. Pero en fechas tempranas las prohibiciones se tuvieron que ir reiterando ante la inundación de obras, muchas de ellas citadas en el *Index librorum prohibitorum* promulgado por el Papado en 1564. Aunque la vigilancia fue considerable, no resultó suficiente. Los estudiosos coinciden en remarcar la poca eficiencia de la censura, dado que las obras prohibidas se podían llegar a comprar y difundir¹². ¿Qué lo explica? Básicamente el hecho que algunas zonas alemanas tenían cierta autonomía respecto del emperador que les permitió burlar estas órdenes imperiales, como Nuremberg¹³. Y no hay que olvidar el papel clave de la obra impresa, porque aunque esculturas y pinturas también se vigilaban, la clandestinidad que permitía el grabado y las hojas ilustradas, era única, pudiéndose comprar en las ferias. Así, las autoridades tuvieron que enfrentarse a varios impedimentos, como la falta de leyes unitarias, la permisividad de algunos censores, y los choques entre las autoridades papales eclesiásticas y civiles, unido a la ayuda que se proporcionaban entre los propios impresores protestantes en su rechazo a imprimir material procatólico. En Alemania pues, la censura resultó ineficaz, el mismo

Carlos V se lamentaba por ello, quejándose abiertamente de que sus edictos previos habían resultado inútiles¹⁴. Ante esta ineficacia alemana, recordemos en cambio que la situación fue desastrosa en el caso del Saqueo de Roma de 1527, y que parece que la razón esencial que explica la inexistencia de obras hostiles sería la censura impuesta por una especie de pacto tácito entre el Papa y el Emperador ante este estremecedor acontecimiento. Así pues, no es la mera censura en sí el factor que sirve de indicador de una posible aparición o inexistencia de obras críticas, sino su efectividad y grado de severidad con la que esta censura se pudo aplicar; aquello que diferencia un contexto del otro. Y esto, a su vez, está estrechamente relacionado con tres condiciones igualmente importantes: el sistema político establecido, la tradición gráfica del país y el desarrollo del mercado artístico, y la consideración social del artista. Llegaríamos así a las últimas consideraciones importantes que se detectan ante el posible desarrollo de un arte crítico.

Muy relacionado con el punto anterior, se puede concluir que allí donde el poder está más centralizado y por lo tanto es más eficaz, es donde la censura ahoga cualquier tipo de disensión. Si la organización funciona, el poder oprime la revuelta. En cambio, allí donde existe una desunión mayor de los poderes políticos, religiosos y sociales, los artistas y los comitentes pueden encontrar algún tipo de apoyo a sus obras. Este es el caso de Alemania, a la cual ya hemos hecho referencia porque los intentos de prohibir el material herético y todo tipo de sátiras no tuvieron éxito. También fue el caso de los Países Bajos y de Inglaterra. El caso de Inglaterra resulta de gran interés, porque aún estar involucrado en muchos conflictos, ser un país que continuamente se debatía entre dos religiones y su corona entre varias dinastías, hubo una producción autóctona escasa de obras críticas hasta bien entrado el siglo XVII. Para Griffiths la respuesta se encuentra, en gran parte, en el efecto nocivo de la censura. El monopolio de la imprenta estaba a cargo de la Stationers' Company colaborando estrechamente con el gobierno en materia de permisos y censura¹⁵, y esta sólida estructura sólo se rompió con los acontecimientos de la Guerra Civil y la libertad de impresión que se aprobó en 1695, cuando el Parlamento anuló la Licensing Act. Para entonces, en Inglaterra se había iniciado la lucha para el control del Parlamento, el inicio del sistema de partidos y la política europea. Los impresores ya no tenían que pedir permiso de publicación, y "los panfletos políticos diluvieron en las imprentas"¹⁶, dando expresión a las ideas Tories y Whigs y a las diversas religiones. Esta circunstancia varía notablemente en el caso español, donde

las relaciones dinámicas entre la corona y la Iglesia, la emergencia de una monarquía poderosa, que además de ser católica se erigió como la defensora de la fe, llevaron a una mayor eficacia de los sistemas de controles en materia de censura. Aunque se debe relativizar la creencia de la Inquisición como la única culpable de la carencia de obras disidentes es España, sí que tuvo un papel determinante tal como se implantó en tiempos de Felipe II¹⁷. La cuantiosa historiografía que ha tratado la cuestión, ha remarcado la consciencia de Felipe II para el cual "la hegemonía católica y la fe católica había llegado a ser una cosa única e indisoluble en la mente del rey". La división religiosa era vista como un gran peligro para la disgregación territorial y social, así que el rey prudente utilizó la religión al servicio del Estado, contando con la ayuda recíproca de la iglesia. Escogió con esmero el episcopado, reforzó las funciones de la Inquisición, destinándole más dinero, hombres y esfuerzos. El Santo Oficio era ahora más poderoso, pero además de sus funciones como tribunal que persigue y juzga casos de herejía, se complementó con una doble finalidad: "conseguir la homologación cultural de todos los reinos peninsulares y hacer de ella, como ha sido denominada por un especialista, un instrumento de disciplina y reforma del pueblo católico"¹⁸. Gracias a esta unión de poderes, la Inquisición, las prohibiciones, e incluso la disuasión y el control del pensamiento en España, fueron responsables de la efectividad de la censura.

Esto nos lleva a entrar en cuestiones que afectan directamente la estructura del mundo artístico. Si las obras encontraban la permisividad de algunas autoridades o podían evitar la censura era en buena parte porque se ayudaron de una de las invenciones más importantes de la historia del arte y de la historia del conocimiento en general: la imprenta y el grabado. Los países que consiguieron ser adalid en este campo y establecer una tradición gráfica importante, fueron más proclives a la hora de desarrollar el tipo de arte que nos ocupa. El grabado fue, con diferencia, el medio más utilizado para vehicular las críticas de la época moderna, gracias a las grandes ventajas que ofrecía por su bajo coste, fácil transporte, posibilidad de reproducción. Pero no en todas partes se había extendido con la misma fuerza. En contraste con Alemania y los Países Bajos, donde el arte del grabado llegó a niveles artísticos muy altos desde su aparición, ni Inglaterra ni España destacaban por la cantidad ni calidad de sus talleres de impresores. Inglaterra suplió esta carencia con obras importadas del continente, muchas de ellas anticatólicas, hasta que más adelante se sirvió de su propio mercado. No sólo la efectividad de la censura fue la

responsable de esta falta de obras durante tiempo. Griffiths añade otro factor que nos parece de vital importancia cuando afirma que “una razón tan importante como la anterior es la tendencia literaria de la cultura inglesa, con su énfasis más en el texto que en la imagen”¹⁹. Y junto con ello, igualmente cabe señalar el desarrollo menor de la imprenta inglesa comparada con la de otras zonas del continente. Varios especialistas como Sheilla O’Connell o Tessa Watt corroboran esta tesis²⁰, afirmando que no se explotó el potencial de la imagen xilográfica, se publicaron muchos menos grabados -a todos los niveles- en Inglaterra que en la mayoría de los otros países europeos, y su atraso respecto a los desarrollos continentales, ha llevado a hablar de un mercado del grabado provincial. Esta situación cambió en el curso de los años. Fue con la guerra civil, el colapso de la censura y el debate intelectual que se generó en la sociedad inglesa, cuando se llegó a una libertad de prensa sin precedentes en Europa, y a un importante desarrollo de la sátira y el uso de la imagen para criticar, llegando a destacar en el siglo XVIII en el ámbito de la sátira visual.

España también debía utilizar grabadores extranjeros, sobretodo flamencos e italianos, pero no se permitió la entrada de obras contrarias a la monarquía ni a la iglesia. La producción autóctona era escasa y aunque el uso persuasivo de la estampa era explotado con fines propagandísticos, durante el reinado de Felipe II por ejemplo, hay una casi total ausencia de obras españolas²¹. Y esto causó que algunos de los artistas “contratados” por la monarquía hispánica, realizaran a la vez mordaces obras antiespañolas, como el taller de los Wierix o el conocido caso de Plantin²². También se ha señalado un menor uso de la imagen por parte del rey Felipe II contrastándola con la extraversion de la rama vienesa y su antepasado Maximiliano I, y relacionándolo con una práctica intencionada en la construcción de una imagen peculiar a través de la ocultación. Los tratadistas de la época debatían sobre la conveniencia de representar la imagen real y se ha remarcado a menudo una austeridad de los Habsburgo en comparación a otras monarquías europeas²³. El hecho que el propio rey vigilara con tanto esmero la construcción de su imagen, y su materialización se encargara a imprentas extranjeras, no ayudaría a la posible existencia de obras críticas. Las estampas siguieron importándose del extranjero durante décadas, y la mayoría eran de carácter devocional, aunque también algunas eran de tipo informativo, representaban fenómenos anormales o planos de batalla²⁴. Lo que podría llamar la atención es la abundancia de una obra escrita crítica -igualmente sujeta al control de la censura- en comparación

con su ausencia visual en la España moderna. La historiografía española ha estudiado cómo el malestar y el descontentamiento con la política se expresaron profusamente a través de libelos, pasquines, quejas o libros, desde varias capas sociales y a lo largo de diferentes reinados²⁵. Pero no hay un paralelismo con la imagen. Consideramos que la razón se encontraría en este escaso desarrollo del grabado español y en el hecho que, en una sociedad altamente analfabeta, la imagen representaría un peligro mucho mayor; y el temor a que este descontentamiento fuera trasladado a lo visual y entendido por mucha más gente, habría hecho reforzar las medidas para que no ocurriera. Se debe concluir, pues, que una saludable tradición gráfica de un país incentiva los promotores y grabadores a usar la estampa para hostilizar el enemigo. Y en tierras españolas, el desarrollo del grabado no tuvo suficiente empuje.

Igualmente, una estructura del mundo artístico más jerarquizada y rígida no favorece la creación de este tipo de obras. Si los mecenas son pocos y poderosos difícilmente tendrán algo que decir en contra del sistema establecido, los encargos artísticos no conllevarán un tono reivindicativo. Tal como pasa en el contexto español, donde los grandes comitentes se concentraban en la corte y la iglesia, y donde se implantó la Contrarreforma. Aunque sí que se debatió de manera intensa la conveniencia de las imágenes, el arte español del siglo XVI fue casi exclusivamente religioso, es decir, “arte con una función religiosa, devocional, votiva, catequista, moralizante, doctrinal y por lo tanto, no sólo arte de temática sacra”²⁶. Al lado de este predominio del uso religioso del arte en manos del rey, su corte y los principales cargos eclesiásticos como mecenas, cabe recalcar que el papel del artista en los encargos, excepto alguna excepción, no era muy significativo. Lo que demuestra, según Marías, la realidad artística de la época, en la cual los artistas eran en su mayoría artesanos modestos y sólo una minoría “pretendía escalar posiciones en aquella sociedad absolutamente jerarquizada y de estamentos escasamente permeables”²⁷. Y esta situación no experimentó cambios sensibles a lo largo de mucho tiempo, y según Brown “el predominio de la iglesia como institución social y política sin comparación a cualquier otro estado europeo importante, obligó a los pintores a ponerse al servicio de una clientela conservadora y cautelosa”²⁸.

El papel, la situación, la consideración social del artista es un factor también a tener en cuenta. Aunque la emancipación del artista de sus lazos con los comitentes y la libertad de expresión son sólo contemporáneas, la lucha en los siglos XVI y XVII para una mayor consideración

social de su actividad es importante en relación al tema que nos ocupa. Tampoco se trata de un factor uniforme, siendo Italia la palestra dónde esta batalla se lleva a cabo con más consistencia. Algunos artistas empezaron a enfrentarse a los encargos exigentes de sus mecenas, pidiendo un reconocimiento de los rasgos artísticos de la inspiración, el temperamento y la imaginación, y artistas como Salvator Rosa cuestionaron las normas restrictivas de las comisiones. Por otro lado, la Italia renacentista y barroca, con su esplendor creativo y una crítica de arte que estimulaba la superación, vivía a su vez inmersa en un ambiente altamente competitivo dónde las envidias estaban a la orden del día, ya que los artistas eran conscientes de la importancia de los contactos para conseguir encargos y ganancias. Con esta situación, en Italia surgió un tipo de imágenes en las cuales se reflejan las críticas de los artistas a sus enemigos personales, colegas y comitentes, que son prácticamente únicas en Europa. Y esto la convierte en un caso especial en relación al arte crítico de esta época, una particularidad marcada en gran parte por este mundo artístico convulso. Bien conocido y extremadamente interesante es la *Porta Virtutis* de Federico Zuccaro, obra en la cual el gran artista y académico retrató a sus críticos con orejas de burro²⁹. En España, aunque tal como ha señalado Juan José Martín faltan estudios sobre las relaciones entre artistas y clientes, tal como hizo Haskell en el caso de Italia, la información demuestra la poca estima o valoración del artista español. La concepción del artista-artesano del siglo XVI perduró, y pocas fueron las reacciones en contra de unas condiciones restrictivas, que además dependían mucho de los literatos³⁰. Aunque de manera muy ambivalente, artistas y teóricos como Palomino, Carducho o Ribera se lamentaban de esta posición subordinada y del poco apoyo que recibían de la clientela secolar, pero el terreno no estaba preparado para esta lucha. La posibilidad de expresar alguna idea de disensión hacia la política del rey o el mecenas no estaba reservada ni a Velázquez.

En definitiva, los contextos de la Europa moderna en los cuales aparecen imágenes críticas y las condiciones que lo explican conforman un panorama heterogéneo, que aquí sólo se ha podido esbozar. Dependiendo de la *refracción* de las condiciones sociales, políticas, o religiosas en un mundo artístico de estructura variable, el resultado es muy diferente. Pero se pueden extraer unas tendencias generales. Dado que en España hay una ausencia de arte de denuncia a lo largo de la época moderna, y en Italia sólo aparece como una manifestación de la rivalidad entre los propios artistas, se puede concluir en relación al uso de una imagen de oposición, que hay una clara dife-

rencia entre el norte y el sur; entre los países que viven la Reforma y los que se protegen de ella, entre los que atacan la antigua fe para pregonar la nueva y los que instauran la Contrarreforma siguiendo los decretos conciliares en lo referente a la propaganda de las imágenes para el adoctrinamiento del pueblo. Ante la gran cantidad de imágenes hostiles que recibió, se ha señalado a menudo que España no pagó a sus críticos con la misma moneda. Hay un uso diferente de la imagen como instrumento de crítica; de hecho, tal como señala López-Baralt "la importancia de la comunicación visual en la Europa de los siglos XVI y XVII cobra un relieve dramático cuando el problema político entre España y sus rivales se debate desde la imagen: el emblema católico contra la ilustración protestante"³¹.

Volvamos al caso de la guerra franco-española, y a los miles de imágenes que como ésta (fig. 1) ridiculizaron al español. ¿Por qué estos grabados no tienen una respuesta simétrica tal como suponía Bertiére? Teniendo en cuenta que se trata de dos grandes monarquías católicas, y por lo tanto, de un conflicto externo con un potencial bélico similar; ¿dónde radica la diferencia? Considerando todas las cuestiones que influyen en la posibilidad del desarrollo de un arte crítico, serían la tradición gráfica y la imprenta lo que marcarían la diferencia. Aunque en España la sátira, las quejas, las críticas al enemigo llegaron a vehicularse a través de los escritos, y aunque en tierras hispánicas se conociera muy bien el uso persuasivo de la estampa, nunca floreció este tipo de imagen claramente combativa. Tampoco en este caso. Si el menor desarrollo de las imprentas es crucial para entender este vacío, no menos importante resulta la diferente proyección de la imagen ostentosa de la monarquía francesa contrastada con la austeridad de la española, que había sido característica de los Habsburgo españoles pero que Felipe IV acentuó su *gravedad y modestia*³². Desde España, pues, no existió, ni como expresión popular o artística, ni como respuesta oficial desde la monarquía, una imagen en correspondencia a la francesa. En cambio, muchos de los grabadores franceses que realizaron obras antiespañolas gozaron de los privilegios reales concedidos a las imprentas, empujando así a los artistas desde las instituciones a usar un tipo de imagen combativa contra el enemigo. Y es que ellos ya estaban entrenados, les precedía una tradición larga y profusa desde los tiempos de las guerras de religión, muy diferente a la situación española.

España pues, no presenta una imagen simétrica. El ejemplo de España no es el único, existen otras *asimetrías* en el uso de la imagen disidente en otros contextos de la época moderna, pero es un caso paradigmático a par-

tir del cual se puede explicar el fenómeno. Ante esta ausencia consideramos igualmente importante interrogarnos sobre el por qué, y la relación entre las dos estructuras propias de la ciencia de la obra de arte resulta esencial para ello. La reconstrucción de los escenarios bélicos también ha de tener en cuenta los silencios visuales, que son tan elocuentes como las narraciones y testimonios.

Notas

- * Esta comunicación se inscribe dentro del proyecto de investigación AIRC (*Arte y religión en Cataluña durante los siglos XVI y XVII: el impacto de la Contrarreforma en la arquitectura y las artes visuales*), Generalitat de Catalunya (2005 SGR 00079).
- 1 Grabado calcográfico anónimo, titulado *L'espagnol depouillé*, editado por Alexandre Bordan, Coll. Hennin, n° 3203, Bibliothèque Nationale de France, París. Cada pieza de ropa se corresponde con alguna de sus pérdidas, así el gorro representa Portugal, su capa es Thionville, su peripunto es Breda, y finalmente, sus pantalones representan la pérdida de Cataluña.
- 2 BERTIÈRE, S. (1991): "La guerre en images: gravures satiriques anti-espagnoles", en *L'Âge d'Or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Actes du 20e Colloque du CMR, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires: 147-183.
- 3 Véase FONTCUBERTA i FAMADAS, C. (2003): *L'art crític a l'època moderna (s. XVI-XVII): condicions de producció, difusió i recepció*, Tesis doctoral inédita, Departamento de Historia del Arte, Universitat de Barcelona. En la tesis doctoral se ha estudiado cuáles son las principales características del arte que posee esta principal y clara finalidad de crítica en la época moderna, cuáles son sus mecanismos de funcionamiento, cuándo aparece, quién las realiza o encarga, a través de qué medios se difunden, a quién van dirigidas, cómo se reciben.
- 4 BERTIÈRE, *op. cit.*, p. 148.
- 5 CHASTEL, A. (1986): *El Saco de Roma, 1527*, Madrid, Espasa-Calpe: 121.
- 6 CHASTEL, *op. cit.*: 51. Si bien se había considerado que podía encontrarse cierto eco del saqueo en un grabado de Schön y en una pintura que se atribuyó a Bruegel, el propio Chastel admite que nada permite identificarlas como representaciones del saqueo. En un artículo más reciente, Dora Thornton analiza unas cerámicas de Giulio de Urbino con alusiones al saqueo de 1527, aunque el juicio político del acontecimiento reaparece como un castigo moral divino contra la corrupción del papado. Thornton y otros autores recuerdan el silencio ya señalado por Chastel alrededor del saqueo y remarcan la importancia de estas alusiones no citadas por el autor: Véase THORNTON, D. (1999): "An Allegory of the Sack of Rome by Giulio da Urbino", *Apollo*, 150, 448: 11-18; CIOCI, F. (1987): *Xanto e il Duca di Urbino*, Milán, Fabbri Editori.
- 7 BOURDIEU, P. (2002): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama (1992): 344-346. Bourdieu recuerda, por ejemplo, el estudio de Millard Meiss, que demostraba como la peste negra de 1348 provocó un cambio de orientación en los temas de la pintura. Pero estas orientaciones generales son "reinterpretadas" y "retraducidas" en función de las tradiciones específicas y las particularidades del campo artístico existentes en Florencia y Siena y acaban adoptando formas diferentes. En cambio, autores como Goldmann o Antal conciben esta relación entre el mundo social y las obras culturales según la lógica del reflejo e "ignoran el efecto de refracción que ejerce el campo de la producción cultural. El autor cita los estudios de MEISS, M. (1951): *Painting in Florence and Sienna after the Black Death*, Princeton, Princeton University Press; ANTAL, F. (1986): *Florentine Painting and its Social Background*, Cambridge, Harvard University Press; GOLDMANN, L. (1956): *Le Dieu Caché*, París, Gallimard.

- 8 Véase FURIÓ, V. (2000): *Sociología del arte*, Madrid, Cátedra: 24-25.
- 9 RODRÍGUEZ-SALGADO, M. J. et. al. (1988): *Armada, 1588-1988*, Londres, Penguin Books in Association with the National Maritime Museum: capítulo 16. Cabe especificar que muchas de estas obras se realizaron desde los Países Bajos. Muchas de estas medallas se encuentran recogidas en la obra clásica de HAWKINS, E. et. al. (1885), *Medallic Illustrations of the History of Great Britain and Ireland to the Death of George II*, British Museum, Londres, vol. I: 138-143.
- 10 BENEDICT, P. (1994) : "Des marmites et des martyrs", en *La Gravure Française à la Renaissance à la Bibliothèque Nationale de France*, Los Angeles, University of California : 109-137. Benedict afirma que resulta sorprendente que tan sólo se hiciera una traducción francesa en 1557 de la famosa obra polémica publicada en Wittenberg el 1523 con textos de Lutero y Melancton y grabados de Cranach.
- 11 BENEDICT, *op. cit.*, p. 131-132. Desde el asesinato del Duque de Guisa en diciembre de 1588, aparece una cantidad sin precedentes de panfletos, memorias de actualidad y grabados. Para el comercio de obras de comentario político, véase GRIVEL, M. (1986): *Le commerce de l'estampe à Paris au XVIIe siècle*, Ginebra, Droz: 42-46. Para algunas aportaciones de gran interés en este contexto, véase *L'art et les revolutions. Conférences plénières, XXVIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*, Actes, Estrasburg, 1992.
- 12 Esta es la opinión de Shikes, quién simplemente niega que en España pudiera haber algún tipo de obra crítica hasta Goya por razones obvias, es decir, la persecución de la Inquisición. Véase SHIKES, R. E. (1969): *The Indignant Eye. The Artist as Social Critic in Prints and Drawings from the Fifteenth Century to Picasso*, Boston, Baecon Press: 60. Cabe decir que se trata del único libro que trata el uso de la imagen de oposición de manera global, aunque su cronología se dilata hasta el siglo XX y está en su mayor parte enfocado en el mundo contemporáneo.
- 13 Se prohibió la impresión, venta, posesión o copia de las obras de Lutero, tanto el texto como las imágenes, y se castigaban tanto al artista, impresor como autor. En principio, el Consejo de Nuremberg incluso confiscaba las matrices de madera. Véase ANDERSSON, C. (1984): "Polemical Prints During the Reformation", en *Censorship: 500 Years of Conflict*, Nueva York y Oxford, The New York Public Library & Oxford University Press: 35.
- 14 Se sabe que una imagen tan polémica, como *El Papa como hombre rico en la mesa* con una acusación moral contra el Papa tan clara y tan dura, fue prohibida y un librero fue torturado y encarcelado varias veces por haberla vendido. Sobre esta obra y su contexto, véase HEFFNER, D. T. (1991): *Medieval Prophecy into Reformation Polemic*, University of Pennsylvania, Ph. D. Thesis.
- 15 La ciudad tenía una población mayoritariamente protestante, su Consejo pronto se convirtió a la nueva fe y desafiaban las prohibiciones de Carlos V porque, aunque habían los censores imperiales, el Consejo tenía la última palabra. Y aunque la autoridad imperial solía intervenir otra vez, a menudo el mal ya estaba hecho. En 1530 se obligó a escribir el nombre de impresor y lugar, y estos datos se falsificaban.
- 16 Aún en 1570 el Edicto de Speyer intentó prohibir las imprentas lejanas. Pero la burla a la censura no se detuvo. Incluso en algunas ocasiones parecen dejar en ridículo las autoridades censores, como una hoja ilustrada impresa en "Belén al lado del Nilo". Véase HOLBORN, L. (1942): "Printing and the Growth of a Protestant Movement in Germany from 1517-1524", *Church History*, II: 1-15.
- 17 El decreto se estableció en 1586 y se revisó en 1637. Pocos impresores eran miembros de ella y por lo tanto, pocos tenían derechos de autor. Por otro lado, las regulaciones se referían a "cualquier libro, baladas, mapas, retratos o cualquier otra cosa". Se reforzó el monopolio del gremio y la vigilancia de las regulaciones varias veces. Véase GRIFFITHS, A. (1998), *The Print in Stuart England*, Londres, British Museum.
- 18 JACOB, M. C. (1984): "A New Consensus 1600-1700", a *Censorship*, *op. cit.*: 52-64.
- 19 Sin pretender debatir la cuestión, entre la extensa bibliografía sobre la Inquisición, Monter afirma que el terror que producía la Inquisición española se basaba más en su publicidad que en la severidad de los castigos, perpetuando el recuerdo de las condenas insistentemente. En cambio, sistemas legales seculares de otros países eran más severos con los condenados. Véase MONTER, W. (1992): *La otra inquisición*, Barcelona, Crítica: 11.
- 20 *El Escorial. Biografía de una época (la historia)*: 1986, Madrid, Ministerio de Cultura: 174. A partir de 1558 se prohibieron todos los libros sediciosos y heréticos, y se debían pasar controles para conseguir licencias de impresión. En esta época los castigos fueron más severos. Con el *Índice de Libros Prohibidos* que publica Valdés en 1559, la Inquisición y la monarquía a través de Cédulas Reales, se encargaron de prohibir reiteradamente cualquier material sedicioso. Y el Santo Oficio sobrevive hasta 1820, fecha muy lejana comparada con otros países.
- 21 GRIFFITHS, *op. cit.*, p. 144.
- 22 WATT, T. (1991): *Cheap Print and Popular Piety 1550-1640*, Cambridge: 131-177. O'CONNELL, S. (1999): *The Popular Print in England*, Londres British Museum Press: 42. Aunque algunas sátiras sobretodo anticatólicas llegaban desde los Países Bajos y Alemania, no hubo un intento de sustituir las imágenes devocionales por imágenes baratas para diseminar las ideas protestantes.
- 23 MATILLA, J. M. y MEDRANO, J. M. (1998): *Felipe II y el poder de persuasión de la estampa*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Calcografía Nacional.
- 24 Tal como afirma Voet, "es una ironía que la implicación de Plantin, uno de los más grandes impresores de los Países Bajos y de origen francés, en un taller de impresión antiespañol diera como resultado el más grande monumento tipográfico del siglo XVI: la Biblia Políglota Real o de Amberes en ocho volúmenes y cinco lenguas (latín, griego, hebreo, arameo, sirio)". VOET, L. "Felipe II, Guillermo de Orange y el tipógrafo Cristóbal Plantin" en A. ALVAR EZQUERRA (2000), *Imágenes históricas de Felipe II*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, Nuevo Siglo: 52.
- 25 Parte de la respuesta está en una política concreta sobre la imagen pública del monarca. John L. Kagan ha visto en esta actitud la idea de engrandecer la imagen, no del rey en su sentido corporal, sino en su sentido político o místico, es decir, de la "dignitas" real. Así, la carencia de retratos de Felipe II formaría parte de una práctica intencionada, que también explicaría su retiro de la vida cortesana o sus muy esporádicas y limitadas apariciones en público. MATILLA y MEDRANO, *op. cit.*, p. 13.
- 26 Véase PORTÚS PÉREZ, J. (1990): "Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro (Testimonios literarios)", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLV, Madrid: 225-246. Un estudio básico sobre los usos del grabado de la época es el de CARRETE PARRONDO, J., CHECA, F., y BOZAL, V. (1987) *El grabado en España (Ss. XVI-XVIII)*, Madrid, Espasa-Calpe.

- 27 Véase por ejemplo, EGIDO, T. (1973) *Sátiras políticas de la España Moderna*, Madrid, Alianza; GUTIÉRREZ NIETO, J.I. "Formas de oposición a Felipe II", en *Imágenes históricas de Felipe II*, op. cit.: 107-123; HERRERO GARCÍA, M. (1946) "La poesía satírica contra los políticos del reinado de Felipe III", *Hispania*, Madrid, XXIII: 267-298; (1971) *Contestation de la société dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Toulouse, Université de Toulouse – Le Mirail; CASTRO, A. (1983): "Porqué no quisieron los españoles a Felipe II", *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Barcelona, Crítica. BOUZA, F. (2000) "Servidumbres de la soberana grandeza. Criticar al rey en la corte de Felipe II" en *Imágenes históricas de Felipe II*, op. cit.: 149.
- 28 MARIAS, F. (1989): *El largo siglo XVI*, Madrid, Taurus: 233. Marías analiza las principales corrientes de pensamiento de la época y su relación con las imágenes y afirma que en esa "reforma española pre-tidentina (...) contemplaba las artes figurativas como actividades prioritariamente dirigidas a la creación de imágenes sagradas; y a ellas se les debía un tratamiento decoroso en lo iconográfico y en lo formal, y en la función de las cuales habían de seguirse un número determinado de reglas, dirigidas al estímulo de la devoción iconológica de lo representado (...)".
- 29 MARIAS, op. cit.: 481. A lo largo del siglo, y a grandes rasgos, la consideración de la pintura y de la escultura como actividades artesanales se mantuvo casi inalterada. Véase el capítulo "Artesanos y artistas", *ibíd.*: 453-494.
- 30 Jonathan BROWN (1991): *La Edad de Oro de la pintura española*, Madrid, Nerea, p. 312.
- 31 Para una explicación del asunto y la obra véase ACIDINI LUCHINAT, C. (1999): *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Milán, Jandi Sapi Editore: 32-37 y 97-103.
- 32 Véase MARTÍN, J.J. (1984): *El artista en la sociedad española del siglo XVIII*, Cátedra, Madrid: 139. Joan-Ramon Triadó lo corrobora, y aunque existía la voluntad de equiparar la pintura y la escultura a las artes liberales, fueron pocos los que consiguieron una sólida estima social. Su situación social y económica era más bien precaria y su relación con el mundo cultural era escasa. Las condiciones de los encargos en el siglo XVII eran muy cercanas a las del artesano. Véase TRIADÓ, J.R. (2002) *El arte barroco. Austrias y Borbones, El Arte de España*, vol. IV, Barcelona, Círculo de Lectores: 16-19.
- 33 LÓPEZ-BARALT, M. (ed. 1990): *La iconografía política del nuevo mundo: el mito fundacional en las imágenes católica, protestante y nativa*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico: 95. Schmidt, al estudiar la recepción negativa de Felipe II en Alemania a través de los escritos y la imagen, hace una reflexión similar y concluye que "los españoles (...) dejaron todo el campo de la propaganda y de la opinión pública a los protestantes, ya que los libros y los gruesos tratados –muchos de los cuales en latín– no llegaron sino a un público muy reducido". Véase SCHMIDT, P. "Felipe II y el mundo germánico", en *Imágenes históricas de Felipe II*, op. cit.: 83.
- 34 Ante la expresión de la naturaleza sobrehumana de la monarquía francesa, Elliott habla de una expresión de la humanidad dominada en la española, la cual estaría inspirada en el neoestoicismo, disciplina social que el rey debía ejemplificar ante una sociedad (y sobre todo los Grandes) muy desobediente. Parece que en palacio también reinaba este orden, según un contemporáneo, "escuela de silencio, formalismo y veneración". Véase ELLIOTT, J. (1980): *Spain and its World 1500-1700*, Yale University Press, New Haven y Londres, sobre todo capítulo 3 "The world of the court". Para la cita, Alonso Carrillo, *Origen de la dignidad de grande*, Madrid, 1657,

citado en ELLIOTT, *ibíd.*: 180. Según Sabatier; Carlos V ya tenía esta idea para la corte de su hijo de un "rey invisible y escondido", y que degeneró en las cortes de Felipe III y de Carlos II en una oscuridad real, y también al final del reinado de Felipe IV. Véase SABATIER, G. "Le Roi caché et le Roi Soleil: de la monarchie en Espagne et en France au milieu du XVII siècle", en *op. cit.*

La correspondencia inédita entre el cineasta Edgar Neville y Dionisio Ridruejo (1937-1945)

Christian Franco Torre¹
Universidad de Oviedo

El doce de julio de 1936, un grupo de falangistas asesinaron en Madrid al teniente de la Guardia de Asalto José Castillo (1901-1936), miembro de la Unión Militar Republicana Antifascista. Al día siguiente, algunos de sus compañeros, junto con diversos miembros de Juventudes Socialistas, se vengaron ejecutando a José Calvo Sotelo (1893-1936), diputado en las cortes por Renovación Española (BEEVOR, 2005: 78-79). En medio de este clima de crispación, se produjo el regreso a la capital española del diplomático y cineasta Edgar Neville (1899-1967), quien ponía fin ese mismo trece de julio a una prolongada estancia en Estados Unidos junto a María Concepción Carro Alcaraz (1915-1994),² con la que mantenía una relación extramatrimonial (BURGUERA, 1999: 117-123).

Hijo de Eduardo Neville y Rivesdalle, un ingeniero inglés fallecido apenas dos años después del nacimiento de su primogénito, y de María de Romrée y Palacios, condesa de Berlanga del Duero, el madrileño Edgar Neville se había licenciado en derecho en 1922. Su pertenencia a la nobleza y su condición de veterano de la Guerra de Marruecos le llevaron a ingresar en el cuerpo diplomático en 1924, labor que compaginó con frecuentes colaboraciones en diversas publicaciones, como *Gutiérrez*, *Buen Humor* y *Revista de occidente* (BURGUERA, 1999: 17-84).

En diciembre de 1927, Neville fue destinado, en calidad de tercer secretario, a la embajada de Washington, tomando posesión de su cargo el 11 de marzo de 1928.³ Una vez en los Estados Unidos, el madrileño no tardó en entrar en contacto con el mundo del cine, trabando amistad con personalidades relevantes de la industria como Charles Chaplin (1889-1977), Douglas Fairbanks (1883-1939), Mary Pickford (1892-1979), Harry D'Abbadie

D'Arrast (1897-1968), Constance Talmadge (1897-1973) e Irving Thalberg (1899-1936). Decidido a abrirse camino en el mundo del cine, Neville solicitó la excedencia del cuerpo diplomático, obteniéndola el 11 de mayo de 1929.⁴

Pese a sus influyentes amistades, las dificultades de Neville con el inglés le impidieron prosperar en la industria cinematográfica estadounidense en un primer momento, viéndose obligado a volver a España en el mes de septiembre de 1929. Sin embargo, el surgimiento del cine sonoro, y la consiguiente política de las 'dobles versiones' impulsada por las grandes productoras de Hollywood,⁵ posibilitó que el responsable de producción de la Metro Goldwyn Mayer, Irving Thalberg, ofreciese al madrileño la supervisión del recién creado 'Spanish Department' de la compañía en el verano de 1930 (BORAU, 1990: 89).

No obstante, el cambio de política empresarial que supuso la implantación del doblaje provocó la crisis del sistema de 'dobles versiones'. A principios de 1931, Neville comprendió que el "Spanish Department" vivía sus últimos momentos y aprovechó una oferta de D'Arrast para dejar la *Metro*. Dicha oferta consistía en colaborar con el propio D'Arrast y Ernst Lubitsch (1892-1947) en la adaptación cinematográfica de la obra teatral de Marcel Achard (1899-1947) *La vie est belle*, a fin de que la protagonizase Maurice Chevalier (1888-1972). Sin embargo, el proyecto no acabó de cristalizar y Neville se vio obligado a regresar a España a finales de la primavera de 1931 (BORAU, 1990: 98-101).⁶

Una vez en España, Edgar Neville se encontró una industria cinematográfica sumida en una profunda crisis debido al advenimiento del *sonoro*. Nada más llegar a

Madrid, realizó el medimetraje *Yo quiero que me lleven a Hollywood*. Paralelamente, Neville planteaba su reingreso en el cuerpo diplomático: cursó su petición el 10 de octubre de 1931. La readmisión se hizo efectiva el primero de abril de 1932. En ese medio año, Neville desarrolló el guión de “Españolada”, película de episodios que no llegó a realizarse, y escribió y dirigió *Falso Noticiero*, estrenada en el otoño de 1932 (BURGUERA, 1999: 96n).

En Año Nuevo de 1933, Edgar Neville fue ascendido a Secretario de Segunda Clase, ofreciéndosele el cargo de cónsul de La Plata. Rechazó el nombramiento.⁷ En Semana Santa de ese mismo año, durante un viaje en tren a Málaga, conoció a Concepción Carro, en aquel momento una estudiante de derecho de 19 años (AGUILAR, 2001: 131). Comenzaron entonces una serie de encuentros esporádicos entre ambos, que con el tiempo germinaron en una relación sentimental firmemente asentada.

Ese verano, Neville se reunió con D'Arrast en Biarritz. Juntos comenzaron a desarrollar el guión de *La travesía molinera*, inspirado en *El sombrero de tres picos*, y que sería rodada en tres idiomas: francés, inglés y español. Entre ambos escribieron las tres versiones del guión, y D'Arrast se aprestó a encargarse de la dirección. *La travesía molinera* se estrenó el 4 de octubre de 1934 bajo el aplauso unánime de la crítica (BORAU, 1990: 135), aunque no fuera todo lo rentable que se había esperado.

Mas Neville no estuvo en Madrid para el estreno de la película: el 21 de marzo de 1934 fue nombrado cónsul de España en Uxda, en el Marruecos francés. Tras solicitar dos prórrogas, tomó posesión de su cargo, acompañado de su mujer, el 21 de julio.⁸ Las razones que le llevaron a aceptar el cargo parecen ser de índole económica (BURGUERA, 1999: 101).

En los aproximadamente seis meses largos que duró su estancia en Marruecos, la labor más importante que desarrolló Neville fue una investigación a propósito de una serie de artículos aparecidos en *El Imparcial*, en los cuales se apuntaba una presunta presencia de prisioneros españoles de la guerra de 1924 en la región. La víspera de Nochebuena, Neville y su esposa iniciaron un viaje por el desierto a fin de esclarecer los hechos.⁹ El 11 de enero de 1935 Neville expuso sus conclusiones, así como el testimonio tomado al ex prisionero José González Enríquez, que apoyaba sus averiguaciones.¹⁰ El 15 de enero de 1935 le fue concedida la Cruz de África, siendo asimismo destinado a Madrid.¹¹

Neville tomó posesión de su nuevo cargo el 2 de febrero,¹² y acto seguido retomó su labor cinematográfica. En primer lugar realizó un cortometraje humorístico, *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, o la vida privada de un tenor*, tras

lo cual trabajó como dialoguista con Benito Perojo (1894-1974) en *Rumbo al Cairo*.¹³ Acto seguido, el productor Saturnino Ulargui (1894-1952) puso en sus manos el proyecto para adaptar la novela de Wenceslao Fernández Flórez *El malvado Carabel*. Neville se encargó del guión y la dirección, aunque Ulargui terminó por imponerle una secuencia al final de la película que no satisfizo al madrileño (PÉREZ PERUCHA, 1982: 29-30).¹⁴ Apoyado en el éxito de *El malvado Carabel*, Neville afrontó su siguiente proyecto: la adaptación de *La señorita de Trevélez* de Carlos Arniches. Neville realizó el guión con total libertad, aunque una vez terminado se lo remitió a Arniches, al que le unía una relación de amistad y admiración, quien le dio su beneplácito (GÓMEZ SANTOS, 1969: 354).

Tras estrenar *La señorita de Trevélez*, Neville puso rumbo a Nueva York con objeto de reunirse allí con Concepción Carro, quien se encontraba en la ciudad estadounidense completando sus estudios de derecho con una beca orientada al perfeccionamiento del inglés en el exclusivo *Wasard College*. Una vez reunidos, Neville la llevó a la costa Oeste a fin de mostrarle Hollywood y presentarle a sus amistades en el mundillo cinematográfico (BURGUERA, 1999: 117). Con la consolidación de su relación con Conchita Carro, su separación de su esposa, Ángeles Rubio Argüelles (1906-1984), pasaba a ser definitiva.¹⁵

La estancia de Neville y Carro en Estados Unidos se prolongó por espacio de dos meses. Su llegada a España, tal y como se indica al comienzo de estas líneas, coincidió con los prolegómenos de la insurrección del 18 de julio de 1936. La convulsa situación que Neville percibió en Madrid le llevaron a replantearse su posicionamiento político, tal y como el propio Neville explicaba posteriormente:

“Asqueado por el rumbo que había tomado la República, en la cual había creído [sic] aunque sin beneficiarme en nada por ello, sino al contrario, me había colocado en una posición [sic] tan opuesta, que al regresar de un viaje de dos meses por America [sic], el día catorce de Julio de 1936 había pedido pertenecer a Falange Española, aquel mismo día [sic], a una persona preeminente en el partido, Doña María de la Mora. No pudo verificarse la inscripción hasta un año más tarde por haber estallado la guerra, pero ello deja fuera de toda duda cual era mi forma de pensar al estallar el Movimiento Nacional. El 18 de Julio prestaba yo mis servicios en el Ministerio de Estado, en la sección de Cifra, y ese mismo día y sabiendo las consecuencias que podría

*acarrear me, me declaré ferviente partidario del levantamiento ante todo aquel que quiso oírme [sic], entre otros mis compañeros Agustín [sic] Foxá. Morales y demás del Ministerio.”*⁵

A partir de ese momento, Neville se puso al servicio de los insurgentes, colaborando en el ocultamiento de diversas familias falangistas, al tiempo que actuaba como ‘quintacolumnista’ del bando rebelde dentro del propio Ministerio.¹⁶ Sin embargo, el temor a ser descubierto y la cada vez más problemática situación en la capital de España llevaron a Neville a plantearse su huida del país. Para lograr su objetivo, el madrileño empezó a frecuentar la compañía de Julio Álvarez del Vayo (1891-1975),¹⁷ entonces ministro de Asuntos Exteriores, a fin de que éste le consiguiese un destino diplomático fuera de España (DÍEZ PUERTAS, 2002: 206). Finalmente, Neville logró su propósito y el 29 de agosto de 1936 cogió un avión de la *Lufthansa* que salía en dirección a Marsella. Tras una escala de varios días en Francia, que aprovechó para entrar en contacto con las fuerzas rebeldes, el 6 de septiembre de 1936 llegó a Londres, donde le aguardaba su nombramiento como secretario de 1ª clase interino con cargo a la embajada española.¹⁸

Una vez en la capital británica, Neville logró el nombramiento de Concepción Carro como Canciller de la Embajada (GÓMEZ SANTOS, 1969: 358), al tiempo que continuaba su labor como agente infiltrado de los insurgentes (DÍEZ PUERTAS, 2002: 160). Sin embargo, las actividades de Neville pronto despertaron las sospechas de sus superiores:

*“Durante el mes que estuve en aquella embajada, no hubo telegrama informe o noticia que no trasladase inmediatamente a la Embajada Nacional del Dorchester, pero mi actitud en Madrid y las imprudentes manifestaciones ‘fascistas’ hechas por mí poco antes del Movimiento y una vez comenzado este, habían llegado al Ministerio de Estado y un día [sic] sorprendí una conversación telefónica [sic] en la que Álvarez del Vayo prevenía contra mí al Sr. Builla, y poco después [sic] llegaba un telegrama trasladándome a Madrid.”*¹⁹

Pese a la imposibilidad de verificar la historia de Neville sobre la llamada telefónica, lo cierto es que el 7 de octubre de 1936 Álvarez del Vayo mandó a la embajada londinense un telegrama comunicando el traslado de Neville a Madrid, al propio Ministerio de Estado.²⁰ Neville se fue entonces a Francia, y desde allí, merced a un falso

contrato con Marcel Achard, consiguió que Carro se reuniese con él en París, donde residieron varios meses (GÓMEZ SANTOS, 1969: 358).

El 31 de diciembre de 1936, el estado Republicano decretó la expulsión de Neville del cuerpo diplomático. Mientras tanto, el madrileño comenzaba a plantearse su regreso a España, para lo que el 8 de febrero de 1937 solicitaba, desde París, su ingreso en el cuerpo diplomático del bando insurgente.²¹ Hacia finales del mes de marzo, la pareja se instaló en San Juan de Luz, a la espera del momento propicio para cruzar la frontera. Todo apunta a que la reentrada de Neville en España se produjo a finales de abril de 1937.²² Concepción Carro, por su parte, permaneció en San Juan de Luz.

Una vez en España, el madrileño fue a Salamanca, al Gabinete Diplomático, para informar de su disponibilidad, tras lo cual se dirigió a San Sebastián, donde el 3 de mayo de 1937 participó en la fundación de la revista *La Ametralladora* (BURGUERA, 1999: 126). Sin embargo, Neville no permaneció mucho tiempo en la ciudad, puesto que pretendía ser destinado a la primera línea del frente. Pese al impedimento que suponía su edad, el madrileño logró finalmente enrolarse en la Compañía de Propaganda del Frente de Madrid.²³ Ya dentro de esta compañía, y destinado a la Ciudad Universitaria, el 31 de mayo de 1937 Edgar Neville escribió a Dionisio Ridruejo (1912-1975).²⁴

Nacido en la localidad Soriana de Burgo de Osma, Ridruejo había ingresado en el Real Colegio de Estudios Superiores de María Cristina, en San Vicente de El Escorial, en enero de 1928, a fin de cursar unos estudios de Ingeniería que muy pronto abandonó por los de Derecho. Debido a unos problemas de salud, en abril de 1933 se vio obligado a interrumpir sus estudios de derecho e instalarse con su familia en Segovia. En mayo de ese mismo año, el soriano ingresó en Falange Española (RIDRUEJO, 1976: 21-30, 475).

Tras reanudar sus estudios en Madrid, en el verano de 1935 Dionisio Ridruejo conoció en Segovia a Pilar Primo de Rivera (1912-1991) y a María de la Mora, quien le invitó a visitarla en su casa de verano en La Granja,²⁵ donde le presentó a Agustín de Foxá (1903-1959) y a José Antonio Primo de Rivera (1903-1936) (RIDRUEJO, 1976: 53). A principios de 1936 se trasladó a Madrid, a fin de seguir un curso intensivo de periodismo, para volver a Segovia en el mes de junio, debido a su nombramiento como jefe provincial del Sindicato Español Universitario (RIDRUEJO, 1976: 64-65, 475).

La sublevación militar cogió a Ridruejo en Segovia, donde sin embargo no hubo disturbios reseñables debi-

do a la inmediata sumisión de las fuerzas militares a la insurrección (RIDRUEJO, 1976: 61-62). En los meses siguientes, las dotes de orador de Ridruejo le permitieron obtener cierta notoriedad entre sus superiores, lo que propició que fuese nombrado, pese a que apenas contaba 24 años, jefe provincial de Falange Española en Valladolid el 29 de diciembre de 1936. Ridruejo se mantuvo en el cargo hasta el mes de abril de 1937, cuando dimitió por sus discrepancias con el Decreto de Unificación de partidos de 19 de abril de 1937 (RIDRUEJO, 1976: 66-98). El soriano se trasladó entonces a Salamanca, donde trabó amistad con Ramón Serrano Suñer (1901-2003) (RIDRUEJO, 1976: 99-105). Estando en Salamanca, Ridruejo recibió una carta de Edgar Neville desde la Ciudad Universitaria:

*“Querido Ridruejo. Te escribo desde este lugar increíble [sic] y maravilloso, donde he venido a pronunciar alocuciones a los de enfrente, para recordarte el envío [sic] de mi carnet y que tengas cuidado que en mi ficha conste lo de 1ª línea [sic]. [...] Aunque mi petición fue [sic] hecha hace mucho tiempo basta con que figura [sic] una fecha anterior a Abril. Como ello estaba realmente a falta de firma mía [sic] no creo que sea difícil [sic]. Enviame [sic] la ficha, y te la devolvere [sic] con las huellas dactilares. No te olvides de avisar a Rowley lo de mi novela de Vertice [sic]. [...]”*²⁶

En una segunda carta, fechada en Leganés a 10 de junio de 1937, Neville insistía en el asunto del carnet, recordándole a Ridruejo que *“Ya sabes que no se trata de dármele con la fecha que lo pedí. Si puede ser de Madrid, mejor”*.²⁷

Acto seguido, Neville partió para Bilbao. Desde allí cruzó la frontera para hacerle una breve visita a Concepción Carro, quien permanecía en San Juan de Luz esperando el momento propicio para unirse también ella a los sublevados. Reintegrado al frente, Neville se dedicaba principalmente a los reportajes fotográficos, así como a colaborar con diversas publicaciones: *La Ametralladora*, *Vértice* e *Y*. El 22 de Agosto regresó a San Sebastián para reunirse con Ángeles Rubio Argüelles, con la que pactó de mutuo acuerdo divorciarse al terminar la guerra. Este mismo mes de agosto, la Delegación aprobaba el rodaje del guión de Neville *“Altavoces en el Frente”*, película documental basada en sus experiencias como locutor de ‘Radio AZ’ que sin embargo nunca llegó a filmarse (BURGUERA, 1999: 128).

En septiembre volvió Neville a San Juan de Luz, donde se reunió nuevamente con Conchita Carro. No tenemos

más noticias suyas hasta el 11 de enero de 1938, cuando consta que estaba en Madrid, aunque todo parece indicar que en ese lapso de tiempo estuvo en Francia. Tan solo tres días después retornaba a San Juan de Luz para reunirse de nuevo con Conchita. Allí permaneció hasta abril de 1938 (BURGUERA, 1999: 128-129). Mientras tanto, el proceso abierto contra él por la Comisión Depuradora de la Carrera Diplomática seguía su curso. El 14 de febrero, Neville redactó una declaración jurada al Tribunal Seleccionador de la propia Comisión refiriendo sus actividades desde la insurrección militar.²⁸

Pero durante ese mismo mes se produjeron una serie de cambios en la dirección del Departamento de Prensa y Propaganda que repercutieron de manera decisiva en el papel que hasta la fecha había realizado Neville dentro del bando rebelde: Serrano Suñer dividió en dos el departamento, concediéndole la dirección de “Prensa” a José Antonio Giménez Arnau y la de “Propaganda” a Dionisio Ridruejo (ÁLVAREZ BERCIANO, 2000: 170).

Ridruejo reorganizó “Propaganda” dando suma importancia al Departamento Nacional de Cinematografía, al frente del cual puso a Manuel Augusto García Viñolas (1911-¿?). Nada más que Neville se enteró del nombramiento de Ridruejo, le escribió una carta con diversas opiniones acerca de las carencias del sistema propagandístico del bando rebelde, y la manera de paliarlas. Aunque no se conserva esa carta, sí que hemos tenido acceso a la respuesta de Ridruejo, fechada en Burgos el 10 de marzo de 1938, en la que muestra gran interés por las opiniones de Neville y le anima a remitirle otra misiva ampliándolas.²⁹ En respuesta, Neville le envió sendas cartas los días dieciocho³⁰ y veintitrés de marzo,³¹ ampliando sus valoraciones sobre propaganda y sus actividades cinematográficas. Más elocuente será otra carta, fechada el 29 de marzo:

“A estas horas no sé si llegaron a tus manos unas notas sobre propaganda que te envié en dos cartas. Te apuntaba en una de ellas un proyecto de guión documental para la entrada en Madrid. Sigo esperando (y desesperando) la llamada de la sección Cine, para hacer lo que sea, o bien mi guión de Altavoces o que sencillamente me den un operador y un ayudante y me suelten por esos frentes a hacer documentales. Puedes tú ocuparte de eso? Me duele la inactividad en estos momentos vertiginosos, y me atosiga el pensar lo que pudiera estar haciendo y no hago. Dedicame [sic] 5 minutos hombre! y te prometo te alegrarás. Un operador, una maquina [sic] y un modesto medio de transporte. No somos

*tantos los directores cinematograficos [sic] profesionales que estamos en España y que nos ofrecemos. [...]"*³²

Mientras tanto, el 23 de abril de 1938 se produjo el esperado fallo del Tribunal Seleccionador de la Comisión Depuradora de la Carrera Diplomática, que valoraba los esfuerzos realizados por Neville en los últimos meses, pero que sin embargo tan sólo aceptaba su admisión en la carrera diplomática en concepto de "disponible", lo que implicaba inactividad, en atención a su polémica relación con diversos individuos del bando enemigo y su pasado como militante de "Izquierda Republicana".³³

Más en esos momentos Neville tenía un motivo más serio del que preocuparse: el 7 de mayo, día en que cruzó la frontera con Concepción Carro, ésta fue detenida por las fuerzas nacionales en Irún y confinada en un convento (BURGUERA, 1999: 129). Neville recurrió entonces a Dionisio Ridruejo, al que al día siguiente escribió desde Burgos, pidiéndole que intercediese por ella y que le remitiese a Serrano Suñer un escrito en el que le explica que la detención no era más que una venganza contra él:

*"Solo [sic] me permito molestarle para afirmarle por escrito lo que de palabra le ha dicho el camarada Ridruejo de la Sta. [sic] Carro que ha sido infamemente denunciada. Yo respondo con mi vida, con mi libertad y con mi corazón que está libre de todo crimen o falta, que es precisamente ella la que me hizo ver el error de la republica [sic] y me encaminó a la falange [sic]. [...] Tengo informes, que Ridruejo conoce, de que se trata de una venganza contra mi (por un agravio, además, que no he cometido) y que la persona que lo ha hecho sabía que esa era la mejor manera de hacerme daño. Era cierto, me duele el corazón, pero también [sic] por la terrible injusticia de ver mezclada en ello a una criatura como la sta. [sic] Carro. Me duele como patriota y como falangista el ver que la maldad se puede abrir paso tan fácilmente [sic] aún. Le suplico no pierda la atención en este asunto, que pida los antecedentes de la denuncia y que compulse la opinion [sic] de los que conocen al denunciante. Le pido encarecidamente que preste calor humano a la frialdad del procedimiento"*³⁴

De igual manera, el mismo 8 de mayo de 1938 Neville remitió un nuevo informe de actividades al Tribunal Seleccionador de la Comisión Depuradora de la Carrera Diplomática a fin de lograr un veredicto más benigno.³⁵

El 13 de mayo se frustró la liberación de Carro cuando todo parecía favorable para ello, situación que se repitió el 22 de ese mismo mes. El 2 de Junio encontramos a Neville en Burgos continuando con las gestiones. Por fin, el 22 de junio se hizo efectiva la excarcelación, algo que el propio Neville comprobó tres días después, cuando logró hablar por teléfono con Conchita Carro (BURGUERA, 1999: 129).

En el mes de Julio, Viñolas incorporaba a Neville al equipo de la Delegación Nacional de Cinematografía, previa recomendación de Dionisio Ridruejo (RIDRUEJO, 1976: 136). El 17 de octubre de 1938, Neville se encontraba destinado en Sevilla, desde donde envió una nueva carta a Ridruejo:

"Querido Dionisio. Como verás, no se resignan a tener que dejar en paz a la pobre C. y ahora, al aceptar el sobreseimiento del juez quieren imponerle el no vivir en S.S. En otras circunstancias no la [sic] importaría [sic] nada esto [sic], pero es preciso que te des cuenta de que es precisamente en S.S. donde ha encontrado un empleo y por lo tanto la manera de vivir de su trabajo. Yo creo que si gentes como tú y Montes le decis [sic] a Casado que la [sic] garantizais, este [sic] aceptará la instancia que ha hecho C. pidiendo que la dejen seguir allí. Naturalmente no debe ser a Casado al que se le haya ocurrido esa formula [sic] pintoresca de aceptar el sobreseimiento, o sea la inocencia y por otro lado castigarla.... Eso será cosa de algún currinche de oficina que le haya tocado el asunto, y por lo tanto no creo que Casado tenga interés en mantenerlo. [...]"

*Te adjunto el telegrama que me envía [sic] Ruiz Castillo acerca de mi libro. Por lo visto la imprenta de Bilbao pone todas las pegas que puede, por otra parte Santarem no puede hacer la tirada en Valladolid y como resultante de esas dos circunstancias, el libro no sale y yo no puedo firmar ni Ay! cobrar el contrato. Perez [sic] Olivares me dijo por telefono [sic] que si le dabais de ahí la orden de hacer la tirada, que el [sic] la hacía. Y Lain [sic] me dijo que ordenaría le pusiera a Santarem el mismo precio que a vosotros. Faltan, por lo visto, precisamente esos detalles. La orden. Y el precio de la tirada. Quieres tú oh poeta! tomar de una vez cartas en el asunto? Que los dioses hagan sean esas cartas tuyas, oros, para mi. [sic] Me voy a las procelosas aguas del estrecho a cinematografiar presas de barcos y a marearme por el Estado. Que tenga el estado cuenta de estas barcas [sic] Arriba España! Un abrazo de Neville"*³⁶

El libro al que se refiere Neville en su misiva era *Frente de Madrid*, una recopilación de narraciones cortas ambientadas en la Guerra Civil, alguno de los cuales se había publicado con anterioridad en la revista *Vértice*. Uno de esos relatos, precisamente el que daba título al volumen, se publicó en Italia en la revista *Nuova Antologia*, y unos productores transalpinos, los hermanos Bassoli, se interesaron por él hasta el punto de querer comprarle a Neville los derechos del relato con vistas a su adaptación cinematográfica (GÓMEZ SANTOS, 1969: 360-361). En realidad, Neville no hizo con *Frente de Madrid* más que poner en práctica sus propias ideas, tal y como le había indicado a López Rubio en 1928.³⁷

A principios de abril de 1939, el madrileño se desplazó a Italia para negociar con los Bassoli la adaptación del relato. Tras una breve negociación, pactaron que fuese el propio Neville el adaptador y director de la película. Una vez firmado el contrato, el cineasta solicitó la llegada a Italia de Concepción Carro, la cual impresionó a los productores hasta tal punto que le ofrecieron protagonizar la película, a lo que ella accedió. En su debut como actriz, Concepción Carro tomó el pseudónimo de 'Conchita Montes' (GÓMEZ SANTOS, 1969: 360-361). A partir de ese momento, Neville retomó su carrera como cineasta, asentándose poco a poco en la industria española, entonces en pleno proceso de reconstrucción.³⁸

Por su parte, Dionisio Ridruejo, cada vez más desencantado con los ideales franquistas, dimitió de su cargo de Director General de Propaganda en febrero de 1941 para alistarse, en junio de ese mismo año, en la División Azul. Tras regresar a España en abril de 1942 por problemas de salud, su enfrentamiento personal con el general Franco (1892-1975) le llevó al ostracismo político y a un confinamiento en Málaga y, posteriormente, Cataluña (RIDRUEJO, 1976: 236-238, 476-477).

En abril de 1945, Ridruejo, entonces residente en San Andrés de Llavaneras, escribió a Neville, ya firmemente asentado en la industria cinematográfica,³⁹ para comunicarle su intención de introducirse en el mundo del cine. El madrileño, que en esos momentos se encontraba en pleno rodaje de *Domingo de Carnaval* y a menos de dos semanas del estreno de *La vida en un hilo*,⁴⁰ respondió a Ridruejo el 17 de abril, instándole a desarrollar una historia de la que ambos habían hablado anteriormente y que debía protagonizar Conchita Montes.⁴¹ El argumento en cuestión trataba la historia de amor de un titiritero con una joven de familia acomodada. Ridruejo lo desarrolló en los meses siguientes, dándole el título de "El carro de los títeres".⁴² En diciembre de 1945 se lo envió, ya concluido, a Neville, quien una vez revisado le aconsejó una

serie de modificaciones.⁴³ Sin embargo, parece que a Ridruejo no le convencieron las puntualizaciones de Neville. Una nueva carta del madrileño, fechada en Madrid a 27 de diciembre de 1945, incide en esto:

"[...] Comprendo lo que intentas hacer con el final de la película, pero no creo que esas dos paradojas que insinuas [sic] sean lo bastante poderosas para que al público, ese trágico gran público imprescindible en el cine le compense de ese brusquísimo [sic] cambio de tono de "clima" que habría entre la primera parte y la segunda. Sería muy conveniente que fueras mucho más al cine para coger el pulso a la gente. Si nosotros logramos crear una atmósfera a la vez poética y misteriosa y un tanto alucinante, tenemos que seguir así hasta un final en que se recoja todo el misterio, la alucinación y la poesía, pero nunca transformarlo y cambiar de género en la mitad porque eso es lo que la gente no tiene la agilidad necesaria para seguir. [...]"⁴⁴

El proyecto de "El carro de los títeres" nunca llegó a cristalizar.

Notas

- 1 Este estudio parte de la documentación revisada para la redacción del trabajo de investigación "*La vida en un hilo* (1945) de Edgar Neville. Análisis e influencias", realizado bajo la dirección del profesor Vidal de la Madrid y leído en la Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, de la Universidad de Oviedo el 13 de junio de 2005.
- 2 La madrileña Concepción Carro era una joven estudiante de derecho a la que Neville había conocido en un viaje en tren en la Semana Santa de 1933. A partir de ese momento, Carro y el cineasta comenzaron una serie de encuentros esporádicos que con el tiempo germinaron en una relación estable, lo que supuso la ruptura del matrimonio de Neville con Ángeles Rubio Argüelles y Alessandri. Durante los últimos meses de la Guerra Civil, Neville fue requerido a Italia para rodar la versión cinematográfica de su relato corto *Frente de Madrid*, experiencia en la que le acompañó la propia Concepción Carro, quien impresionó a los productores de la película, los hermanos Carlo y Renato Bassoli, hasta tal punto que le ofrecieron el papel protagonista. A partir de este momento, y bajo el pseudónimo de 'Conchita Montes', Carro inició una fecunda carrera como actriz de cine y teatro, siendo asimismo la más prolífica colaboradora de Neville.
- 3 Expediente personal de Edgar Neville en el cuerpo diplomático, Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivo General, serie "Personal", legajo P-342, expediente 24267, hojas sueltas.
- 4 *Ibidem*. El interés de Neville por integrarse en la industria de Hollywood queda patente en la correspondencia del madrileño con José López Rubio desde los Estados Unidos, reproducida en TORRIJOS, 1999: 131-155.
- 5 La llegada del cine sonoro y el gran éxito que conllevaba planteó en Hollywood, y por extensión en toda la industria cinematográfica mundial, una verdadera revolución. Aparte de la adaptación de los sistemas de producción y distribución, a la industria se le presentaba la cuestión de cómo exportar el producto, algo que con el silente no planteaba problemas. En un primer momento, se experimentó con el rodaje de dobles versiones, en las que los mismos intérpretes repetían las tomas en diversas lenguas. Pero las dificultades idiomáticas de los actores, que se unían a las que ya de por sí presentaban en el cambio silente-sonoro, provocaron una nueva estrategia por parte de las *majors*, que decidieron usar guionistas y actores de los países a los que se pretendía exportar la película para realizar las versiones. Dentro de esta política, el mercado hispano parlante era de capital importancia.
- 6 No obstante, esta experiencia, fue esencial para Neville, puesto que no sólo le sirvió para trabajar, aunque sólo fuesen diez semanas, con Lubitsch, cuya obra tuvo gran influencia en la del madrileño, sino que también le valió para conocer al propio Achard, con quien le unió una gran amistad desde ese momento. Por otro lado, durante la estancia de Neville en Nueva York se había producido el triunfo del Partido Republicano comandado por Niceto Alcalá Zamora en las elecciones del 12 de abril de 1931, lo que derivó en el exilio de la familia real y el advenimiento de la II República española.
- 7 Expediente personal de Edgar Neville en el cuerpo diplomático, Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivo General, serie "Personal", legajo P-342, expediente 24267, hojas sueltas.
- 8 Expediente personal de Edgar Neville en el cuerpo diplomático, Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivo General, serie "Personal", legajo P-342, expediente 24267, hojas sueltas.
- 9 La esposa de Neville, Ángeles Rubio Argüelles escribió un detallado diario de la travesía, reproducido en BURGUERA, 1999: 102 y ss.
- 10 Estas conclusiones fueron que no había prisioneros españoles en el Rif.
- 11 Expediente personal de Edgar Neville en el cuerpo diplomático, Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivo General, serie "Personal", legajo P-342, expediente 24267, hojas sueltas.
- 12 *Ibidem*.
- 13 GUBERN (1994: 253) señala a Neville como adaptador de un argumento original de Alfredo Miralles. Por su parte, PÉREZ PERUCHA (1982: 77) le atribuye la autoría del argumento. La propuesta de Gubern es a nuestro parecer la más válida de las dos, puesto que es el único que aporta fuentes documentales: Gubern se hace eco de una noticia aparecida en *Nuestro Cinema* en febrero de 1935, en la que se señala a Miralles como autor del argumento. Por su parte, AGUILAR (2001: 288) coincide en la atribución hecha por Gubern.
- 14 La secuencia en cuestión mostraba un baile de la alta sociedad que descompensaba en cierta manera la película, pues estaba ambientada en niveles sociales más humildes. Rodada en los estudios Orphea de Barcelona y protagonizada por Antonio Vico, la película fue estrenada el 9 de diciembre de 1935 (PÉREZ PEUCHA, 1982: 29-30).
- 15 Neville y Rubio habían contraído matrimonio en Madrid el 28 de octubre de 1925. De su relación nacieron dos hijos. Tras la ruptura, el estallido de la Guerra Civil y la imposibilidad de divorciarse en la posguerra debido a la legislación franquista truncaron los planes de ambos al respecto.
- 16 Informe de Actividades remitido por Edgar Neville al Ministerio de Asuntos Exteriores, fechado en San Juan de Luz el 14 de febrero de 1938, Expediente personal de Edgar Neville en el cuerpo diplomático, Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivo General, serie "Personal", legajo P-342, expediente 24267, hojas sueltas. Aunque a la hora de valorar las declaraciones de Neville hemos de tener en cuenta que éste se hallaba sumido en pleno proceso de depuración en el momento de realizarlas, en el propio expediente se encuentran reproducidas sendas cartas de María de la Mora (fecha en Salamanca el 5 de mayo de 1937) y de Agustín de Foxá (fecha en Salamanca en mayo de 1937) confirmando las palabras de Neville.
- 17 *Ibidem*. El propio expediente de Neville en el cuerpo diplomático da fé de estas actividades, casi siempre documentadas con cartas de otras personas afectas a la insurrección, así como con informes de la propia administración. Sin embargo, sendos informes confidenciales anónimos, fechado el primero en Valladolid el 9 de febrero de 1937, y datable el segundo en torno a abril de 1940, se hacen eco de su pasado como militante de Izquierda Republicana, al tiempo que sugieren una notoria actividad de parte del gobierno republicano durante los primeros meses de la contienda bélica. Estos informes son indicativos de las antipatías que el madrileño despertaba en algunas esferas oficiales, al tiempo que dejan la puerta abierta a la posibilidad de que Neville colaborase indistintamente con ambos bandos en aquellos momentos iniciales de la Guerra Civil.
- 18 Expediente personal de Edgar Neville en el cuerpo diplomático, Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivo General, serie "Personal", legajo P-342, expediente 24267, hojas sueltas.
- 19 Informe de Actividades remitido por Edgar Neville al Ministerio de Asuntos Exteriores, fechado en San Juan de Luz el 14 de febrero

- de 1938, Expediente personal de Edgar Neville en el cuerpo diplomático, Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivo General, serie 'Personal', legajo P-342, expediente 24267, hojas sueltas.
- 20 Expediente personal de Edgar Neville en el cuerpo diplomático, Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivo General, serie 'Personal', legajo P-342, expediente 24267, hojas sueltas. En la minuta, fechada el mismo 7 de octubre de 1936, Vayo alude "*a la vacante producida por cesantía de don Fernando Ramírez de Villaurrutia y Camacho*" como motivo del traslado de Neville.
 - 21 Tanto la expulsión de Neville del cuerpo diplomático republicano como su solicitud de reingreso, ya en el bando insurrecto, se pueden consultar en el Expediente personal de Edgar Neville en el cuerpo diplomático, Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivo General, serie 'Personal', legajo P-342, expediente 24267, hojas sueltas.
 - 22 En enero de 1937, Neville envió a José Antonio de Sangroniz, miembro del Gabinete Diplomático y de Protocolo del bando insurgente, un informe en el que daba cuenta de sus actividades desde el inicio de la contienda, escrito que el propio Sangroniz remitió a su superior; Francisco Serrat. Paralelamente, la madre de Neville, María de Romrée y Palacios, se reunió con el propio Serrat, quien se puso en contacto con el madrileño para que le enviase dos fotografías para expedir el salvoconducto que le permitiera cruzar la frontera. Pese a que Neville remitió las fotografías, desde la parisiense "Rue de Lisbonne", el 19 de febrero, un error de forma impidió a Serrat y Sangroniz conseguir el salvoconducto, puesto que había de expedirse en la frontera, lo que le comunicaron por carta al madrileño, quien aún estaba en París, el 8 de marzo. A este respecto, véase el Expediente personal de Edgar Neville en el cuerpo diplomático, Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivo General, serie 'Personal', legajo P-342, expediente 24267, hojas sueltas.
 - 23 Informe de Actividades remitido por Edgar Neville al Ministerio de Asuntos Exteriores, fechado en San Juan de Luz el 14 de febrero de 1938, Expediente personal de Edgar Neville en el cuerpo diplomático, Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivo General, serie 'Personal', legajo P-342, expediente 24267, hojas sueltas.
 - 24 La correspondencia entre Edgar Neville y Dionisio Ridruejo se encuentra depositada en la sección 'Dionisio Ridruejo' del Archivo General de la Guerra Civil Española. Consta de 12 cartas, 11 de ellas enviadas por Neville a Ridruejo. Aunque incompleta, esta correspondencia aporta datos claves acerca de las actividades del madrileño durante la Guerra Civil, así como otros datos de gran interés sobre el propio Ridruejo en la posguerra.
 - 25 María de la Mora y su esposo, Tomás Chávarri, veraneaban en La Granja en una casa propiedad de la madre de Edgar Neville, María de Romrée (RIDRUEJO, 1976: 53). Esto nos lleva a pensar que fue la propia María de la Mora la que presentó a Neville y Ridruejo, aunque tampoco hay que descartar que fuese Agustín de Foxá, compañero del madrileño en el Ministerio, o incluso Antonio Robles, amigo de Ridruejo desde que ambos coincidiesen en el Colegio María Cristina y colaborador, al igual que Neville, de la revista humorística *Gutiérrez*.
 - 26 Archivo General de la Guerra Civil Española, Sección 'Dionisio Ridruejo', R 5910, caja 28, folio 227. El carnet al que alude Neville sería seguramente el de FET y de las JONS. Asimismo, la novela a la que se refiere el madrileño es a su libro de relatos bélicos *Frente de Madrid*. Por otro lado, Neville da como señas "Radio AZ, Leganés", donde estaba destinado, actuando como locutor en el servicio de 'altavoces en el frente'.
 - 27 Archivo General de la Guerra Civil Española, Sección 'Dionisio Ridruejo', R 5954, caja 4/25, folio 4. Este interés de Neville porque figurase una fecha anterior a la real en esa documentación podría deberse a su interés por corroborar su fidelidad y compromiso con la insurrección, lo que facilitaría un fallo más benigno en su depuración.
 - 28 Informe de Actividades remitido por Edgar Neville al Ministerio de Asuntos Exteriores, fechado en San Juan de Luz el 14 de febrero de 1938, Expediente personal de Edgar Neville en el cuerpo diplomático, Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivo General, serie 'Personal', legajo P-342, expediente 24267, hojas sueltas.
 - 29 Archivo General de la Guerra Civil Española, Sección 'Dionisio Ridruejo', R 5954, Caja 5/1, folio 17
 - 30 Archivo General de la Guerra Civil Española, Sección 'Dionisio Ridruejo', R 5954, Caja 5/1, folios 21-26.
 - 31 Archivo General de la Guerra Civil Española, Sección 'Dionisio Ridruejo', R 5954, Caja 5/1, folios 29-31.
 - 32 Archivo General de la Guerra Civil Española, Sección 'Dionisio Ridruejo', R 5954, Caja 5/1, folio 33. Esta carta, manuscrita mientras las otras dos estaban mecanografiadas, viene a confirmar los apuros que en la época pasaban Neville y Concepción Carro. El guión de 'Altavoces en el Frente', pese a que incluso fue aprobado, nunca llegó a ser rodado. Sobre este tema, véase ÁLVAREZ BERCIANO, 2000: 168.
 - 33 No se conserva ese documento, pero sí una copia fechada en San Sebastián a 30 de mayo de 1938, depositada en el Expediente personal de Edgar Neville en el cuerpo diplomático. Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivo General, serie "Personal", legajo P-342, expediente 24267, hojas sueltas. Por otro lado, en dicho fallo se indica que es la revisión de otro anterior por el cual se declaraba a Neville 'jubilado', aunque en el documento no se señala la fecha del mismo. Asimismo, el estado de 'disponible' era en realidad una sanción, de tres años de duración, debido a la cual Neville estaba considerado como apto para el servicio, pero no se le daba destino alguno.
 - 34 Correspondencia entre Dionisio Ridruejo y Edgar Neville, Archivo General de la Guerra Civil Española, R 5954 al 55, Caja 5/1, folios 42 a 44. En este mismo sentido de la "venganza" se incide en unas notas de Neville fechadas en esta misma época, y reproducidas en BURGUERA, 1999: 129.
 - 35 Informe de actividades, fechado en Burgos a 8 de mayo de 1938, Expediente personal de Edgar Neville en el cuerpo diplomático. Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivo General, serie "Personal", legajo P-342, expediente 24267, hojas sueltas. La redacción de este informe en esas circunstancias parece indicar que Neville podía sospechar que la reclusión de Carro tuviese algo que ver con su propia depuración, lo que por otro lado incentivaría sus sospechas sobre una conspiración contra su persona.
 - 36 Archivo de la Guerra Civil Española, Sección 'Dionisio Ridruejo', R 5910, caja 28, folio 359.
 - 37 En carta fechada no datada (Torrijos la fecha en Washington en la primavera de 1928) y dirigida a José López Rubio, Neville ya le anticipa que la mejor manera de filmar un argumento era publicarlo primero como novela o novela corta en algún magazín de gran distribución, cosa que curiosamente fue lo que el propio Neville haga con *Frente de Madrid* y *Nuova Antología*. La carta en cuestión se encuentra publicada en TORRIJOS, 1999: 131 y ss.
 - 38 Por otro lado, Neville fue restituido al servicio activo de la carrera diplomática el 24 de junio de 1940 (Expediente personal de Edgar

Neville en el cuerpo diplomático. Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivo General, serie "Personal", legajo P-342, expediente 24267, hojas sueltas). Sin embargo, en diciembre de ese mismo año pidió la excedencia voluntaria, debido a que había firmado un contrato con Saturnino Ulargui para volver a Italia a rodar la película *La muchacha de Moscú*.

- 38 Tras realizar en Italia *Frente de Madrid* (1940), *Santa Rogelia* (1940) y *La muchacha de Moscú* (1941), Neville retornó a España, donde dirigió para el productor Saturnino Ulargui los cortometrajes *Verbená* (1941) y *La Parrala* (1941), para posteriormente estrenar *Correo de Indias* (1942), *Café de París* (1943) y *La torre de los siete jorobados* (1944). En ese año de 1945, Neville estrenaría dos de sus películas más significativas, *La vida en un hilo* y *Domingo de Carnaval*. Para un acercamiento a la obra cinematográfica de Neville, véase PÉREZ PERUCHA, 1982, y también AGUILAR, 2001.
- 39 *La vida en un hilo* se estrenó en Madrid el 26 de abril de 1945 (PÉREZ PERUCHA, 1982: 42-43). Por su parte, el rodaje de *Domingo de Carnaval* se realizó entre el 9 de abril y el 11 de mayo de 1945 (AGUILAR, 2001: 159-160).
- 40 Archivo de la Guerra Civil Española, Sección 'Dionisio Ridruejo', R 5916, caja 30, folio 691.
- 41 El guión se conserva en el Archivo General de la Guerra Civil Española, Sección 'Dionisio Ridruejo', R 5970, caja 9, expediente 6, folios 1-61.
- 42 Archivo de la Guerra Civil Española, Sección 'Dionisio Ridruejo', R 5917, caja 30, folios 820-821. La carta está dividida en dos partes. En la primera, mecanografiada y fechada el 15 de diciembre de 1945, el guión aún no le había llegado a Neville. Sin embargo, parece ser que dicho texto le llegó antes de que enviase la carta, por lo que la amplió, manuscrita, bajo el otro texto.
- 43 Archivo de la Guerra Civil Española, Sección 'Dionisio Ridruejo', R 5917, caja 30, folio 839. Pese a que carecemos de la carta de Ridruejo que motivó ésta, el estudio del guión de "El carro de los títeres" y los comentarios del propio Neville en esta carta nos llevan a pensar que las dos paradojas a las que se refería Ridruejo eran, por un lado, las reacciones del padrino de la chica derivadas confusión del personaje del titiritero con un joven pintor de buena familia, y por otro el que al final, para lograr consumar su amor, los jóvenes tengan que renunciar a la libertad (representada por ese 'carro de los títeres' al que alude el título) y quedarse a residir en la residencia de la familia de ella (un castillo donde la joven se siente prisionera). Asimismo, ésta es la última carta entre Neville y Ridruejo que hemos localizado, aunque no debemos descartar que la correspondencia entre ambos tuviese continuidad.

José Nicolás de Azara (1730-1804) y el cambio hegemónico en las artes de Roma a París después del Tratado de Tolentino (1797), y la recuperación de Roma por la intervención del escultor Antonio Canova (1757-1822)

Esther García Portugués
Universitat de Barcelona

La onda expansiva de los efectos de la Revolución Francesa comenzaron a sentirse en territorio italiano en los años noventa, potenciados por la huida y el refugio de la aristocracia. La caída y deposición del trono de Luis XVI el 10 de agosto de 1792 y la ruptura diplomática entre París i Roma significó la entrada de las tropas francesas en la Ciudad Eterna el 13 de Noviembre de ese mismo año. Procedente de Nápoles el secretario de la delegación de la República Francesa Nicolás Jean Hugon de Bassville (1753-1793) comandaba la misión de reclamar la presencia de los emigrados borbónicos. El 14 de Enero de 1793 Bassville era asesinado cuando, acompañado de artistas pensionados franceses, realizaba una incursión por la ciudad destruyendo los símbolos de la realeza, por ejemplo los de las puertas de la Academia Francesa. Durante los días del 10 al 12 de Febrero el pueblo romano se alzó contra los revolucionarios y el Cardenal Zelada tuvo que promulgar un edicto recordando la obligación de los ciudadanos de respetar a los extranjeros. La autoridad de Pío VI protegió a José Nicolás de Azara, porque había acogido en su Palacio de España a los artistas franceses del furor del pueblo, facilitándoles pasaportes y dinero suficiente para huir hacia Nápoles y Florencia.¹ El diplomático favoreció tanto a los revolucionarios como a los partidarios de la monarquía que solicitaron su protección. Una respuesta astuta del político que le llevará a ser el centro de las representaciones diplomáticas en futuros conflictos, siempre defendiendo los intereses españoles, siendo unas veces honrado y otras desprestigiado por ello.

Mientras, en Florencia el Duque Ferdinando III practicaba la política de enriquecer las colecciones de la Galleria Pitti y la Galleria de los Uffizi. A partir de 1790 intentó cambiar algunas de sus obras por otras de la Galería Imperial del Belvedere en Viena e inició algunos tratos con el Directorio francés para conseguir pintura de la escuela francesa de los siglos XVII i XVIII. En París mostraron su inclinación por la pintura de los maestros de la Escuela flamenca e italiana, especialmente la florentina. Las negociaciones se prolongaron porque el Duque de la Toscana consideró mediocre la pintura francesa en relación con el contenido de los Uffizi.²

Paralelamente, la presión de Inglaterra ejercida al Duque Ferdinando finalizó con su alianza contra Francia firmada el 11 de Febrero de 1795. A partir de este año las propuestas franceses de adquirir obras de artistas flamencos e italianos fueron más contundentes por la presencia de una representación francesa en la ciudad para gestionar la adquisición de las piezas, comisarios especializados que ya no hablaban en términos de cambio sino de seleccionar unas obras de arte como trofeos de guerra por la ocupación militar francesa de la Toscana.

El avance del ejército en territorio italiano era cada vez más acuciante. El 22 de Julio de 1795 se firmaba la Paz de Basilea entre España y la República Francesa, en la cual se aceptaba la mediación española para negociar con los Estados Italianos. José Nicolás de Azara fue nombrado consejero de Estado por Manuel Godoy, titulado Príncipe de la Paz, siendo un primer paso para que el diplomático

aragonés fuera considerado el representante más idóneo para defender los intereses españoles y el más ecuánime tanto para la República Francesa como para los Estados Pontificios, contando con la confianza de Pío VI.³

En Marzo de 1796, el Cónsul del ejército francés Napoleón Bonaparte fijó su objetivo de obligar al Piamonte a firmar la paz con la República y expulsar a los austríacos de la Lombardía. El Papa se sintió amenazado y pidió a Azara negociar la mejor opción, siguiendo éste los deseos del gobierno de Carlos IV. El 7 de Junio de 1796, el diplomático se encontraba con Napoleón por primera vez, iniciándose una relación de amistad y de respeto mutuo. Azara le regaló una cabeza de Alejandro (fig.1) que había hallado en las excavaciones en Villa dei Pisoni (1779),⁴ cedida más tarde por Bonaparte al Museo del Louvre (1803).



Cabeza de Alejandro Magno, encontrada en Villa dei Pisoni (1779) y regalada a Napoleón (1796). París: Museo del Louvre (1803)

El encuentro político concluyó con el Armisticio de Bolonia el 23 de Junio de 1796.⁵ Bonaparte después de exigir sesenta millones de libras para aceptar la tregua, al día siguiente cambiaba su petición rebajando la cantidad a cuarenta, además del tesoro del Santuario de Loreto. Finalmente, y gracias a la intervención de Azara, Pío VI debía ceder sus territorios de Bolonia y Ferrara, la ciudad de Ancona mientras durara la guerra y el Papa recuperaba Rávena, con el compromiso de pagar veintiún millones de libras y entregar cien obras de arte y quinientos manuscritos.⁶

Azara fue recibido el 12 de Julio de 1796 como un héroe por el pueblo romano, le erigieron un arco de triunfo proyectado por el arquitecto Giuseppe Valadier (1762-1839), por su éxito en parar el avance del ejército

francés. Pío VI lo nombró caballero romano⁷ y mandó grabar una medalla (fig.2) recordando los hechos: "*JOSEPHUS NICOLAUS AZARA EQUES HISPANUS / PRAESIDIUM ET DECUS ROMAE MDCCXCVI*".⁸ El escultor Antonio Canova modeló en yeso una estela en su honor; pero la dureza del armisticio, origen de intrigas dentro de la corte pontificia, hizo que Azara cayera en desgracia impidiendo que la estela fuera pasada al mármol.⁹



Medalla de bronce en honor a José Nicolás de Azara (1796). Barcelona: Museu d'Art de Catalunya GNC 81331

El mes de Agosto de 1796 llegaron procedentes de París los comisarios Salicetti i Garrau para escoger qué obras de arte debían ir a Francia para cumplir con el tratado firmado. Entonces los romanos consideraron inaceptables las premisas exigidas y el diplomático aragonés pasó de ser un ídolo a ser llamado jacobino y odiado por el pueblo.

El rechazo romano hacia Azara se incrementó al firmarse la alianza entre España y la República Francesa el 27 de Julio, por la cual los dos estados unían sus fuerzas contra la amenaza de Inglaterra y otras potencias que les declarasen la guerra. Un acuerdo que fue ratificado por el Tratado de San Ildefonso el 16 de Agosto.¹⁰ Entonces Azara fue visto como un aliado de la República Francesa y un saqueador del dinero y de las obras más valiosas, incumplándose las cláusulas del Armisticio de Bolonia por un rechazo generalizado de los cardenales. El cardenal Busca declaró a Azara persona *non grata*, acusándolo de defender los intereses franceses en detrimento de los del Papa.¹¹

Los españoles tuvieron que marchar de Roma, quedando en la ciudad una pequeña representación en la secretaría de la embajada. Desde su exilio en Florencia se preocupó por la situación de los artistas pensionados y escribió al secretario de la Real Academia de San Fernando Isidoro Bosarte, profetizando que Roma había

dejado de ser el centro de las bellas artes.¹² Un año antes, el mes de Julio de 1795 Azara se había mostrado pesimista y drástico a su amigo el pintor Francisco Javier Ramos augurando que: *“Las Artes van a perecer en Roma, por que todos los artistas y antiquarios se morirán de hambre, si no aprenden otros oficios. No se ve un forastero ni paisano que compre ni ordene una obra; y la maldita revolucion francesa hará volver la barbarie en Europa”*.¹³

En Florencia recibió la orden del Príncipe de la Paz de no volver a Roma y Pío VI le recomendaba lo mismo por el clamor antiespañol y las intrigas cardenalcias. Las cartas de Azara al Cardenal Lorenzana y a su impresor Giambattista Bodoni son un testimonio de su sufrimiento de proscrito y su intranquilidad por encontrarse fuera de su ambiente cultural y artístico.¹⁴ Su huida precipitada a Florencia propició que el diplomático hiciera su testamento, para dejar arreglado el destino de sus colecciones. Escribió a Eugenio de Llaguno relacionando sus posesiones y a sus beneficiarios, un documento previo al testamento redactado el 2 de Septiembre de 1796.¹⁵

Las condiciones del Armisticio no fueron ratificadas y el 31 de Enero de 1797 Napoleón hacia pública su declaración de guerra a Pío VI. Las intrigas del cardenal Busca, defensor de los intereses napolitanos, salieron a la luz. El 13 de Febrero el papa enviaba negociadores al Cónsul Bonaparte para evitar la entrada de las tropas francesas en la ciudad. El día 19 se firmaba el Tratado de Tolentino con unas condiciones peores a las acordadas por Azara, ahora se añadía a lo pactado la renuncia de la Romaña y se incrementaba el pago en quince millones de libras más. Bonaparte puso de relieve los méritos de Azara en conseguir la paz, haciéndolos públicos a través de un escrito que fue publicado en la *Gazeta Universal* de Florencia, el 4 de Marzo de 1797.¹⁶ Así, Azara restablecía su honor y podía volver a Roma, justo a tiempo para ver como salían de los palacios y museos las obras de arte seleccionadas.¹⁷

A su retorno a Roma, Azara encontró la ciudad convertida en un cementerio donde todo era miseria y locura.¹⁸ A pesar de sus esfuerzos por evitar la ocupación francesa, el 28 de Diciembre de 1797 se produjo un levantamiento a favor de la República, en el cual murió el general Duphot, siendo proclamaba la República Romana en el Capitolio el día 15 de Febrero de 1798 por el general Berthier.¹⁹ Cinco días más tarde era exiliado el Papa Braschi y Azara perdía la representación diplomática el 13 de Marzo. Después de treinta y dos años dejaba definitivamente la ciudad y embaladas sus colecciones de bustos antiguos con los retratos de filósofos, oradores, poetas y historiadores griegos; las pinturas de Mengs, Murillo,

Velázquez y Ribera; otras colecciones; y más de veinte mil volúmenes en su biblioteca. Solo pudo llevarse consigo las gemas y parte de las porcelanas.²⁰

Azara se preocupó de la salida de todos los españoles de la ciudad, prelados, religiosos, pensionados, proporcionándoles documentación para volver a España. Allí quedaron como Ministro extraordinario ante la Santa Sede el Cardenal Lorenzana, su secretario Esteban de Mendizábal²¹ y el pintor Gabriel Duran encargado de gestionar los intereses de los hospitales y casas españolas en Roma.²² En Florencia, Azara recibía el 11 de Abril la notificación de ir a París como Embajador de España y escribía a su amigo Bodoni lamentándose por haber dejado en Roma tantas cosas que habían sido las delicias de su vida.²³

Antes del Tratado de Tolentino (1797) y la inmediata ocupación de la armada jacobina (1798) Roma había estado considerada la ciudad más artística del mundo cristiano. Uno de los atractivos que ofrecía a sus visitantes, estudiantes, artistas y literatos, era acceder a las colecciones de la antigüedad clásica de las familias nobles relacionadas con la jerarquía eclesiástica. Los apellidos Farnese, Borghese, Strozzi, Ludovisi-Boncompagni y Albani eran sinónimo de colecciones suntuosas del mundo grecolatino. El afán constante de estas familias por enriquecer su patrimonio artístico, sobretodo a través de su participación en excavaciones, proporcionaron nuevas obras que fueron objeto de estudio. De este mismo espíritu ilustrado salieron los museos romanos, siguiendo el principio de dar a conocer al *urbi et orbi* el magnífico y abundante fondo de la antigüedad clásica. Así de los bienes de la ciudad surgió el Museo Capitolino y de los de la iglesia el Museo Pio Clementino.²⁴

A finales del siglo XVIII, el pueblo romano había vivido en un mundo de absoluta ignorancia de la realidad política. Eran continuas las fiestas de carnavales, procesiones, representaciones en las plazas, coronaciones a poetas, fuegos artificiales para festejar santos y pompas fúnebres, inauguraciones de museos y descubrimientos arqueológicos en excavaciones. Un fasto desmesurado en las cortes de cardenales y príncipes. Una vida totalmente ajena a las transformaciones revolucionarias que se avecinaban. Los viajeros criticaron y describieron este exceso de la corte pontificia.²⁵ Azara pronosticó este cambio hegemónico en las artes cuando se produjo la firma del Armisticio de Bolonia (1796) y después con el Tratado de Tolentino (1797) conoció de primera mano el expolio de las obras de arte al cual se vio sometida Roma.²⁶

Azara llegaba a París el 22 de Mayo de 1798. Uno de sus primeros objetivos fue crear su añorado esplendor

romano, un entorno cultural dónde desarrollar sus actividades promotoras.²⁷

En la capital francesa se vivía un momento de euforia artística, las obras de la antigüedad clásicas requisadas en las diferentes ciudades italianas entraban en París. Ennio Quirino Visconti fue nombrado director para gestionar el patrimonio como experto y profesor del nuevo Museo de las Artes. También debía informar sobre aquellas piezas que pudieran ser interesantes para la República.²⁸ Así, Azara pudo contemplar como se produjo el cambio hegemónico en la capitalidad de las artes, a pesar de considerar que era un hecho puntual que obedecía a una moda, porque, según el diplomático, los franceses no eran capaces de conocer y encontrar el verdadero ideal de belleza.²⁹

La presencia en París de antiguos amigos y colaboradores del diplomático, presagiaba poder volver a crear un ambiente idóneo para desarrollar una vida cultural y artística, con un nivel mínimamente aceptable al que había dejado en Roma.³⁰ Allí estaba Séroux d'Agincourt, su futuro albacea testamentario.³¹ Su amistad partía del mecenazgo del francés para inmortalizar al pintor Poussin, al cual colocó una escultura en el Panteón de Agripa, tal como hizo Azara para su amigo el pintor Anton Raphael Mengs (1780). También les unió su tendencia estética en investigar “*del vero e del bello*”.³²

Los arquitectos François Fontaine (1761-1853) y Charles Percier (1764-1838) se habían formado en Italia, relacionándose con los pensionados españoles gracias a la intervención de Azara en proporcionarles ayuda cuando lo precisaron y hacerlos participar en sus cenáculos culturales.³³ Los arquitectos fueron los encargados de abrir en el edificio del Musée Central des Arts una luz cenital para potenciar la visión de las obras de arte.³⁴ También coincidió en la capital francesa con el estudioso y difusor de la antigüedad Giuseppe Antonio Guattani, el cual no volverá a Roma hasta el año 1804, para retomar la edición de las *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti* (1806-1808).³⁵

Napoleón después de firmar la Paz de Amiéns quiso inmortalizarse en mármol, por este motivo hizo venir a Antonio Canova a París (1802), representándolo como *Marte pacificador* (1803).

A la capital francesa fueron artistas españoles pensionados por el rey de España, los cuales se pusieron en contacto con el diplomático aragonés. Entre estos pensionados figuran los escultores José Álvarez y Manuel Michel, y los pintores José Aparicio (1799) y Manuel Esquivel (1802).³⁶ Más adelante, también pasaron por París y por el taller de David los pintores José Madrazo, Juan Antonio

Ribera y Vicente Aparicio (hermano de José) para luego continuar su formación en Roma.³⁷ Apuntamos dos razones del porqué fue escogido desde Madrid el destino de París: una, porqué muchas de las obras de más renombre objeto de estudio en el mundo académico se encontraban allí,³⁸ convirtiéndose París en el punto de atracción artístico europeo, y la otra, porqué el diplomático estaba allí para poder ayudarlos y protegerlos.

Finalizada oficialmente su primera embajada en París, el 14 de Agosto de 1799, permaneció hasta el 3 de Noviembre, tiempo suficiente para introducir al escultor José Álvarez en la Escuela Especial de las Artes, siendo discípulo de Claudio Dejoux.³⁹ Durante la segunda embajada de Azara en París (1801-1803) el escultor fue galardonado con la medalla de la paz de Lunéville, por haber participado en el concurso del Instituto de Francia (1802). Obtuvo un segundo premio como extranjero y tuvo que renunciar a la gratificación pecuniaria correspondiente. Posteriormente, antes de ir a Roma, participó de nuevo en la exposición del citado instituto (1804), siendo premiado con la medalla de oro por su *Ganimedes*, una obra que fue admirada por el pintor David y glorificada por el propio Napoleón.⁴⁰

Es de suponer que Azara ayudó a los pintores españoles a introducirlos en el taller de David, a quien había conocido en Roma y en París se había relacionado para cumplir con la transacción de regalos entre Napoleón y Carlos IV, siendo uno de ellos *El retrato ecuestre de Bonaparte en el Gran San Bernardo*.⁴¹

Otras caras amigas fueron la del director del Observatoire, Joseph Jérôme Lalande, y la de F. Bourgoing, el autor de la *Notice historique sur le Chevalier D. Joseph Nicolas d'Azara, ambassadeur d'Espagne a Paris* (1804). Dos ilustrados con los cuales mantuvo correspondencia, informándose sobre las novedades literarias e intercambiando opiniones y libros.⁴²

El cargamento de las obras de arte requisadas como botín de guerra en territorios italianos entraba en París en procesión triunfal por los Champs de Mars el 27 de Julio de 1798,⁴³ cuando Napoleón estaba de campaña en Egipto. Su destino era el futuro Musée Central des Arts, conocido como el Museo de Napoleón, el cual fue inaugurado el 9 de Noviembre de 1800, ahora Museo del Louvre (fig.3). Estos trofeos de guerra serán devueltos paulatinamente a sus lugares de procedencia a partir del año 1815, después de la derrota de Napoleón en la batalla de Waterloo. Su abdicación del poder y la posterior rendición francesa a los ingleses dio paso al Congreso de Viena que significó la restitución de las obras confiscadas. Durante este período París fue la capital europea del arte

hasta la caída de Napoleón, recuperando Roma su esplendor gracias al empeño diplomático de Antonio Canova.



Sala del Laocoonte, Musée Central des Arts (c. 1801). París: Museo del Louvre

Ennio Quirino Visconti como responsable del nuevo Museo parisino se encargó de gestionar la llegada de las mejores obras. El consejo del Museo previa indicación de Visconti escribía a Lucien Bonaparte, ministro del Interior de Francia, para traerse de Florencia la *Venus de Médicis* y otros mármoles con el objetivo de crear una soberbia colección de antigüedades clásicas para la República. Azara anunciaba así a Bodoni la llegada de la *Venus* a París *"La famosa Venere de' Medici sta ora camminando a gran passi per la Francia"*. A continuación le explicaba el periplo por el cual había pasado, *"Nella Rivoluzione Toscana fu portata a Palermo con tutto il resto della Galleria di Firenze. Adesso dovea ritornare colà; ma il Governo Napoletano ha creduto meglio farne un dono alla Francia, con tanta più generosità quanta che non dava niente del suo"*.⁴⁴

Los franceses se encontraron con el impedimento de extraditar obras del Ducado de la Toscana, por un acuerdo secreto franco español firmado el 1 de Octubre de 1800, por el cual este territorio estaba prometido al Infante de Parma. En París eran conscientes que debían completar la colección de la escuela florentina y que no habría otra ocasión para hacerlo. Por eso, con el Tratado de Lunéville, firmado el 9 de Febrero de 1801, en su artículo quinto contemplaba la restitución de las obras de propiedad del Estado Toscano, dejando claro que pertenecían al Gran Duque. Una maniobra que permitiría que la *Venus de Médicis* fuese reclamada y por tanto recuperada. El diplomático Azara aprovechó esta ocasión e intervino para defender los derechos de la corona española, solicitando en una carta dirigida al primer secretario de Estado del Primer Cónsul, el obispo Autun Teyllérand, su ayuda para que el nuevo rey de Etruria pudiera tomar

posesión de las propiedades de la Toscana en Roma: la Villa Médicis y el Palacio Madame.⁴⁵ Una astucia política presentada por nuestro diplomático con la finalidad de preservar y salvar los bienes de los intereses británicos y napolitanos, entonces aliados con los austríacos.

Las obras enviadas clandestinamente a Palermo durante la ocupación de Florencia por las tropas francesas fueron devueltas al rey de Etruria, tal como había solicitado Azara. Agradecido el rey a la República Francesa por su gestión, ofreció al Musée del Louvre la *Venus de Médicis*. No obstante, el rey mudó su pensamiento y el 22 de Septiembre de 1802 se dirigió a Bonaparte para manifestar su pesar y apelar a su generosidad para que la escultura volviera a la Toscana. Mientras este retorno no se produjo la *Venus* se expuso en el Louvre, y Florencia encargó al escultor Antonio Canova una copia. El veneciano muy acertadamente realizó su versión de la *Venus* saliendo del baño, o *Venus Itálica* (fig.4), llevada a los Uffizi (1812), siendo el propio Canova quien tramitara la devolución definitiva de la *Venus Médicis* (1815).⁴⁶



Venus Medici, s.III a.C. Florencia: Galleria degli Uffizi. Antonio Canova: *Venus Italica* (1811). Florencia: Palazzo Pitti

A inicios del siglo XIX, Italia estaba expoliada de sus mejores obras artísticas. En 1802, Pío VII, después del último asedio, emitió un decreto nombrando al escultor Canova Inspector de las antigüedades.⁴⁷ Le otorgaba plenos poderes para controlar toda la riqueza patrimonial existente en Roma. Así, ningún cuadro o escultura podía salir de su emplazamiento, ni siquiera para proceder a su restauración, y para hacer una copia era necesaria su autorización. Este decreto incluía los bienes de los extranjeros residentes en la ciudad.⁴⁸ También constituyó la Pinacoteca Vaticana con la finalidad de ir trayendo sistemáticamente los cuadros de París.

Antonio Canova recibió la invitación de Bonaparte para ir a París y modelar su busto.⁴⁹ El 23 de Enero de 1803 era nombrado Director asociado extranjero del Instituto de Francia por haber regalado dos vaciados de dos figuras del monumento Rezzonico. Fue homenajeado en diversas ocasiones por Napoleón, encuentros que el escultor aprovechó para remarcar el decadente gusto de las estatuas que hallaba en los jardines,⁵⁰ una apreciación estética muy cercana a la que sintió el diplomático Azara cuando llegó a París.

La ocupación italiana no fue tan nefasta desde el punto de vista artístico. Napoleón en 1802, cuando todavía era primer cónsul, manifestó a Canova su sueño de restaurar el esplendor de Roma. En 1813, siendo ya emperador, proyectó realizar en esa ciudad su entrada triunfal de emperador⁵¹ tal como lo hizo Alejandro Magno. Así, para llevar a cabo esta empresa introdujo cambios y patrocinó obras de envergadura, sobretudo urbanísticas. También, significó la renovación del concepto de la restauración defendido por el escultor; se pasó de una restauración restitutoria e integradora a la conservativa, aplicando el método científico de proteger la pieza.⁵²

Del debate sobre la restauración íntegra o no de las esculturas y pinturas halladas surgió el interés por valorar aspectos no imitables, aspectos como la genialidad y originalidad del artista y la necesidad de hacer una representación didáctica de las obras expuestas en los museos. Por ejemplo, Antonio Canova se inspiró en el *Apollo Belvedere* para realizar el *Perseo triunfante* (1802-1803) conocido como *Consolatore* (fig.5).



Antonio Canova: Perseo triunfante "El Consolatore" (1800-1801). Roma: Museo Vaticano

Asumió este nombre porqué el Apolo fue una de las esculturas expropiadas por el Tratado de Tolentino. Pío VII pretendía emparejar las dos obras y exponerlas juntas una vez se consiguiera la devolución del Apolo a Roma. El Perseo de Canova respondía a la teoría de la imitación de lo antiguo pregonada por Winckelmann y al concepto estético difundido por Azara en las *Obras de Mengs* (1780), sobretudo porqué el escultor introdujo algunas variaciones al modelo, presentando una versión diferente y excelsa. Igual que hizo con la *Venus Médicis*, aportando a las artes una nueva versión en la *Venus Itálica*. Creaba así una nueva dimensión estética: la reinterpretación del modelo antiguo. Dominaba el equilibrio e introducía el componente de la dinámica temporal, sutileza que se encuentra en las arrugas de su frente, en la contracción nasal y en el contraste entre la relajación de los músculos y la tensión del giro corporal.⁵³ Un concepto estético que Azara destacó en el *Laocoonte*, resaltando de la escultura no estar desfigurada por el grito y presentar un único punto de orientación sin tener que explicar "lo que precede, ni lo que sigue".⁵⁴

Canova evolucionó el concepto de la restauración, de la defensa integradora pasó a actuar con prudencia ante los abusos cometidos. Dos hechos influyeron en este cambio: el traslado de las estatuas del Partenón a Londres y la recuperación de las obras que los franceses se habían llevado a París como botín, cumpliendo con el Tratado de Tolentino (1797). Para el escultor nadie era capaz de imitar el estilo de Fidias, por eso debían dejarse los fragmentos en su estado original. Una vez en Roma las obras expoliadas, Canova introdujo un nuevo criterio selectivo para decidir qué obras comprar y exponer en los museos públicos romanos, evitando aquellas que se habían restaurado más de dos terceras partes. Dejaba a un lado el tipo de restauración ilustrada que primaba las identificaciones iconográficas para valorar las formas estilísticas. A partir de 1816, Canova como jefe del despacho del Camerlengo prohibía cualquier tipo de restauración sin su autorización y la del propietario de la obra. Así, se puso en marcha una nueva concepción didáctica y de museografía, cambiando el concepto de asociar ocupación bélica como sinónimo de destrucción, en este caso específico significó una apreciación y un respeto hacía la obra en sí misma. Roma así recuperaba su capitalidad de las artes después de haberla perdido a favor de París, aunque a partir de estos acontecimientos su preeminencia sería compartida con otras capitales europeas.

Notas

- 1 AZARA, A. (1847): "Las Memorias del Exmo. Sr.D. José Nicolás de Azara[1799-1804]" en *Revoluciones de Roma que causaron la destitución del papa Pío VI como soberano temporal, y el establecimiento de la última República romana, así como la conquista de aquella parte de Italia por los franceses mandados por Napoleón; y relación de la política de España y de sus sucesos de Francia posteriores a estos acontecimientos. Memorias originales del célebre diplomático y distinguido literato español, del Excmo. Sr. D. José Nicolás de Azara*, Imprenta de Sanchiz, Madrid. Tema que fue la tesis doctoral de SÁNCHEZ, E. (1994): *Las memorias de D. José Nicolás de Azara*, Ed. Peter Lang, Madrid; reeditada (2000) Institución Fernando el Católico, Zaragoza. Otros estudios: MOR, J. (1840): *Elojio de D.Nicolás de Azara*, Imprenta de Don Antonio Bergnes y Compañía, Barcelona, 15; ROUSSEAU, F. (1913): "De Bâle à Tolentino. Lettres inédites du Chev. Azara (1795-97)", *Revue des Questions Historiques* 93, 1: 96-104 i 500-20; ALCÁZAR, C. (1936): "Azara y el despotismo ilustrado", *Colección de estudios Históricos, jurídicos, pedagógicos y literarios*, Bermejo, Madrid, 32-41; CORONA, C.E., 1948: *José Nicolás de Azara. Un embajador español en Roma*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 157-162; ANDRIEUX, M. (1968): *Les Français à Rome*, A. Fayard, París: 198-201; OLAECHEA, R. (1965) 1999: *Las relaciones hispano-romanas en la segunda mitad del XVIII, la agencia de preces*, (CSIC) Zaragoza; OLAECHEA, R. (1965): "El embajador J.N. Azara entre Pío VI y Bonaparte (1796-97)", *Miscelanea Comillas* 43: 97-292. OLAECHEA, R. (1985) 1987: "José Nicolás de Azara, literato y mecenas" en *Actas del I Symposium del Seminario de Ilustración Aragonesa*: 41-88.
- 2 Vid. BOYER, F. (1969): *Le Monde des Arts en Italia et la France de la Révolution et de l'Empire*, Etudes et recherches. Società Editrice Internazionale, Turín: primer capítulo.
- 3 Para María Carolina reina de Nápoles y las Dos Sicilias esta alianza significó el sometimiento de España a los deseos de Francia, siendo el principio de los desacuerdos napolitanos con la política española. ROUSSEAU (1913): *Op.cit.*: 98-99.
- 4 MICHON, E. (1906): "L'Hermès d'Alexandre dit Hermès Azara", *Revue Archéologique*, VII, París, janvier-fevrier: 79-110; y CACCIOTTI, B. (1993): "La collezione di José Nicolás de Azara, Studi preliminari", *Bollettino D'Arte*, 78: 35.
- 5 El diario *Chrakas* anunciaba la tregua, *CHRACAS* (1796): núm.2244, 2/7/1796: 4-5.
- 6 Pío VI pedía al pueblo romano oro para cumplir con los requisitos del Armisticio. Vid. *CHRACAS* (1796): núm.2246, 9/7/1796: 3-6 y 9.
- 7 "Alle ore 6, e mezza della notte di Martedì, proveniente in ultimo luogo da Firenze si restituì in Roma il Sig. Cav.D.Nicola de Azara Ministro Plenipotenziario di S.M.Cattolica a questa S.Sede, e la mattina del Mercoledì si portò dall'Emò Sig.Card.Segretario di Stato, da dove passò all'udienza della Sant.di Nostro Signore, che lo trattenne per molto tempo in discorso". *CHRACAS* (1796): núm.2248, 16/7/1796: 19. El Papa agradecía la intervención divina y la de Azara en la paz. Durante casi un mes se celebraron *Te Deum* y diferentes actos en iglesias y parroquias de Roma. *CHRACAS* (1796): núm.2246, 9/7/1796: 3-6.
Azara participó en numerosas celebraciones en su honor; además de presentar al Cardenal Zelada y a Pío VI las delegaciones francesas que llegaban a Roma. *CHRACAS* (1796): núm.2252, 30/7/1796: 6-7; núm.2254, 6/8/1796: 3-5; núm.2256, 13/8/1796: 6-7 y 11.
- 8 Arteaga notificó a Azara el 25/11/1796 el proyecto de Pío VI de grabar unas medallas en su honor; se encargó su secretario Mendizábal quien se inspiró en un camafeo de la colección de Azara. MOR, J. (1840): *Op.cit.*: 12; CASTELLANOS DE LOSADA, B.S. (1849-1850): *Historia de la vida civil y política del célebre diplomático y distinguido literato español el magnífico caballero D. José Nicolás de Azara, marqués de Nibbiano...*, Imprenta de Don Baltasar González, Madrid, I: 317; CORONA (1948): *Op.cit.*: 208 i 392; ARCO, R. Del (1949): "Azara. Juicios Estéticos", *Revista Ideas Estéticas*, VIII, CSIC, Madrid: 273-292; CIAVARELLA, A. (1979): *De Azara-Bodoni*, Stamperia Real, Parma, 8/12/1797: 133. Las ilustraciones en CACCIOTTI (1993): *Op.cit.*: 3; y SÁNCHEZ (2000): *Op.cit.*, 32.
- 9 Vid. La estela y el grabado en PEZZINI, G. y FIORANI, F. (1993): *Canova e l'incisione*, Ghedine & Tarsoti, Vicenza: 124; y la medalla conmemorativa y la estela en CACCIOTTI (1993): *Op.cit.*: 3 i 37; JORDÁN J. (1995): *José Nicolás de Azara, promotor de las artes*, Universidad Complutense (tesis inédita), Madrid: 35; MICHEL, O. (1996): *Vivre et peindre, à Roma au XVIIIe siècle*, núm.217, Palais Farnèse, Roma: 347; y SÁNCHEZ (2000): *Op.cit.*: 32. Un diseño inédito del arco triunfal de Valadier lo conservan los herederos de la familia según CORONA (1948): *Op.cit.*: 307, n.474; y CACCIOTTI (1993): *Op.cit.*: 2, 38 y 54.
Canova decidió no realizar la estela en honor a Azara y probablemente pasó a ser la estela para el obispo Giustiniani de Padua. Vid. ARGAN, G.C. (1968-69): *Antonio Canova*, Bulzoni Ed., Roma: 16 y 121; PAVANELLO, G. (1990): "Una scheda pe l' "Apollo che si incorona" di Antonio Canova", *Antologia di Belle Arti. Studi sul Neoclassicismo II*, Umberto Allemandi: Roma, 4-12; y MICHEL (1996): *Op.cit.*: 347.
- 10 Esta alianza franco-española finalizó el año 1808, hasta entonces para la Santa Sede Azara fue considerado un traidor de Roma i del Papa.
- 11 El estamento cardenalicio dirigido por el intrigante purpurado Busca defendía los intereses napolitanos por eso se mostraron contrarios a cumplir con la paz conseguida por Azara, sublevando al pueblo romano y considerando inaceptable y exageradas las negociaciones. ROUSSEAU (1913): *Op.cit.*: 500-503; ALCÁZAR (1936): *Op.cit.*: 32; CORONA (1948): *Op.cit.*: 157-162; SÁNCHEZ (2000): *Op.cit.*: 31-35.
- 12 ARASF Ilig. 49-6/1. Carta de Azara a Bosarte del 16/9/1796: "pero hoi mismo debo tener el último congreso con los comisarios franceses para acavar malamente el Tratado de Papa y de Roma, que demasidado preveo que ha acavado de ser el centro de las Bellas Artes". JORDÁN (1995): *Op.cit.*: doc.223.
- 13 Carta transcrita por CONTRERAS, J.de (1959): "Cartas dirigidas por D. José Nicolás de Azara al pintor de Cámara Javier Ramos", *Academia*, 8 y 9: 25-26.
- 14 Su correspondencia en el exilio muestra a un político conocedor de la situación desesperada de Roma. Su sufrimiento como proscrito, las intrigas de Nápoles con el gobierno de Viena a través del Cardenal Busca, el verdadero manipulador del Papa. Vid. la situación política desfavorable a Azara, BOURGOING, J.F. (1804): "Notize historique sur le chevalier Don Joseph-Nicolas d'Azara, Arragonais, ambassadeur d'Espagne à Paris, mort dans cette ville le 5 pluviôse an 12" en *Gazette Nationale ou Le Moniteur Universal*, 195, París, press 15 germinal año 12 de la Republica, [5/4/1804] 888-890. Reeditado en el opúsculo, "Noticia histórica sobre el caballero Don

- José Nicolas de Azara aragonés, embajador de España en París, muerto en dicha ciudad en 26 de Enero de 1804. Escrito en francés por M.Bourgoin y puesto en castellano por un distinguido literato de nuestra época [1846]" en *El espíritu de Don José Nicolás de Azara, descubierto en su correspondencia epistolar con don Manuel de Roda*, Imprenta de J. Martín Alegría, Madrid: 17; MICHON (1906): *Op.cit.*: 99; CORONA (1948): *Op.cit.*: 226-249; SIERRA, L. (1960): "La restitución de las reservas pontificias sobre impedimentos matrimoniales en la correspondencia Godoy-Azara (1796-1798)" en *Hispania*, XX, 78: 111-133; OLAECHEA (1965): *Op.cit.*: doc.18; LÓPEZ, J. (1967): "Cartas de José Nicolás de Azara al Cardenal Lorenzana", *Academia*, CLXI, I, Madrid: 18-28; CIAVARELLA (1979): *Op.cit.*, II: 128-129; SÁNCHEZ (2000): *Op.cit.*: 33; LA PARRA, E. (2002): *Manuel Godoy. La aventura del poder*, Tusquets, Barcelona: 191.
- 15 El testamento fue abierto el 18/2/1804. AEES, lligall.728, exp.9, escrito por Azara según la carta enviada a Eugenio de Llaguno el 23 de Julio de 1796 y se realizaron unas modificaciones el 26 de Agosto. Documento dado a conocer por CASTELLANOS (1849-1850): *Op.cit.*, II: 241-242; CORONA (1948): *Op.cit.*: 12; CACCIOTTI (1993): *Op.cit.*: 54, n. 241; JORDÁN (1995): *Op.cit.*: doc.221.
 - 16 La carta de Bonaparte dirigida a Azara fue publicada en la *Gaceta de Madrid* del 18/4/1797, transcrita por SÁNCHEZ (1994): *Op.cit.*: 40 n.217; y SÁNCHEZ (2000): *Op.cit.*: 35.
 - 17 MOR (1840): *Op.cit.*: 19; MURIEL, A. (1894): "Historia de Carlos IV" en *Memorial Histórico Español*, col. Documentos, Opúsculos y Antigüedades, la Real Academia de la Historia, XXXI, Vda. Hijos Manuel Tello, Madrid: 138; BESQUES, P. (1901): "La première ambassade de D. José Nicolás de Azara à Paris (Mars 1798-Aout 1799)" *Bulletin Hispanique*, tome 3, Annales de la Faculté des Lettres, Burdeos, 249, n.2; ROUSSEAU (1913): *Op.cit.*: 519; OLAECHEA (1965): *Op.cit.*, II: 451-514.
 - 18 Carta de Azara a Bodoni en CIAVARELLA (1979): *Op.cit.*, II: 130.
 - 19 MURIEL (1894) : *Op.cit.*, II: 101; MICHEL (1996): *Op.cit.* : 394.
 - 20 OLAECHEA (1965) 1999: *Op.cit.*, II: 549, n.5; SÁNCHEZ (1994): *Op.cit.*: 482; SÁNCHEZ (2000): *Op.cit.*: 23-24, n.46.
 - 21 SÁNCHEZ (1994): *Op.cit.*: 366. Consultar los últimos días en Roma en OLAECHEA (1965): *Op.cit.*, II: 652-653; JORDÁN (1995): *Op.cit.*: doc.230;
 - 22 Duran realizó la lista de las posesiones de España dentro del territorio de la República Romana con el objetivo de mantener los derechos españoles garantizados por la República Francesa. BC (Fons Torres i Amat) ms. 3783 sig.22-VI Registre 5484 armari V, prestatge IV, núm.15, vol.32 737-1804, doc.178 i 120 (respectivamente). Documento fechado el 13/7/1798.
 - 23 CIAVARELLA (1979): *Op.cit.*, II: 135-144-177.
 - 24 CACCIOTTI (1993): *Op.cit.*: 29.
 - 25 BUSIRI, A. (1980): "La situazione romana durante l'occupazione napoleonica", *L'Urbe*, I y 2: 2-3.
 - 26 Relación de las obras expoliadas en MICHON (1906): *Op.cit.*: 195; GUALANDI, G. (1979): "Neoclassico e antico. Problemi e aspetti dell'archeologia nell'età neoclásica" en *Ricerche di Storia dell'arte*, 8: 5-26.
 - 27 El 13 de Julio se reunía con su bibliotecario Esteban de Arteaga, el cual moría el 30/10/1799. MICHAUD, L.G. (1843): *Biographie universelle ancienne et moderne*, 45 vols., París, 2: 534-5; BATLLORI, M. (1966): *La cultura Hispano-italiana de los jesuitas expulsos. Españoles-Hispanoamericanos-Filipinos 1767-1814*, Ed. Gredos, Madrid: 133.
 - Pocos días después llegaba el pintor Buenaventura Salesa, aunque marchó pronto a España el 8/9/1799. Azara escribió a Bernardo Iriarte para recomendar al pintor y de pasó hacía un recorrido de cómo estaban las artes en París y Madrid. Carta del 10/9/1799 transcrita por JORDÁN (1995): *Op.cit.*: doc.223.
 - 28 Visconti tuvo que huir de Roma con la entrada de los napolitanos en la ciudad el mes de Noviembre de 1798, siendo nombrado por Bonaparte el responsable del Museo de las antigüedades. Vid. Mardrus, F. (2000): "La naissance du Musée du Louvre" en *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Istituto Vento di scienze, lettere ed arti, Venecia: 507.
 - Azara había apoyado a Ennio Quirino Visconti para que el Papa le nombrara director del museo y de las colecciones vaticanas. Después accedió al cargo de director del futuro Museo del Louvre. MICHON (1906): *Op.cit.*: 104; BOYER (1969): *Op.cit.*: 184.
 - 29 Los franceses tenían al pintor David como el paradigma de las artes. Para Azara la estética del pintor no cumplía con los parámetros formales por él defendidos y consideraba que el concepto literario, pictórico y arquitectónico en París era muy bajo, exceptuando las artes decorativas. JORDÁN (2000): *Op.cit.*: 76.
 - 30 Roma era descrita por Azara a Giambattista Bodoni como su Arcadia. CIAVARELLA (1979): *Op.cit.*, II: 179-180.
 - 31 Azara le dejó cien onzas de plata y trescientos escudos romanos. CACCIOTTI (1993): *Op.cit.*: 54, n.24.
 - 32 Azara le proporcionó información y cómo resultado Agincourt publicaba la *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI* (Milán 1826). Vid. AGINCOURT, S. (1826): *Op.cit.*, XVII: 21-23; CIAVARELLA (1979): *Op.cit.*, I: 84-85 y II: 120. Cartas de Azara a Bodoni del 26/16/1783 y 23/12/1795.
 - 33 GARCÍA, E. (2002): "José Nicolás de Azara y la Arquitectura. Una vía más en la introducción del Neoclasicismo en Cataluña" en *Actas del XIV Congreso CEHA. Correspondencia e integración de las Artes*, Málaga, (en prensa) 2002.
 - 34 MARDRUS (2000): *Op.cit.*: 510.
 - 35 BUSIRI (1960): "Privilegi nobiliari e cavallereschi dei Presidenti della Accademia di S.Luca" en *Capitolium*, vol.XXXV, núm.4, 10-16.
 - 36 BÉDAT, C. (1989): *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Fundación Universitaria Española, Madrid: 292-293.
 - 37 BROOK, C. (1999): "Storia di una presenza: gli artisti spagnoli a Roma nella prima metà dell'Ottocento" en *Ricerche di Storia dell'Arte*, núm.68: 22-24.
 - 38 Vid. la instancia de 1815 del escultor Alvarez a Carlos IV para que interceda por él a Fernando VII y así obtener el título de Escultor de Cámara, en la cual se especifica que "se trasladó a la capital de Francia, familiarizándose con la Escultura griega a través de los vaciados que mandó sacar y llevar a París M.Choiseul-Gouffier". Transcrita por PARDO, E. (1951): *Escultores del siglo XIX*, CSIC, Madrid: 199-200.
 - 39 Se produjo la inscripción el 28 de septiembre. PARDO (1951): *Op.cit.*: doc.VI, núm.4; y PARDO, E. (1975): "El Ganimedes de Alvarez Cubero", *Goya*, núm.124, Madrid: 220.
 - 40 PARDO (1951): *Op.cit.*: 199-200; PARDO, E. (1958): *Escultura neoclásica española*, CSIC, Madrid: 20; PARDO, E. (1971): "Unos textos de Reinoso trasapelados" en *Revista de Ideas estéticas*, núm.114, 168-169; y PARDO (1975): *Op.cit.*: 220.
 - 41 JORDÁN, J. (1991): "El retrato ecuestre de Bonaparte en el Gran San Bernardo de David comprado por Carlos IV", *Archivo Español del Arte*, núm. 256, Madrid, vol.LXIV: 503-512.

- 42 Carta de 18/8/1799 dirigida a "Monsieur li chevalier Azzara ambassadeur d'Espagne rue Plumet. // [...] La nouvelle que vous nous avez procurée de Constantinople a fait tant de plaisir aux français, que j'ose vous en demander un pour les astronomes; celui de savoir si Beauchamps est au Bagne ou à l'arsenal, les anglais l'ont vuoyé à Constantinople, et nous s'avons (encore nouvelle daloso-no ho enten);? nous interessa vivament et cedera peutetre una excusa pour la liberté que j'aprens. // Salut et ressuete? // Lalande dir.de l'observatoire". Carta de Bourgoïn a Azara de 18/11/1798 : "J'ai l'honneur d'envoyer a M.r l'ambassadeur d'Espagne les six premier exemplaires del'ouvrage auquel il prend intérêt. Il est inutile de dire que tous ceux qu'il desirava de plus sennt a les ordres. Je suppliye qu'il ne sera pas fait de reecruiser les manuscrits qu'il a bien voulu me confier aussitot que j'auvai achevé de reuvoir ceux que son encore chez col.l Dupont de Nemour j'auvai l'honneur de les lui faire passer. // Je prie ch.r l'ambassadeur d'agréer la respectueuse hommage de son devoué serviteur. // Bourgoïn // Rue neuve s.te croix n° 460. Chaussée d'Antin. // El 18 nivose an sept // Ssiroye". BC ms.3783 sig.22-VI, reg.5484 ar.V est.IV, núm.15, ms.vol.32 737-1804: doc.41, 42 y 101.
- 43 MARDRIUS (2000): *Op.cit.*: 505.
- 44 Carta de Azara a Bodoni de 11/10/1802, transcrita por CIAVARELLA (1979): *Op.cit.*, II: 179-180.
- 45 Carta de Azara a Teyllerand del 12/4/1801, dada a conocer por BOYER (1969): *Op.cit.*: 184-192.
- 46 Vid. todo el proceso antes de ser devuelta la Venus a Florencia en BOYER (1969): *Op.cit.*: 184-192.
- 47 Canova fue el encargado de reclamar el retorno del patrimonio del pontífice, relacionándose con Denon el director del Museu de Napoleó. BOYER (1965): *Op.cit.*: 20.
- 48 Para conocer en que consistió el decreto consultar HASKELL, F. (1981): "La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico" en *Conservazione, falso, restauro*, vol.10, colección *Storia dell'Arte Italiana*, Einaudi, Turín: 27. Tramitación que dificultó a los herederos de Azara sacar las colecciones del país para enviarlas a España. En conjunto el destino de las piezas que no se pusieron a la venta fueron a la familia y algunos regalos a sus amigos, otras como la colección de monedas y camafeos fueron adquiridos por Carlos IV, y las obras que no fueron regaladas con anterioridad pasaron, especialmente los bustos y las esculturas, al Museo del Prado, la Casa del Labrador y la Granja de San Ildefonso. CASTELLANOS (1849-1850): *Op.cit.*, II: 241-242; CORONA (1948): *Op.cit.*: 12 i 306; OLAECHEA (1965): *Op.cit.*: 171, n.299; CACCIOTTI (1993): *Op.cit.*: 37-38 y 54; SÁNCHEZ (1994): *Op.cit.*: 64, n.310; JORDÁN (1995): *Op.cit.*: doc.221; y SÁNCHEZ (2000): *Op.cit.*: 55, n.116 y 306 n. 474.
- 49 "E'arrivato qua il Celebre Canova Scultore per fare il Ritratto di Buonaparte, e già ha incominciato a fare il busto in creta: in seguito sarà incaricato di fare qualche opera grandiosa per la Francia". Carta de Azara a Bodoni del 11/10/1802 transcrita por CIAVARELLA (1979): *Op.cit.*, II: 179-180.
- 50 Se reunió con David, Gérard, Girodet y Quatremère. Vid. HUBERT, G. (2000): "Canova et la France" en *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Istituto Vento di Scienze, lettere ed arti, Venecia, 405-408. Creemos que también se encontró con Azara, dado que el diplomático gozaba de la amistad de Napoleón, siendo convidado en las celebraciones culturales.
- 51 Giuseppe Valadier proyectó una avenida ajardinada que iba desde la plaza del Popolo a via Falminia y del Tever a Ponte Milvio, dónde se situaba "Villa Napoleone", aprobado en 1809. Otros proyectos de Valadier de 1794 fueron validados el 7/8/1803, cómo los jardines de Farnese en el Palatino y la regulación de la plaza del Popolo y del Pincio, urbanismo que Napoleón denominó el "Jardin du Grand Cesar". Napoleón soñaba reconstruir el Puerto de Roma y en 1812 decretaba la construcción de un canal que unía Roma y Civitavecchia. El 17/2/1810 el Senado Consultor francés especificaba su deseo de: *Il y aura à Rome un prince du sang ou un grand dignitaire de l'Empire qui tiendra la cour de l'Empereur. Après avoir été couronnés dans l'église Notre Dame a Paris, les Empereurs seront aussi couronnés dans l'église Saint Pierre de Rome, avant la dixième année de leur règne.* Napoleón pretendía alojarse en el Palacio Quirinale y legitimarse como sucesor de emperadores, porqué pensaba ir a Roma y entrar con los honores de un rey. En la adecuación del palacio participaron diferentes artistas, el pintor Madrazo y el escultor Bertel Thorvaldsen, siendo famosos los frisos representando la entrada de Alejandro en Babilonia. Vid. el proyecto en BUSIRI (1980): *Op.cit.*: 4-9; JORNAES, B. (1991): "Thorvaldsen's "Triumph of Alexander" in the Palazzo del Quirinale" en *Thorvaldsen, l'ambiente, l'influsso, il mito*, l'Erma di Bretschneider; Roma: 39-40.
- 52 ROSSI, O. (1981): "Artisti, falsari o filologi? Da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza", *Ricerche di Storia dell'Arte*, núm.13-14: 41-56.
- 53 Vid. la aportación de Canova en esta obra en el estudio de PINELLI, A. (1991): "Il Perseo di Canova e il Giasone di Thorvaldsen: due modelli di "nudo eroico" a confronto" en *Thorvaldsen, l'ambiente, l'influsso, il mito*, l'Erma di Bretschneider; Roma, 27-29.
- 54 Azara J. N. de (1780): *Obras de Don Antonio Rafael Mengs*, imprenta Real dela Gazeta, Madrid: 79.

Arte público y política. Análisis del período de la posguerra en Barcelona¹

Carme Grandas Sagarra
Sector d'Urbanisme. Ajuntament de Barcelona

1939. A partir de este momento simultanean hambre y paz, falta de puestos de trabajo y estraperlo, apoyo al nuevo régimen y exilio. El mayor problema es el social, un nuevo orden debe regir e instaurar las directrices de la conducta social y ésta se reparte entre el Movimiento y la iglesia católica. ¿Qué analizar de un arte fruto de estas circunstancias? Lo cierto es que existieron y existen manifestaciones de carácter artístico, ejecutadas en fechas en las que el artista se considera un obrero al servicio de una patria dirigida por un caudillo presentado como el gran "arquitecto" del país. Es un arte que plantea su sustitución: *¿Tenemos razón para afrontar si no la eliminación de los monumentos indignos, sí al menos su repetición ilimitada? La mayoría de las plazas españolas están profanadas por buñuelos plásticos. Pedestales cremosos con relieves que babea, sin consistencia plástica ni nobleza de formas. Figuras de una burocrática vulgaridad, con pliegues tristes y talones usados. Masas, a veces, de un colosalismo agobiante y que hacen así más patente la estupidez de su opaca materia. Tono pastoso en el modelado y en la inspiración creadora. Mezquindades que encogen el alma y dejan un poso de fealdad reseca en el recuerdo. Y no digáis, defendiéndolos, que estos monumentos horribles son el exponente de una época ya pasada.* Palabras que afectan a buena parte de la estatuaría pública, pues *Lo que es feo no tiene asignación cronológica.*²

Durante los primeros años del franquismo, correspondientes al período de la autarquía y al tímido inicio de las relaciones políticas y comerciales exteriores, la carencia económica, manifiesta cotidiana y domésticamente con las cartillas de racionamiento presente sobretodo en las concentraciones urbanas, también se evidencia en la nueva política del arte público, en el *decorum* urbano. Las

administraciones públicas ya arrastran un sempiterno endeudamiento previo a la guerra y que, en el caso concreto de Barcelona, persiste gravosamente desde la organización de la Exposición Internacional de 1929, se ven impotentes ante las directrices estatales: en primer lugar, la desaparición de todo monumento u obra artística relacionada con personajes, hechos o ideales políticos y sociales contrarios o poco afines a la ideología dominante; en segundo lugar, todo núcleo urbano, capital de provincia o que se considere ciudad, debe contar a la mayor inmediatez con un monumento dedicado a perpetuar la memoria de aquellos caídos "por la Patria y por Dios".

Actuando en consecuencia, las autoridades militares y civiles de Barcelona pronto acatan algunas de estas directrices³. La ciudad es el escenario de la desaparición de diversas obras, algunas de ellas ya convertidas en hitos urbanos o en señas de identidad civil. El conjunto monumental *Al Doctor Robert*, de confusa autoría arquitectónica y con un excelente trabajo escultórico de Josep Llimona, se desmonta de la plaza Universidad para trasladarlo, debidamente numeradas sus piezas, a un almacén municipal. El monumento a *Rafael Casanova*, símbolo de la resistencia de Barcelona frente a las tropas del rey Felipe V, corre la misma suerte. Con ellos, desaparecen definitivamente *A los caídos por Cataluña y la libertad el 6 de octubre*, monumento de autor desconocido situado delante de las Atarazanas e inaugurado el 6 de octubre de 1936, y el *Soldado desconocido*, obra del escultor Miquel Paredes colocada en marzo de 1937 en la plaza de Catalunya.⁴

Los pedestales y las estatuas que habían configurado hasta la fecha los monumentos *Francesc Layret* y *Pau Claris*, ambos ejecutados en bronce sobre bases de pie-

dra, siguieron el principio de Lavoisier en cuanto a que la materia no desaparece sino que se transforma, ya que las estatuas de bronce, inicialmente guardadas en el mismo almacén municipal, casi veinte años más tarde fueron fundidas para reaprovechar el bronce. Un concepto de lo que hoy llamaríamos reciclaje y que debe considerarse como un atropello a la memoria colectiva y un atentado hacia los bienes artísticos públicos⁵. La razón oficial para dejar de estar presentes en el espacio público queda explícitas a través de la nota aparecida en la prensa cuando el desmontaje del monumento a Layret, levantado en su momento por republicanos y masones: *Con la desaparición de este monumento y el de Pi y Margall, nuestra ciudad se verá libre de dos obras que además de constituir un reflejo de la carencia de sentido artístico de los rojo-separatistas, eran motivo de vergüenza para los buenos barceloneses*.⁶

Pero estos actos no son sino un fiel reflejo del desconcierto en cuanto al arte y sus valores, a la vez que les otorga una clara dimensión de simbólica o de propaganda ideológica. La mayor manipulación de contenido simbólico llevada a cabo en el arte público barcelonés es en el monumento a *Pi i Margall*, también conocido por “la República”. La historia de la realización de este monumento parte, junto al dedicado a Mn. Jacint Verdaguer y al Dr. Robert, de una iniciativa pública concretada en 1902⁷. Si bien el escultor Miquel Blay obtiene el encargo de la realización de la estatua de la República y realiza un busto femenino de proporciones adecuadas al entorno urbano previsto, el dominio político de la Lliga Regionalista primero, y la dictadura de Primo de Rivera después, impiden su colocación. Finalmente, en 1931 se toma la decisión de prescindir del busto de Miquel Blay que se sustituye por un medallón con la efigie del político federalista, una obra de Felip Coscolla que se emplaza junto al obelisco de piedra proyectado por los arquitectos Adolf Florensa y Josep Vilaseca. Un año después, se convoca un concurso para la imagen alegórica de la República, participando pocos escultores, entre ellos Frederic Marès y Josep Viladomat. A pesar de que se premia la obra *Flama* que presenta éste último, la inauguración de la alegoría de la República, concebida por Josep Viladomat como *La libertad guiando al pueblo*, debe postergarse por los sucesos de octubre de 1934 hasta que Lluís Companys inaugura el monumento el 12 de abril de 1936, quinto aniversario de la proclamación de la II República⁸.

Exactamente tres años después se despoja el monumento del busto de Pi i Margall y algo más tarde de la estatua de la República, añadiendo a cambio un águila imperial que persiste hasta 1945, cuando el apoyo a

Alemania deja de tener sentido político. En cuanto a la imagen escultórica, una vez más retirada hacia el almacén municipal, se pide a Frederic Marès que aporte la presentada en su momento al concurso y, toda vez convenientemente retocada su desnudez, se aprovecha la celebración del primer aniversario de la entrada de las tropas de Franco en Barcelona⁹ para volver a inaugurar un monumento cuya arquitectura faraónica soporta todo tipo de iconografía dando lugar a la lectura deseada. En palabras de Alexandre Cirici, *La seducción visual era, en tales regímenes, algo indispensable para amueblar la imaginación y no dejar sitio para el razonamiento. Se trataba de hacer no sólo tolerables, sino incluso agradables la violencia física y moral revistiéndolas con una máscara halagadora de los sentidos*.¹⁰

También en 1939 se levanta una serie de monumentos efímeros: *Los Caídos*, obra con carácter provisional colocada en el foso de Santa Elena del castillo de Montjuïc y que se inaugura el 16 de abril; la *Cruz a los Caídos* inaugurada trece días más tarde en el Hospital de Sant Pau; y, promovidos por Falange, el obelisco *Al 2 de mayo* en la plaza Catalunya con la calle Rivedeneyra, junto a un *Altar a los Caídos* ante el local ocupado por F.E.T. en el paseo de Gràcia 28 e inaugurado el 15 de junio por el entonces ministro de Gobernación, Ramon Serrano Suñer. A estos monumentos les sigue la construcción de un *Arco de Triunfo* en el Portal de la Pau, frente al *Monumento a Colón*, erigido para recibir al conde Ciano el 10 de julio.

El primer monumento que se construye en Barcelona a la memoria de los caídos “nacionales” durante la guerra civil es el que sustituye definitivamente al temporal del castillo de Montjuïc. A iniciativa del capitán general Orgaz, Ayuntamiento y Diputación de Barcelona encabezan una suscripción pública que se cubre en cuatro meses. En uno de sus fosos, convenientemente ajardinado y adornado con cipreses, se alza el conjunto arquitectónico formado por tres arcos, un altar, un sepulcro y un obelisco. Esta arquitectura enmarca la lápida funeraria sobre la cual se coloca la figura del soldado yaciente. El proyecto se confía al equipo de arquitectos municipales y de la Diputación Manuel Baldrich, Joaquim de Ros de Ramis, Manuel de Solà-Morales Rosselló y Josep Soteras Mauri, mientras que la parte escultórica recae en Miquel y Lluçà Oslé, siendo inaugurado a finales de 1940¹¹.

Otros caídos por razones de patria también tienen su consideración oficial y lugar, aunque este sea tanto la vía pública como un cementerio. Las autoridades municipales encabezadas por el alcalde Barón de Terrades aprueban la construcción definitiva de un monumento pendiente de

realización de más de un siglo. Se trata de *Als màrtirs de la independència*, un grupo de mártires civiles, religiosos y militares que mueren en 1809 ejecutados por las tropas francesas dentro del recinto de la Ciudadela. Ejecutados por sublevarse al invasor y defender a Fernando VII, estos mártires se consideran patriotas ejemplares que merecen ser recordados en la posteridad: Ayuntamiento y Arzobispado de Barcelona acuerdan su emplazamiento: la fachada lateral de la iglesia de Sant Sever que organiza un pequeño espacio frente al claustro de la catedral, plaza de reciente creación (1927) que recibe el nombre de Garriga i Bachs en honor al presidente de la Diputación de Barcelona y uno de los promotores del monumento al ceder al municipio el suelo que genera la plazoleta¹². Pere Benavent de Barberà y Abelló recibe el encargo del proyecto de urbanización de la plaza y del monumento, para el que recupera unos grabados de Bonaventura Planella de 1815¹³ —reproducidos en cerámica— y el grupo escultórico realizado por Josep Llimona pendiente aún en 1929 de su fundición¹⁴. La altura del muro de la iglesia obliga a Benavent de Barberà a definir el vacío que queda en la parte superior de la hornacina cuyas dimensiones no concuerdan en cuanto a proporción con el grupo escultórico de Llimona. La solución se concreta en una nueva aportación escultórica, un relieve que presenta un ángel rodeado de nubes obra de Vicente Navarro, escultor bien visto como comprobaremos por las autoridades municipales y el arzobispado: *El papel legitimador o deslegitimador de los intelectuales en nuestra historia, surge en esa situación*¹⁵.

El otro monumento a caídos se encuentra en el cementerio de Sant Andreu: *El panteó al soldat*, otra iniciativa del capitán general Orgaz, es una obra prácticamente desconocida atribuida a Frederic Marès que se inserta en un marco arquitectónico proyectado por dos militares, el arquitecto Juan Gordillo Nieto y el ingeniero Miguel Niubó Monté. Junto al general Luis Lacy, muerto en 1817, los soldados de Urgell reciben sepultura en este monumento funerario protegido por un soldado armado y que cuenta con su correspondiente altar. Se inaugura el 28 de mayo de 1941¹⁶.

No lejos de este panteón se encuentra la tumbamonumento *Homenatge a quatre alemanys*, muertos a tiros el 23 de julio de 1936 en Sant Andreu. Los cuatro jóvenes caen camino de Hamburgo para participar en un congreso de las juventudes hitlerianas. Muy posiblemente son de las primeras víctimas alemanas e italianas en los inicios de la guerra civil, lo cierto es que devienen cuatro mártires de un potente país aliado a los que es necesario homenajear; perpetua su memoria un monolito de piedra con una placa que, junto a sus nombres y fechas, reza

“Inmolados por una España / ‘una, grande y libre’ / Wurden am 23 Juli 1936 auf dem Wege zur Heimat ermordet”, inaugurándose con un acto políticamente fastuoso con asistencia de autoridades italianas, alemanas y barcelonesas, desfilando falangistas y miembros de las juventudes hitlerianas¹⁷.

La otra institución pública que interviene en el espacio público de Barcelona es la Diputación Provincial, cuyo campo de acción territorial conlleva que sus actuaciones se repartan por la provincia por lo que en Barcelona se encuentran cuatro piezas. La primera es *Bisbe Irurita*, mártir desde su muerte en diciembre de 1936 y la construcción de un monumento a su memoria es de los primeros temas que los nuevos responsables de la Diputación abordan tomando el acuerdo en julio de 1939¹⁸.

Situada en una hornacina de la fachada del palacio Arzobispal, *Bisbe Irurita* es la primera obra que el académico y docente Vicente Navarro ejecuta por encargo exclusivo de la Diputación de Barcelona. El 9 de diciembre de 1943, tras el traslado de los restos mortales del obispo a la Catedral —en una ceremonia a la que asisten las autoridades civiles, militares y eclesiásticas— se inaugura el monumento¹⁹ con el obispo a tamaño natural —la estatua mide 1,75m— luciendo el ropaje propio de su estamento que no logra esconder la redondez corporal haciendo gala de la popular aseveración de que el clero está bien alimentado.

Hacia 1944, en los jardines que circundan la Casa de la Maternitat, al cuidado de monjas, la Diputación se hace cargo de la colocación de dos esculturas de carácter exclusivamente religioso: *Mare de Déu embarassada* y *Sagrat Cor*, la primera obra de Vicente Navarro y la segunda ejecutada por el Taller de Arte Cristiano de Olot²⁰. Mientras que en la estatua de la virgen resulta poco notorio su embarazo, que recatadamente disimula el escultor, la imagen de Jesucristo muestra claramente un considerable corazón. Ambas piezas son de piedra, y si bien *Sagrat Cor* manifiesta una producción de imaginería seriada, *Mare de Déu embarassada* es el resultado de la aplicación de la fórmula no escrita para la estatuaria femenina del régimen: clasicismo, austeridad, sentimientos contenidos y elegancia en cuanto a porte.

La tercera de ellas es la placa colocada en 1951 en una casa del barrio Poble Sec de ciudadanos relacionados con los prohibidos movimientos obreros y partidos políticos desaparecidos oficialmente. La placa, dedicada a la Virgen del Rosario y realizada por Cerámicas Casademunt, se inaugura el día del apóstol Santiago aprovechando asimismo la fiesta del árbol que celebra el Patronato Provincial de la Diputación.

Esta clara muestra de la retornada sintonía estado-iglesia en el arte tiene su origen en el estudio *Arte y Estado* de E. Giménez Caballero (1935), donde se afirma que *tornamos a ver claro sobre la finalidad del Arte, sobre la potencia combativa del Arte como expansión de ideales de fe*²¹, mientras que en *Jerarquía* (1938) se apunta que *El arte necesita una metafísica para vivir, y si en vez de una metafísica se le da una teología, será mayor su pujanza*²². Ambas frases anticipan el papel en el arte del otro gran promotor, el estamento eclesiástico. Iglesia y Estado son los principales y prácticamente únicos promotores del arte público al ser las únicas instituciones que pueden disponer de recursos económicos para promoverlo, desapareciendo la aristocracia y la burguesía de entre los promotores, pues no olvidemos que a estas clases se las llega a identificar bajo el disfraz de mecenas judío, empresario masón o aristócrata monárquico. Ya en plena guerra se afirma hablando de *Las catedrales abrasadas, los monumentos destruidos, los museos aventados de que han comprendido que el arte mismo —espíritu y luz— no tenía nada que hacer en su mundo materializado*²³. La total renuencia hacia los postulados de Sigfried Giedion de *La mecanización toma el mando*, o lo que supone en realidad, una absoluta confusión debida a la carencia de postulados artísticos, el único claro es el no a la abstracción. De ahí el retorno fervoroso al clasicismo, a los símbolos de hispanidad e imperio, y, en cuanto al arte en mayúsculas que es la arquitectura para el nuevo régimen, retornar al símbolo de la unión entre iglesia y estado que significa El Escorial. De ahí la confusión reinante y que postulados o directrices artísticas surjan del más rancio mundo académico por la ausencia de comprensión en el desarrollo conceptual del arte de vanguardia y sus manifestaciones.

Dentro de este nuevo mundo, en el que se habla de "imperio" cuando sólo quedan algunos reductos coloniales en África y los países civilizados no mantienen sus embajadas abiertas, al estado sólo le queda apoyarse en la iglesia, la otra gran institución y el otro gran mártir y damnificado de la guerra civil.

Así pues, resulta curioso detectar como gracias al estamento eclesiástico se potencia en la posguerra la presencia de la orden de los dominicos, a cargo del tribunal de la Inquisición, a través de la disposición del arzobispado de recordar gracias a una simple placa al fundador y al primer convento de dominicos en la ciudad. Realizada con piezas cerámicas, *Santo Domingo de Guzmán* se coloca en un lugar no exento de historia: dentro del que fue barrio judío, en la fachada del edificio de viviendas que ocupa el solar donde la orden tuvo su casa madre desde 1219 hasta la desamortización de 1835.

Pero las parroquias barcelonesas y el arzobispado tienen una preocupación mayor en cuanto al arte público causada por la necesidad de reponer o reconstruir las imágenes escultóricas, dañadas o destruidas. Pero esta necesidad veremos que no se soluciona con rapidez, pues antes se deben afrontar otras problemáticas devengadas por el ejercicio directo sobre la población en cuanto a educación moral y asistencia social. Estos son los factores que causan que la reconstrucción de sus obras tarde casi veinte años a pesar del soporte económico o de materiales aportados por el ayuntamiento y los parroquianos. Así lo ejemplifican *Al Canonge Rodó, Mare de Déu de la Mercè, Mater Divinae Gratiae, y Sagrat Cor* del Tibidabo.

La primera labor de reconstrucción se efectúa en 1954 por su mismo escultor, Frederic Marès, en *Al Canonge Rodó*. Proyecto de 1917 del arquitecto Josep Vilaseca quien decide encargar los trabajos escultóricos a un prometedor escultor novel, Marès. Hasta su desaparición (se destruye en julio de 1936 fundiéndose el bronce para fabricar municiones²⁴), el conjunto constituye la única pieza de arte público de Sant Martí de Provençals. Aunque se aprovecha la misma base del monumento, la nueva pieza de piedra tiene menores dimensiones, el conjunto escultórico es más sencillo y una concepción distinta —del dramatismo se pasa a la serenidad—, al tiempo que desaparecen la escalinata, el friso monumental, y la columna esculpida rematada por una cruz.

La actual imagen de la *Mare de Déu de la Mercè*, obra de Miquel y Lluçà Oslé²⁵ (fallecido en 1951) que corona la basílica del mismo nombre, sustituye algo tardíamente (1959)²⁶ la escultura de Maximí Sala colocada con motivo de la Exposición Universal de 1888. Destruída durante la guerra civil a fin de utilizar el bronce para material bélico, es la única imagen que recupera el material original y para ello se funden los bronce de cinco de las estatuas del conjunto de personajes del Salón de San Juan: *Guifré el pilós, Ramon Berenguer I, Pere Albert, Bernat Desclot y Jaume Fabre*, obras retiradas al almacén municipal en 1937. Al no ser suficiente el bronce de estas obras —la pieza mide en total más de 12 metros y pesa unas 6 toneladas— también se funde, del desmontado monumento *Al Doctor Robert*, una de las esculturas y la bandera. La imagen de la virgen deviene un hito urbano y forma parte del particular *skyline* de Ciutat Vella.

Otro templo carece de escultura que le remate. el Templo Expiatorio del Tibidabo se corona con una estatua, el *Sagrat Cor*, de 8 metros de altura, obra que realiza Frederic Marès en 1935 siguiendo el camino comenzado en Río de Janeiro en 1931. La reposición de la imagen del Sagrado Corazón, fundida durante la guerra, es obra del

escultor Josep Miret quien busca la semejanza con la desaparecida²⁷. Extraña que no la realice el escultor “oficial” y autor de la primera imagen, pero Marès se halla inmerso en realizar todos los encargos oficiales recibidos desde la administración pública y tan sólo acepta del arzobispado realizar la reposición del mencionado Canonge Rodó. Esta avalancha de trabajo para el ayuntamiento conlleva el pacto de que la administración ponga a disposición de Marès un palacete medieval para residencia y taller. Por otra parte, si se analiza la actividad de este escultor tras la guerra se puede observar que su producción artística pierde precisamente la connotación artística para traducirse en una producción al sistema industrial²⁸, dentro de un proceso personal que le conduce precisamente a apoyar a los estamentos públicos civiles y a abandonar paralelamente su relación profesional con el estamento religioso y proseguir con el coleccionismo que culmina con la creación, en vida, del Museu Frederic Marès de Barcelona.

Situada en el patio de entrada del palacio arzobispal de Barcelona, reformado en vísperas de la exposición de 1929 por Enric Sagnier, *Mater Divinae Gratiae* se encarga al escultor Josep Maria Camps Arnau. Durante los primeros días de la guerra civil el recinto es asaltado resultando dañada la imagen. Su deteriorado estado de conservación no aconseja llevar a cabo una restauración por lo que se sustituye con una obra del mismo tema, de parecidas proporciones y composición.

La administración municipal también debe abordar las reconstrucciones de monumentos a personajes civiles o militares situados en espacios públicos tan singulares en la geografía urbana como el Parc de la Ciutadella, la plaza Antoni López o el mismo cruce de la Gran Vía con la Rambla Catalunya. A pesar de que hablamos de emplazamientos que durante la guerra son objeto de bombardeos, ninguna de estas obras sufre daños o desperfectos causados por bombas, sino que las estatuas de bronce se funden para fabricar municiones. Estamos haciendo referencia a los monumentos *A Antoni López*, *A Joan Güell*, y *Al general Prim*, todos ellos fruto de la política de “arredo urbano” para la Exposición Universal de 1888.

La desaparición de estas estatuas de bronce supone la destrucción de los trabajos escultóricos de Agapit Vallmitjana, de Rossend Nobas y de Lluís Puiggener; todos ellos piezas que ejemplifican el buen momento de la escultura en Barcelona y símbolo, a su vez, de la madurez profesional de estos autores. No cabe preguntarse quien es el escultor encargado de estas reconstrucciones, ya que el único que puede hacer frente a una actividad de esta envergadura con su particular visión monumental es

Frederic Marès, convertido ya en un escultor que trabaja a ritmo y resultados industriales y en el artista mimado de la administración.

El Congreso Eucarístico de 1952 es el segundo gran proyecto de alcance internacional del Estado. Le antecede la celebración de la I Bienal de Arte Hispanoamericana de Madrid en 1951. A la vista de sus resultados (*era la parte más retórica y grandilocuente del más decisivo acontecimiento de la política artística del franquismo...* del cual Eugenio d'Ors, *el árbitro artístico de la década de inmediata postguerra*²⁹ no tiene conocimiento previo) y de la necesidad del gobierno de contar con el apoyo incondicional del Vaticano, el Congreso Eucarístico es la segunda oportunidad de intentar situar al país en el panorama internacional donde Barcelona puede resultar la sede apropiada, al ser conveniente por un lado frenar protestas civiles del orden de la “huelga de los tranvías” del año 1951 y, por otro, la economía interna necesita de la reactivación de la industria catalana.

Con el Congreso llegan, de la mano de la Obra Sindical del Hogar, las viviendas sociales para inmigrantes que, entre el paseo Maragall y la avenida Meridiana, crean el barrio del Congreso. Con él también se prolonga definitivamente la avenida Diagonal desde la plaza Francesc Macià hacia el sur, donde se ubica el Palacio de Pedralbes que Franco utiliza en sus desplazamientos a Barcelona y la Ciudad Universitaria, puesto que en la confluencia de la Diagonal con la avenida de Pedralbes se levanta el altar para la gran misa del Congreso. La regeneración urbana de esta zona es considerable pero lenta en el tiempo, al ser fruto de la decisión de emplazar la mencionada Ciudad Universitaria, y de calificar urbanísticamente con un I8 los terrenos con frente a la Diagonal permitiendo construcciones de más de diez plantas. Por otra parte, frente al Palacio de Pedralbes se construye desde 1950 el monumento que la ciudad dedica a los Caídos, un proyecto urbanístico y arquitectónico de Adolf Florensa y Josep Vilaseca no exento de anécdotas. La estatua de los caídos, por su propio significado y por su situación, es objeto de deseo desesperado de los escultores que ven en ella su oportunidad. Se adjudica finalmente a Josep Clarà que lleva a cabo, en una composición clasicista heredera del espíritu mediterráneo del *Noucentisme*, una buena interpretación de las “*pietàs*” adaptada al mundo del dramatismo soldadesco, que sobresale en calidad a su entorno arquitectónico, pues no en balde *Si pretendiésemos sintetizar la tipología de la escultura franquista escogeríamos, sin dudar, a los tres representantes más destacados en este sector cultural durante el período que nos ocupa: Juan de Avalos, José Clarà y Enrique Pérez Comendador*.³⁰

Otras tres zonas de la ciudad en la que se efectúan reformas urbanas son la Plaza Francesc Macià, en la que se delimita una corona central que sigue la misma ordenación circular de la plaza y su edificación; corona para la que Nicolau M. Rubió i Tudurí realiza el proyecto paisajístico y en la que se coloca, junto a un desmayo y una lámina de agua, la estatua *Juventut* de Josep Manuel Benedicto. La siguiente reforma afecta al céntrico cruce del Paseo de Gracia y la Gran Vía, donde se levantan los primeros “rascacielos” de la posguerra (el Banco Vitalicio y el Hotel Avenida Palace) y en el centro del cruce de los dos ejes viarios se instala una redonda fuente ornamental diseñada por Ferran Espiau y Josep Soteras³¹. La fuente cumple las funciones de ornamento urbano y ordenación del tráfico que, en la actualidad cumplen las “rotondas” en núcleos urbanos y carreteras. La tercera de las reformas urbanas es el tramo de la Vía Laietana al que dan frente la capilla de Santa Àgueda y el Palacio Clariana-Padellàs, sede del Museo de Historia de Barcelona. De nuevo Adolf Florensa se enfrenta a un proyecto de claro “arredo urbano” de un entorno lleno de significado histórico: la muralla romana (nacimiento de la ciudad) y el antiguo Palacio Real con su capilla (la capitalidad mediterránea y el esplendor del gótico). Su propuesta es simple por inteligente: tras la consolidación del histórico frente arquitectónico, plantea un ajardinamiento libre de trabas visuales y físicas con un único elemento de ornato, la estatua ecuestre *Ramon Berenguer III*, una vieja obra en bronce de Llimona a la que Frederic Marès le confiere su aportación con la restitución de la cola del caballo.

Con motivo del Congreso se recupera la antigua tradición de marcar el límite territorial municipal gracias a la construcción o reposición de cruces de término, dentro de los ilimitados márgenes propios de los neos o ismos del siglo XIX en cuanto a la ornamentación de capiteles, y con una factura sobria y, en cierto modo, dura por su aspecto sólido³².

El programa de construcción de cruces es paralelo al de las fuentes públicas que sigue vigente en la programación municipal del servicio de aguas, iniciado entre 1912 y 1923 con las fuentes del Eixample, en el que participan escultores como Josep Campeny o Frederic Marès. Entre 1947 y 1949 se retoma esta política para barrios extendiéndose por Gràcia, Sant Gervasi y el mismo Eixample. Los escultores son ahora Josep Maria Camps Arnau y Josep Manuel Benedicto³³, ornamentándose las fuentes con niños —en actitudes de juego o pescando—, o bien con las imágenes de la bíblica Rut (símbolo de amor filial) o del personaje de ficción Blancanieves. Son iconografías suaves, dóciles, que dejan su mensaje como en las fábulas: trabajo, virtud, familia y ocio “sano”.

Como consecuencia de la celebración del Congreso Eucarístico —del que monseñor Modrego es el auténtico motor y cuyos vientos aún perduran veinte años después—, el lugar donde se levanta el altar en 1952 acaba deviniendo una plaza —en los años 1940 ocupada por barracas³⁴— en uno de cuyos hemiciclos ajardinados se coloca *A Pío XII*. Bajo la alcaldía de Porcioles, en 1961 recibe el encargo Julià Riu i Serra quien plantea un sobrio monolito de mármol con relieves cerámicos y cruz de bronce. Este monumento al longevo pontífice a nivel de arte público es diametralmente opuesto al dedicado por ejemplo a los mártires de 1809, manifestando una plasticidad y concepción hija de una vanguardia que emerge a finales de los cuarenta; una plasticidad que denota el progresivo abandono de la rigidez de planteamientos, *Porque a la postre lo urgente era dotar de un marchamo moderno al régimen*³⁵.

La administración municipal dedica a lo largo de estos años de posguerra dos monumentos a personajes civiles del terreno de sanidad y enseñanza. Siguiendo un orden cronológico, en 1947 el escultor Manuel Laviada se encarga de realizar *Al Doctor Maluquer* quien funda en 1943 el Instituto Nacional de Previsión. Su monumento se coloca en una zona residencial burguesa, una de las primeras que se reconstruye. Se habilita un espacio no apto para edificar por falta de superficie pero sí, en cambio, útil para un pequeño jardín. Por otra parte y coincidente con el Congreso Eucarístico es la placa de mármol *Federico Mensa*, carente de plasticidad o sentido artístico incluso en su tipografía, que el Ayuntamiento coloca en memoria del pedagogo tras su muerte en 1952.

En contrapartida a este panorama del arte público promovido desde las administraciones y la iglesia, son contadísimas las iniciativas particulares. La primera de ellas se produce en el mismo 1939, con la recuperación de una placa de bronce dedicada en 1919 a los hermanos Fabra y Puig, propietarios de la fábrica de hilados Fabra y Coats de Sant Andreu, núcleo urbano claramente obrero y de izquierdas. La placa tiene una ilustrativa dedicatoria “Al Excmo. Sr. D. Fernando Fabra y Puig / Marqués de Alella / y a su hermano D. Román, / directores de la ‘Cia. A. Hilaturas Fabra y Coats’, / dedican los obreros de las fábricas de dicha Cia. / en recuerdo como testimonio de agradecimiento. / Enero de 1919 / Animados del mayor entusiasmo / ratifican esta prueba de afecto en el / Año de la Victoria”. El interés de la placa radica en mostrar la relación de empresarios y trabajadores, hija del paternalismo del siglo XIX para paliar la lucha obrera.

La entidad médico-mutualista La Alianza, que ya tiene junto a su fachada principal un monumento a Eduardo

Dato, con *Al Josep Girona i Trius* de 1948 recuerda al médico fundador de la entidad fallecido en 1938. La obra es un monolito/pedestal con un único elemento identificador del homenajeado, el medallón de bronce que realiza Antonio Ramón González dentro de un *eclecticismo modernizante que, si bien carecía del componente experimental y novedoso que había tenido en sus orígenes, produjo resultados apreciables cuando estos procedían de artistas conocedores de las fuentes que reinterpretaban*.³⁶

De la revista *El Centenario* parte en 1952 la iniciativa de colocar la placa que recuerda el edificio de Gràcia donde reside y muere el pintor Joaquim Mir. Gràcia es un barrio que las autoridades consideran reducto anarquista y “rojos”, por lo que la colocación de esta placa dedicada a un artista cuya historia y trayectoria profesional no esconde males ideológicos se convierte en una muestra de apoyo a la cultura y al arte, aunque tan sólo sea a través de una revista local y gracias a una simple placa, eso sí, de mármol y bronce.

Otra iniciativa ciudadana surge con la creación de la Asociación de Vecinos de la calle Petritxol, que se convierte en editora de un folleto anual con motivo de las fiestas de la Virgen de la Mercè, a la que dedican en 1951 una capillita con su imagen, obra de Agustí Agraz, en el edificio colindante con la Sala Parés.³⁷

No podemos acabar esta comunicación sin tratar del arte público del franquismo que desaparece de la escena barcelonesa con la instauración de la democracia. Son obras que se desmontan y se conservan en el almacén municipal ya que su significado carece de sentido y su casi nulo valor artístico permite que se guarden. Tras las elecciones municipales de 1979, el gobierno formado por cuatro partidos políticos que dirige el Ayuntamiento de Barcelona acuerda la desaparición de los símbolos falangistas y de la dedicatoria del monumento *A José Antonio Primo de Rivera* levantado tardíamente en 1964. La potente arquitectura del monumento, interesante ejemplo del racionalismo de los años 1950 indica su mantenimiento en la vía pública donde actualmente se puede observar sin dedicación alguna. Algo parecido sucede con el monumento *A los caídos* del castillo de Montjuïc, al que se cambia la inscripción para ser el monumento funerario de todos aquellos que han muerto dentro del castillo a lo largo de su existencia.

El exponente arquitectónico en cuanto a cambios de símbolos y estatuas que suponen nuevas identificaciones políticas es *A Pi i Margall* que desde 1940 se denomina *La Victoria* al sustituirse la alegoría a la República y que, al retirarse el escudo y la inscripción en 1979, se mantiene como un hito urbano carente de dedicación pues la plaza

donde se levanta se denomina Juan Carlos I desde el 23 de febrero de 1981.

La primera pieza de la colección de arte público que se retira es la estela *La Legión Cóndor*. El gobierno alemán a través de su representación diplomática fuerza la presencia de obras que recuerden su apoyo a las tropas franquistas, llegando incluso a costear varias de las que se erigen en las urbes españolas. En este caso, una estela mantiene desde 1941 el recuerdo de 9 aviadadores alemanes estrellados al regresar a Stuttgart. Acabada la guerra mundial, militantes del PSUC lanzan una bomba que le causa algunos daños. Ya en 1979 el Ayuntamiento de Gernika solicita que se retire del espacio público el recuerdo de la legión que bombardea la población en 1937, rompiéndose la estela al retirarse una noche de 1980.

La nueva ordenación de la actual Plaza Prat de la Riba a causa del intenso tráfico y de la construcción de un túnel para la Ronda del Mig motiva en 1999 que se desmonte *A los héroes de Espinosa de los Monteros*, del que es autor Joan Puigdollers y colocado desde 1955 en la plaza entonces del mismo nombre. Dedicado a los requejets catalanes muertos durante la batalla, por lo que en su pedestal se reproduce una imagen de la “Moreneta”, la escultura representa un desnudo masculino que sujeta una bandera recogida acorde con las bajas sufridas. El cambio de denominación de la plaza en 1999 conlleva la colocación de *A Prat de la Riba* de Andreu Alfaro.

Desde el 18 de julio de 1961 preside la escalera de acceso a las dependencias de la alcaldía barcelonesa un ángel de alabastro. La idea parte de Adolf Florensa quien considera que esta obra magnificará su entorno. El encargo se adjudica directamente a Vicente Navarro³⁸, realizando una obra conocida por *La Victoria* o por *La Cruzada*, en clara referencia a los sucesos del 18 de julio que dan comienzo a una guerra que ven como una cruzada que finaliza con su victoria. El escultor, empero, no difiere de su buen hacer de veinte años atrás cuando Benavent de Barberà le pide su colaboración para el ángel del conjunto *Als màrtirs de la independència*. Tiene a su favor que vuelve a tratarse de una pieza adosada a una pared, pero tanto en concepción como en ejecución no se plantean novedades quizás debido a la avanzada edad de Navarro o bien porque está en la creencia de ejecutar una buena escultura. La realidad es que el grupo no genera una imagen positiva al parecer más adecuado para un panteón funerario que para el vestíbulo municipal, retirándose en 2003³⁹.

Otra figura mítica del franquismo es el general Moscardó, héroe de la resistencia del alcázar de Toledo. Su monumento, un monolito de granito con un medallón

de bronce con la laureada de San Fernando realizado en 1959, se coloca tres años después de su muerte cerca del Palacio de Deportes de Montjuïc que Franco y el propio Moscardó inauguran con motivo de los Juegos del Mediterráneo de 1955. Tras la muerte de Franco desaparece toda identificación del monumento con el general Moscardó⁴⁰. Su presencia imponente y sin más símbolo que la laureada hace que se retire en 2004.

El monumento *A los caídos* de la Diagonal es causa de múltiples agresiones desde su instalación, agresiones procedentes del descontento hacia el régimen. Al estar en

medio de la zona universitaria de Pedralbes, los estudiantes encuentran en él el blanco ideal como símbolo de la dictadura y de las libertades abortadas, por lo que las actuaciones de mantenimiento son constantes para reparar desperfectos o eliminar pintadas. En 2001 cae la estatua de los caídos a manos de un grupo independentista⁴¹, trasladándose al Museu Nacional d'Art de Catalunya para su restauración; mientras tanto su entorno arquitectónico permanece hasta que en 2005 se deconstruye para su reordenación como espacio de encuentro cívico proyectado por el arquitecto Helio Piñón.



Panteó del Soldat y Homenatge als quatre alemanys.
1940, Cementerio de Sant Andreu



Las restauraciones de la posguerra: A Joan Güell i Ferrer y A Ramon Berenguer III



Mare de Déu de la Mercè, obra de Miquel y Lluçia Oslé para la basilica dedicada a la patrona de la ciudad. 1959
La reposición en 1961 de *Sagrat Cor*, de Josep Miret, en el Templo Expiatorio del Tibidabo



Dos monumentos con un mismo origen: *Obelisc*, 1931-1940, obra de Florensa, Vilaseca y Marès y *La República*, 1935-1989, de Piñón, Viaplana y Viladomat

Notas

- 1 Este trabajo es fruto de las investigaciones realizadas para desarrollar www.bcn.cat/artpublic, el sistema de información del arte público de Barcelona desarrollado conjuntamente por el Ayuntamiento y la Universidad de Barcelona, editado por Ignasi de Lecea, Antoni Remesar y Carme Grandas. Agradecemos la colaboración de Jaume Fabre y Josep Maria Huertas y de la Biblioteca del Sector d'Urbanisme.
- 2 CAMON AZNAR, J. "La escultura, tema estatal. Hay que revisar las estatuas públicas". *El Español*.
- 3 Las obras imprescindibles se construyen tardíamente ya que *Los Caídos* son de 1952-53, *Monumento ecuestre de Franco* de 1963, y *Monumento a José Antonio Primo de Rivera* de 1964.
- 4 FABRE, J. (2002): *La contrarevolució de 1939 a Barcelona. Els que es van quedar*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- 5 Durante el franquismo se dan actitudes contraspuestas. Si bien el desprecio hacia los bienes artísticos públicos persistió, como demuestra la propuesta del ministro de Educación Julio Rodríguez de vender parte de los fondos del Museo del Prado para paliar las vacías arcas estatales, se contradice con la actitud de Joan Ainaud de Lasarte que mantiene ocultas pero bien conservadas las obras que se exhiben en el Pabellón de España en la Exposición de París de 1937 excepto *Guernica* de Picasso.
- 6 *El Correo Catalán*, 6-12-1939.
- 7 En este año se reunía la comisión designada para la construcción de dichos monumentos, y un año después la Oficina de Urbanizaciones y Obras municipal finalizaba el plan de modificación del cruce del paseo de Gràcia con la Diagonal. *Diario de Barcelona*, 20-11-1902, y *La Vanguardia*, 22-12-1903.
- 8 Véanse *Barcelona Atracción*, Barcelona marzo de 1935, y *Àlbum Pi i Margall*, Barcelona, 1936: 61, 101.
- 9 DEL CASTILLO, A. (1945): *De la Puerta del Ángel a la Plaza Lesseps*. Dalmau Editor, Barcelona: 223-227.
- 10 CIRICI, A. (1977): *La estética del franquismo*. Gustavo Gili, Barcelona: 11.
- 11 VOLTES, P. (1965): *Historia de Montjuich y su castillo*. Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona: 195. "Hoy, en Montjuich, inauguración del Monumento a los fusilados en el foso de Santa Elena". *Diario de Barcelona*, 1-12-1940: 3.
- 12 Para conocer la historia de la voluntad de construcción del monumento *Als màrtirs de la independència* consúltese la crónica redactada por Jaume Fabre y Josep Maria Huertas en www.bcn.cat/artpublic.
- 13 GARCÍA-MARTÍN, M. (1986): *Estatuaria pública de Barcelona*. Catalana de Gas y Electricidad, Barcelona: 186.
- 14 *Diario de Barcelona*, Barcelona 4-6-1929.
- 15 BOZAL, V. (1992): *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. Espasa-Calpe, Madrid: 18.
- 16 Serveis Funeraris de Barcelona, expte. 17.455.
- 17 "A la memoria de unos jóvenes alemanes que fueron asesinados por los rojos". *La Vanguardia Española*, Barcelona 6-8-1940.
- 18 *Diario de Barcelona*, Barcelona, 19-7-1939; *La Vanguardia Española*, Barcelona, 25-7-1939.
- 19 El tema de la muerte del obispo a manos de un grupo de anarquistas sigue sin esclarecerse, ya que existe la versión de que logró escapar y esconderse para siempre, fomentando el mito morboso de su asesinato. Véase FABRE, J.; HUERTAS, J.M. (1984): *Monuments de Barcelona*. L'Avenç, Barcelona: 132-133.
- 20 ROY, J. (1988): *Monumento y espacio urbano*. Universidad de Barcelona, Barcelona: 182-183, 307-308.
- 21 Citado por LLORENTE, A. (1995): *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*. Visor, Madrid: 24.
- 22 Citado por CIRICI (1977): 11.
- 23 Ibid.: 12.
- 24 MICHONNEAU, S. (2002): *Barcelona: memòria i identitat. Monuments, commemoracions i mites*. Eumo, Vic: 306.
- 25 ELLE (1953): "La Virgen de la Merced de los Oslé. Un artista en defensa de su obra". *Destino*, Barcelona 25 de julio: 23-24.
- 26 "La imagen de Nuestra Señora de la Merced ya preside la cúpula de su basílica". *La Vanguardia Española*, Barcelona 30-9-1959.
- 27 SUBIRACHS, J. (1989): *L'escultura commemorativa a Barcelona (1936-1986)*. Els Llibres de la Frontera, Barcelona: 29, 31.
- 28 Para este tema véase ORTOLL, E.; RIVERO, N.; VÉLEZ, P. (2002): *Catàleg d'escultures i medalles de Frederic Marès*. Ajuntament de Barcelona, Barcelona.
- 29 Para el estudio y desarrollo de este tema: CABAÑAS BLANCO, M. (1996): *Política artística del franquismo*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid: XV, 211.
- 30 UREÑA PORTERO, G. (1981): "La escultura franquista: espejo del poder" en *Arte del franquismo*. Cátedra, Madrid: 82.
- 31 SOLDEVILA, C. (1951): *Guía de Barcelona*. Destino, Barcelona: 305.
- 32 Son las cruces de Sant Adrià del Besòs (Josep M. Pericas, 1944); Pedralbes (Lluís Bonet Garí, 1946); Horta (Adolf Florensa, 1952); Llavallol (1956), y Collserola (1959).
- 33 SEMPRONIO (1972): *Cien Fuentes de Barcelona*. Sociedad General de Aguas de Barcelona, Barcelona: 78, 106-107, 116-117. VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1990): *Barcelona fuente a fuente*. Repsol: Barcelona: 64-65, 68-69.
- 34 BOHIGAS, O. (1985): *Reconstrucció de Barcelona*. Edicions 62, Barcelona: 163.
- 35 GRACIA, J. (1996): *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse: 23.
- 36 REYERO, C. (2004): "Comentario de la obra 'A Josep Girona i Trius'" en www.bcn.cat/artpublic
- 37 "La Calle Petritxol y sus fiestas de la Merced" (1950). Barcelona. TINTÓ, M. (1980): "Notas para un catálogo de los monumentos conmemorativos, fuentes histórico-artísticas, esculturas decorativas de la Ciudad de Barcelona". *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, 18: 197-198.
- 38 FLORENSA, A. (1961): *La Casa de la Ciudad en tiempos modernos*. Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona.
- 39 PERMANYER, L. (2003): "La 'Victoria' en el Ayuntamiento". *La Vanguardia*, Barcelona 3 de abril. SIERRA, L. (2003): "Adiós a 'La Victoria'". El Ayuntamiento de Barcelona retira una escultura conmemorativa del triunfo franquista". *La Vanguardia*, Barcelona 9 de agosto.
- 40 FABRE, J.; HUERTAS, J.M. (1984): 149, 177.
- 41 "L'estàtua dels Caiguts, per terra".

Lo intercultural entre lo global y lo local: Francis Alÿs, Antoni Muntadas y Santiago Sierra

Anna Maria Guasch
Universitat de Barcelona

Desde hace unos años, sobretodo después de concluir mi estudio *El arte ultimo del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*¹, estoy interesada en una historia "cultural" del siglo XX. En esta historia distinguiríamos diferentes fases de la identidad: la del período premoderno o precolonial, que se correspondería con las sociedades y manifestaciones artísticas llamadas tradicionales, la del período moderno o colonial, tanto en sus episodios de "autoafirmación" desde el punto de vista del colonizador como de "resistencia" según la estrategia del colonizado, la del período posmoderno o postcolonial, donde se empieza a desafiar la centralidad del mundo occidental dentro de los discursos de las diferencias y del impacto de los estudios poscoloniales, y finalmente la del momento global, el de una máxima pluralidad cultural de la mano de las nuevas tecnologías de la información². Lo cual nos llevará a sustituir los conceptos de ruptura y retorno, originalidad y apropiación, autoría, deconstrucción y muerte del autor; es decir las categorías tradicionalmente aceptadas para explicar los fenómenos artísticos y culturales de la modernidad y posmodernidad, de las vanguardias y neovanguardias por otros conceptos como los de internacionalismo, nacionalismo, diáspora, multiculturalidad, globalismo, nuevo internacionalismo, localidad e interculturalidad que parecen responder a un común denominador: su proximidad a la palabra cultura más allá de la de arte y su apuesta por la cuestión de identidad más allá del lenguaje: "El debate cultural -sostiene Gerardo Mosquera- ha devenido espacio de lucha política, tanto en lo simbólico como en lo social"³.

La Historia del Arte que proponemos busca apartarse de una historia canónica, disciplinar; pero tampoco cree-

mos que deba situarse en el lado de los Estudios Culturales, sino más bien en el territorio de los Estudios Visuales y del estudio de una "visualidad" más allá de todo esencialismo unida a una dimensión cultural de la misma. Pensamos en este sentido que la Cultura Visual con su vocación interdisciplinar; con su interés por la antropología y sociología y por la cultura y con su renovado concepto de "visualidad social" es la que en la actualidad, en el seno de nuestra cultura global, puede contribuir de una manera más radical a abrir por un lado la estructura disciplinar de las humanidades y a desafiar el campo de la historia del arte, su dogma disciplinar, sus prejuicios elitistas, sus juicios taxonómicos de valores, su "autonomía", el canon vinculado a la "cultura occidental" y su universalidad⁴.

Pensamos además que esta visualidad cultural⁵ entendida como tercera fase entre los Estudios Visuales y los Estudios Culturales es la que mejor encaja con nuestro espacio global⁶: un espacio metafóricamente "sin fronteras" que puede parecer la consolidación de la agenda utópica de la "aldea global" que nos proponía en los años sesenta Marshall McLuhan⁷. Un espacio que tanto estaría dominado, como reconoce Frederic Jameson, por un circuito de redes comunicacionales alrededor del mundo, por un concepto comunicacional, que alternativamente enmascara y transmite significados culturales y económicos⁸, como por un proceso en continua hibridación en el que los contactos y los préstamos generados en el marco de la globalización animan la proliferación de nuevas culturas en vistas de conformar un inmenso festival "intercultural" y global sin centro o, al menos, ningún modo cultural dominante⁹.

Un espacio en el que definitivamente se imponen nuevos conceptos, como los de identidad y diferencia que suponen una relación cada vez más tensa entre el estado-nación y los nuevos estados posnacionales o el concepto de "localidad": "Lo que está emergiendo, sostiene Arjun Appadurai (y esto conectará con una parte muy importante de nuestro discurso, la búsqueda de la localidad) son poderosas formas alternativas de organización del tráfico de recursos, imágenes e ideas, formas que o bien desafían al estado-nación de una manera activa o bien son alternativas antagónicas pacíficas constituyentes de lealtades políticas a gran escala"¹⁰.

Siguiendo a Appadurai, nos encontramos ante un mundo posnacional en el que se impone la aparición de una nueva etnicidad, capaz de atraer a personas y grupos que por su dispersión espacial son mucho más vastos que los grupos étnicos de los que se ocupaba la antropología tradicional. Una etnicidad que, lejos de estar vinculada con las prácticas "primordialistas" del estado-nación, es transnacional y reclama un nuevo entendimiento de la relación entre la historia y la agencia social, el campo de los afectos y el de la política, los factores a gran escala y los factores locales, los flujos culturales globales y las realidades específicas locales, los contextos propios y los contextos ajenos: "Una forma de integrar todos estos requisitos – según Appadurai – es resistirnos a la dialéctica de lo interior y exterior que nos pretende imponer el pensamiento primordialista, y pensar, en cambio, en términos de una dialéctica de la implosión y la explosión a lo largo del tiempo como la clave de la peculiar dinámica de la etnicidad moderna"¹¹.

Este es el mundo con el que trabajan cada día un mayor número de artistas como el caso de Francis Alÿs, Antoni Muntadas y Santiago Sierra. De Francis Alÿs queríamos presentar sus trabajos en los que refleja todo lo que cual paseante, puede ver oír, percibir y sentir en un radio de diez manzanas en torno a su estudio en la ciudad de la ciudad de México, en una relación que reproduce a microescala las relaciones entre lo global y lo local en los ámbitos geopolíticos generados por el nuevo mapa de la globalización¹². La vocación de Alÿs de viajar y de vivir como un nómada y de infiltrarse y explorar las condiciones sociales y económicas de las distintas ciudades en las que viaja o vive es muy conocida. Sus "paseos" tienen mucho que ver con la idea de *flâneur* de Baudelaire y de Benjamin¹³ pero sobretodo recuerdan las prácticas de los situacionistas parisinas conocidas como la *dérive* (deambular) y *détournement*.

Para Alÿs las calles y la gente sin hogar, los vendedores ambulantes, los animales (especialmente perros), los

transeúntes que deambulan en la plaza del Zócalo, un lugar urbanística y también políticamente muy significativo, adquieren una dimensión antropológica que acercan la suya a la actitud de un etnógrafo, interesado en lo local y, más aún en lo inframinúsculo social. De ahí que una parte importante en la producción de Alÿs la ocupan los *Coletores* (1990-1992), pequeñas construcciones en forma de perritos magnetizados con ruedas de patines concebidas para ser arrastradas por el suelo y poder recoger residuos metálicos abandonados en el asfalto, asociando el artista al papel del "trapero" y la ciudad en un lugar donde coleccionar cosas fruto de la economía sumergida. Con la creación de estos "juguetes urbanos" Alÿs intenta visualizar la actividad alternativa a los usos convencionales de la calle, transformando lo que era espacio de circulación en territorio de recolección y juego. En esta misma voluntad de conectar su obra con la acción de "caminar" y con una lista de actividades relacionadas con esta misma acción como esconder, contar, añadir, llorar, preguntar, guardar, hablar, beber, fisgonear etc.) habría que destacar sus fotografías (*Turista. Catedral Metropolitana*, 1994¹⁴) sus series de diapositivas (*Ambulantes* 1992-2002¹⁵ o *Durmientes*, 1999-2006¹⁶) y sus video-instalaciones (*Zócalo, Mayo 22*, 1999¹⁷) en las que el acto de pasear se transforma en un acto de lenguaje donde lo narrativo convive en igualdad de condiciones con lo visual hasta el punto de convertir el paseo en sí mismo en un espacio de "enunciación" cercano a la lingüística. Alÿs denomina estas incursiones en el espacio urbano "acciones infiltradas" y en todas ellas es fundamental la idea de transferencia intercultural, donde el "uno" (el propio Alÿs en su papel de extranjero, a veces de turista y "foráneo") se confunde constantemente con el "otro", con el nativo, con el "lugareño".

En este sentido pensamos que Alÿs se mueve en un espacio que es pura paradoja: el hecho de inscribir su obra en un imposible diálogo entre lo micro y lo macro, metáfora de local y lo global, o entre el mito y lo banal, entre la obra única y la repetición, entre lo moderno y lo arcaico. Paradoja que el artista resuelve desde el doble combinado "modestia-imaginación": y como a partir de este combinado formaliza desde la periferia un doble actitud de oposición (estética pero también política) a los altos valores, a lo monumental y a lo demostrativo¹⁸.

Antoni Muntadas es quizás el artista más significativo dentro de este concepto de lo global que aborda desde la "work in progress" *On Translation* ¹⁹ basada en la traducción y los procesos de interpretación y codificación derivados de ésta con la que lleva trabajando desde 1996²⁰, y del que hoy aquí presentamos uno de los últimos pro-

yectos, el pabellón español en la Bienal de Venecia de 2005. En este caso, el Pabellón, denominado *On Translation*, se ha convertido en un “laboratorio” desde donde interactúan los diferentes mecanismos significantes que median entre el propio Pabellón (lugar-nación), los Giardini (lugar físico, paisajístico y sobretodo discursivo) y la Bienal (lugar-territorio).

Y en este complejo proceso, un papel esencial lo asumen los Giardini, metáfora de una micro-ciudad donde la historia queda reflejada en los detalles de su planificación, construcción, arquitectura y mantenimiento dentro de la macro-ciudad que es Venecia (*City Museum*). Los Giardini, según Muntadas²¹, en su posición a caballo entre las primeras exposiciones internacionales y los actuales parques temáticos y sus estrategias turísticas, se han vuelto obsoletos como contenedores de un falso mapa del universo que privilegiaba a unos países y dejaba a otros en el olvido²².

Pero más que los Giardini como “lugar”, o no lugar la verdadera reflexión de Muntadas se centra en torno al pabellón español y a su relación con el concepto de nación, o mejor la de post-nación con el consiguiente replanteamiento de los conceptos de identidad y diferencia: “La idea del Pabellón –sostiene Muntadas en una entrevista con Mark Wigley– como representación de un país está obsoleta. La estructura de los Giardini para acoger arte está superada. La idea sigue en pie porque funciona como parque temático y resulta fácil para los artistas estructurar su obra, ver, representar, identificar cosas”²³.

De ahí que su primera y más radical intervención se centre en la fachada del Pabellón, en la que ha ocultado el letrero con la palabra “España” (e implícitamente la idea de “nación”) con una pieza-cartel de gran formato de la serie *Warning* (*Attenzione: La percezione richiede impegno* (Atención: Percepción requiere participación), cuya tipografía, color rojo y ubicación sigue las consignas a medio camino entre la publicidad, la propaganda política y en general la comunicación mediática. Ya en el interior Muntadas convierte el gran espacio central del Pabellón a modo de un hall de 12 x 12 metros en una zona de tránsito, en un espacio híbrido y cercano a lo que Marc Augé²⁴ denomina el no-lugar: un lugar que no puede definirse ni como de identidad, ni como relacional ni como histórico, un lugar, en definitiva, antropológico. Para este “no-lugar” Muntadas ha concebido objetos, textos, imágenes y mobiliario no sólo para ser vistos por el espectador sino para ser usados por éste. De ahí la presencia de asientos (encuentros sociales), de un quiosco (información), de pantallas (preguntas y rumores) y de

cajas de luz (*stand by*) en un “ambiente” que tanto recuerda a una sala de espera de un aeropuerto, de una agencia inmobiliaria, a un vestíbulo de un espacio informativo. En este sentido destacaríamos la inclusión de teléfonos públicos con una voz anónima contando la historia de los Giardini en inglés y en italiano a modo de audioguía turística, así como las cajas de luz de gente anónima y absorbita haciendo colas en diferentes lugares y perdiendo el tiempo en situaciones de espera (administración, inmigración, lugares de ocio, museos, aeropuertos) reproduciendo una imagen típica y tópica (casi un ritual) del llamado turismo cultural (“El protocolo supone esperar para ver algo pero sin saber exactamente lo que hay que ver”) y sesenta y cinco fotos de la historia de los pabellones a modo de “mapa” de una Bienal que nació con la etiqueta de lo universal y que en la actualidad está globalizada. Como Muntadas afirmó a Émile Soulier, lo que él en último término quería no era tanto convertir el pabellón en un simple contenedor sino tratarlo como “sujeto de un discurso y objeto de la mirada”²⁵.

Y en una vía paralela a la planteada por algunos teóricos culturales en el ámbito de lo poscolonial, lo que está haciendo claramente Muntadas es declarar anticuado el concepto de nación como representación de la “identidad”, y al mismo tiempo pensar, en una vía paralela a la formulada por el teórico postcolonial Arjun Appadurai en una nueva etnicidad que sería transnacional y reclamaría un nuevo entendimiento de la relación entre la historia y la agencia social, el campo de los afectos y el de la política, los factores a gran escala y los factores locales²⁶. La finalidad del arte nos viene a decir Muntadas ya no consiste mantener una hegemonía universalista ni una geopolítica de ficción basada en una mitología según la cual la realidad de los países sólo puede experimentarse en el contexto de las guerras. Y nos podemos preguntar ¿qué lugar ocupa finalmente la Bienal? Y Muntadas es claro: la Bienal de Venecia tanto desde una perspectiva histórica como de presente es la que finalmente se convierte en el verdadero “filtro” de la traducción: “La Bienal –sostiene Muntadas– es la que transforma, interpreta y traduce los Giardini según sus necesidades”.

El trabajo de Santiago Sierra se inscribe dentro de un conjunto de operaciones críticas que, durante el siglo XX han puesto en cuestión la creencia de que el arte es una actividad autónoma, sublime y desinteresada. Ya en sus acciones de mediados de los años noventa el trabajo de Sierra explica con una claridad modesta la mecánica repetitiva de la explotación laboral y la sumisión humana al destino económico, desmintiendo la pretendida pureza del arte.

Y esta misma voluntad de vivir con los “diferentes” en un mundo intensamente intercultural se pudo ver en los tres proyectos, *Muro cerrando un espacio*, *Palabra tapada* y *Mujer con capirote cara a la pared*, con los que Sierra formalizó su intervención en el Pabellón de España en la 59 Bienal de Venecia de 2003. En ésta, Sierra convirtió la embajada estética en símil de una de las estructuras de administración del estado: una oficina de revisión migratoria. Y al mismo tiempo ideó un pabellón que no sólo fuese español sino exclusivamente para españoles, aquellos que a través de pasaportes o documentos de identidad podían garantizar su condición de “ciudadanos españoles”. Un cartel escrito en español decía y situado en un extremo de la fachada: “Entrada exclusiva para españoles con DNI, pasaporte u otra identificación legal”

Por lo que respecta a *Muro cerrando un espacio* y a la obstrucción que ella supone y que conectaría con otras conocidas “obstrucciones” llevadas a cabo por Sierra²⁷, el artista nos remite claramente a las tecnologías de intermediación y de restricción del acceso representadas por las fronteras y los límites, tanto los visibles como los invisibles, que sitúan a las personas en diferentes territorios geográficos, sociales o ideológicos²⁸. Como Sierra explicó en una entrevista a la artista mexicana Teresa Margolles: “La obra tiene que ver con impedir el acceso, o con la separación de dos comunidades. Hay determinadas fuerzas que aunque buscan crear orden lo que acaban es generando bordes, y esto es lo que yo quería visualizar. La sociedad administra imágenes, y determina lo que es visible o no. Por lo tanto, las obstrucciones que he creado delimitan cosas que pueden ser dadas y otras que no lo pueden ser. El espectador del mundo del arte puede acceder a cualquier lugar. Es muy extraño que le sea denegada su acceso a una imagen, y frente a ello lo que yo hago es construir estas “obstrucciones” que le fuerzan a ponerse en el otro lado”²⁹.

Muro cerrando un espacio y aún más específicamente el proyecto *Palabra tapada* en el que Sierra tapó con plástico negro y cinta de embalar la palabra España de la entrada del Pabellón anunciando que la condición “nacional” está temporalmente suspendida³⁰ nos parece una obra especialmente sintomática de nuestro mundo globalizado, una obra que requiere para su interpretación y contextualización algo más que una mirada de un experto y que los conocimientos antropológicos y geopolíticos de un teórico cultural. *Muro cerrando un espacio* conecta con las ideas de post-nación de Arjun Appadurai y su teoría de la “vida social de las cosas visibles”. En este sentido es una simple reducción al absurdo del principio de “representación nacional” que todavía a principios del

siglo XXI surge de premisa organizativa de una gran cantidad de eventos artísticos alrededor del mundo. En relación al concepto de nación³¹, Sierra apunta que en realidad la nación no es nada, ya que los países no existen: “Cuando los astronautas van al espacio no ven ningún línea de separación entre Francia y España; Francia no está pintada de rojo ni España de azul. Se trata más bien de construcciones políticas y ¿que es lo que hay en el interior de una construcción?. Lo que quieras poner en ella. De ahí que el pabellón no esté vacío: lo que hay son los desperdicios de los anteriores pabellones. La obra no era un espacio vacío sino más bien una situación y también un acto de respeto a la historia del lugar”³².

A modo de conclusión

A la luz de esta exposición y tras haber analizado los proyectos artísticos de Alÿs, Muntadas y Sierra quisiéramos aportar un nuevo concepto cultural que clarifiquen las actuales tendencias a la globalización y de resistencia a la globalización. Pensamos en este sentido que habría que superar la fase del “multiculturalismo” (con todas sus contradicciones y paradojas) por otra filosofía política, la del “interculturalismo”, es decir, la del intercambio de culturas a través de las naciones, con todo lo que ello supone de una nueva reapropiación de lo “nacional” y sus renovados contactos críticos con lo “internacional”.

El futuro estaría en lo “intercultural”³³ superador de la antigua dicotomía identidad/diferencia y los diálogos entre distintos contextos nacionales a través de una mayor potenciación de las subjetividades, las realidades particulares de cada ser humano más allá del concepto de lo “étnico”, y de un mayor diálogo entre lo universal y lo local, entendiendo lo local (sinónimo de sitio o lugar) más como relacional y contextual que como escalar o espacial. De un modo distinto al multiculturalista el cual se distanciaría a sí mismo del otro a través de una privilegiada universalidad, el interculturalista, al menos en sus manifestaciones más idealizadas, borraría las distinciones defendiendo ante todo una universalidad compartida (“Todos somos universales” “Todos somos exóticos”): “En el espacio vacío del encuentro intercultural, que es como un “punto cero” de un “primer contacto” entre la existencia humana esencial, desaparecen las “eticidades” de los diferentes participantes a favor de sus identidades humanas universales, de sus creativities y potencialidades”³⁴.

En este sentido pensamos que en un mundo dominado básicamente por los conceptos de inter-culturalidad (lo cultural) imaginación (la imagen), inter-visualidad (lo

visual) , interacción (relación, colaboración) e interdisciplinariedad se impone rearticular todos los saberes en función de estas nuevas sociedades del conocimiento en las que lo visual , lo histórico y lo cultural conviven tal como apunta el título de uno de los últimos libros de Néstor García Canclini desde su diferencia , desde su desigualdad y desde su desconexión. Me refiero al texto *Diferentes, desiguales y desconectados* en el que García Canclini³⁵ plantea cuestiones como las culturas juveniles, las nuevas sociedades del conocimiento, el derrotero cine latinoamericano, la articulación entre lo real y lo imaginario y ello no es una cartografía dominada por la “deconstrucción” ni por el “multiculturalismo” sino por las “relaciones interculturales”

Notas

- 1 GUASCH, A.M. (2000), *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid.
- 2 McEVILLEY, T. (1992), *Art and Otherness. Crisis in Cultural Identity*, Documentext, McPherson and Company, Nueva York.
- 3 MOSQUERA, G. (1999), “Robando el pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural”, en *Horizontes del Arte Latinoamericano*, José Jiménez y Fernando Castro (eds), Tecnos, Madrid: 66.
- 4 DEBORAH, C. (2004), “Art History Visual Culture”, *Art History* 27: pp.479-493.
- 5 BAL, M.(2003), “Visual essentialism and the object of visual culture”, *Journal of Visual Culture* 2: 5-33.
- 6 BUCK-MORSS, S.(2005), “Images in Mind: Visual Studies and Global Imagination”, *ArtUS* 5-6.
- 7 Nuestra manera de entender la globalización es distinta a la noción de “aldea global” que en los años sesenta defendiera el sociólogo norteamericano Marshall McLuhan, según la cual la globalización produciría una nueva fase de colonización en sintonía con las nuevas tecnologías. Véase McLEAN, I.(2004), “On the Edge of Change? Art, Globalization and Cultural Difference”, *Third Text* 18: 293.
- 8 JAMESON, F.(1998), “Notes on Globalization as a Philosophical Issue”, en JAMESON, F. y MIYOSJI, M.(eds.), *The Cultures of Globalization*, Duke University Press: 55-58. “Tenemos el convencimiento de que en la actualidad existe un más denso y extensivo circuito de redes comunicaciones alrededor del mundo, redes que son resultado de importantes innovaciones en las nuevas tecnologías de comunicaciones de toda clase y que nos hacen cobrar conciencia de que en el contexto de la globalización lo que cuenta es la importación y exportación de culturas, lo cual supone de entrada una cierta redistribución igualitaria superadora de la antigua dicotomía y oposición, todavía muy presente en el estadio puramente multiculturalista entre culturas colonizadoras y colonizadas
- 9 GARCÍA CANCLINI, N. (2001), *Culturas híbridas*, Paidós, Buenos Aires,
- 10 APPADURAI, A.(2001), *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Trilce, Montevideo: 177.
- 11 APPADURAI, A., *op. cit.*, p. 166.
- 12 Sobre la relación de Alÿs con la ciudad de México véase MEDINA, C. (2006), “Urbanismo de la imaginación”, en *Diez cuadros alrededor del estudio* (cat. exp.), Antiguo Colegio de San Ildefonso, México:5-9.
- 13 El *flâneur*, tal como apunta Walter Benjamin, constituye una de las primeras tipologías de la modernidad, una figura que debe su existencia al auge de la ciudad moderna a principios del siglo XIX, en un momento en que las ciudades se fueron transformando en grandes metrópolis. Véase TRAINOR, J. (2003), “Walking the walk: the Artist as Flâneur”, *Border Crossings* 22: 82-92.
- 14 En 1994 Alÿs se retrató con gafas de sol y con un letrero que decía “Turista” al lado de los albañiles, carpinteros, yeseros, plomeros que, entre otros oficios, ofrecían sus servicios fuera de las rejas de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México. Con ello no sólo ofrecía una meditación sobre su condición de “turista”, sino sobre la ambigüedad que encierra el oficio del artista, reformulando así las relaciones entre el ocio y el trabajo en el marco de la noción de “tiempo productivo”.

- 15 La secuencia de fotografías *Ambulantes* (1992-2006) incluye un registro de una variedad de carritos, objetos y contenedores que son empujados o cargados por vendedores ambulantes del espacio callejero.
- 16 En esta serie de personas y animales durmiendo en las calles de la ciudad de México (*Durmientes*, 1999-2006) Alÿs documenta no tanto la pobreza, sino el uso privado de la calle, rescatando formas de vida en vías de extinción debido a regulaciones administrativas.
- 17 La filmación de 12 horas de duración empieza con la ceremonia del izamiento de la bandera al amanecer y termina cuando es arriada al anochecer. La cámara rastrea la sombra del mástil de la bandera, y el desplazamiento de la gente que la sigue para protegerse del sol en plaza abierta. Tal como se afirma en el catálogo de la exposición mexicana, Alÿs, de la misma manera que hacían los pintores de vedutas venecianas o los autores de los biombos coloniales de México, contempla los espacios urbanos como lugar de expresión de los deseos y temores colectivos. Véase *Diez cuadros alrededor del estudio*, op. cit.: 79-81.
- 18 Producir un proyecto con reducidos medios, con lo que uno dispone manualmente manifiesta un deseo de reinvertir valor al "residuo" y producir significado y contenido desde "atrás", desde una posición fuera del "mainstream". Véase VERGNE, P. (2003), "Globalization from the Rear: "World you care to dance, Mr. Malevich?", en *How Latitudes Become Forms. Art in a Global Age* (catálogo exposición), Walter Art Center, Minneapolis: 25.
- 19 Muntadas mantiene el título en inglés como una forma global de comunicación y añade siempre un subtítulo (en la lengua del contexto en el cual se desarrolla) que define cada trabajo, su intención y su especificidad como filtro de traducción. MUNTADAS, A.(2004), "On Translation: Muntadas. Un diálogo entre Antoni Muntadas y Francisco Reyes Palma", en *Muntadas-Proyectos/On Translation: La Alameda*, Laboratorio de Arte La Alameda, México:44.
- 20 La noción de traducción, tal como sostiene Bartomeu Mari, curador del Pabellón Español en la bienal de Venecia de 2005, viene asociada a numerosas acepciones que la sitúan en la sinonimia de la transformación, de la reproducción, de la multiplicidad y de la difusión. Considerar la cultura como la reunión de actos de traducción e interpretación nos lleva a una consideración de la misma como algo dinámico. no hay hechos culturales estáticos y aislados, sino en contacto permanente con otros hechos culturales". Véase MARI, B. (2005), "Traducciones, transacciones, traslaciones", en *Muntadas. On Translation: I Giardini*, Pabellón de España, 51ª Bienal de Venecia, Venecia: 50. Véase también AUGÉ, M. (2002), "Culture et Déplacement", en *Université de tous les savoirs. L'art et la culture*, Odile Jacob, París: 62.
- 21 MUNTADAS, A (2005), "Notas, noviembre 2004", en *Muntadas. On Translation: I Giardini*, op. cit.: 140. Muntadas afirma en estas "Notas": "La traducción de un espacio/jardín en un espacio/exposición planificado según el modelo de las muestras internacionales da lugar a una construcción que, a su vez, aúna el binomio espacio/jardín-exposición internacional y el concepto de parque temático del arte".
- 22 "On Translation: I Giardini se propone -afirma Muntadas- analizar los Giardini como espacio cargado de significado a través de una interpretación de la Bienal y su función. Su estructura, basada en el modelo original de las Exposiciones Universales, la consiguiente evolución de los pabellones y el acontecimiento en sí producen un efecto similar al de un parque temático cuando el recinto está en uso o al de los estudios de cine fuera de temporada". MUNTADAS, A. (2005), "Notas, marzo 2005", en *Muntadas. On Translation: I Giardini*, op. cit.:164.
- 23 MUNTADAS, A. (2005), "Conversación entre Antoni Muntadas y Mark Wigley, Nueva York", en *Muntadas. On Translation: I Giardini*, op. cit.:269.
- 24 AUGÉ, M. (2001), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona.
- 25 SOULIER, E (2005), "Antoni Muntadas. On Translation: I Giardini", *Art Press*, 313:42.
- 26 APPADURAI, A., op. cit.:166.
- 27 Nos referimos a obras como la pared de ladrillo en el espacio PSI de Nueva York, al camión cruzado en la autopista anillo periférico de la ciudad de México, la barricada en la calle Limerick, la barrera humana en el Museo Metropolitano de Pusan o al cierre metálico de la Lisson Gallery de Londres. Véase MARTINEZ, R.(2003), "Entrevista a Santiago Sierra", en *Santiago Sierra. Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia*, Venecia: 152.
- 28 MARTINEZ, R.(2003), "La mercancía y la muerte", en *Santiago Sierra, Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia*: 24.
- 29 MARGOLLES, T.(2003-2004), "Santiago Sierra", *Bomb*, 86:62.
- 30 "Se proclama de esta manera que éste es un sitio de nadie -sostiene Juan Antonio Ramírez- un no-pabellón nacional, lo cual está en contradicción con lo conocido, con lo que afirman los planos de la Bienal y otros indicadores, como el letrero que avisa a los visitantes de la necesidad de probar su nacionalidad española para acceder al pabellón por la puerta trasera". RAMÍREZ, J.A y CARRILLO, J (eds.) (2004), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid: 290-291.
- 31 La obra de la Bienal estaba predeterminada; tenía que referirse al concepto de nación, de la representación de España, sobre el significado de los pabellones -ya que no podemos olvidar que los países que participan en la Bienal son los que poseen más poder en nuestro mundo". Por ejemplo, Etiopía no posee ningún pabellón. El tema pues ya estaba dado. Y la gente lo recibió muy bien, aunque la prensa española lo vio como una provocación, cuando simplemente era una reflexión". Véase MARGOLLES, T. (2003), "art.cit": 67.
- 32 Sobre una posible interpretación del Pabellón y su posible vinculación con los viejos estereotipos de la España Negra, a modo de audaz vuelta de tuerca al informalismo español de los cuadros negros de artistas como Saura, Millares o Viola véase el mencionado texto de Juan Antonio Ramírez. op. cit: 298. También Francisco Javier San Martín aporta su particular interpretación a la obra de Sierra apunando como Sierra al cerrar literalmente el pabellón, lo que estaba era clausurando metafóricamente la posibilidad de visualizar el arte español contemporáneo. Véase SAN MARTÍN, F.J.(2005), "Chiuso. Arte español en la Bienal de Venecia 1980-2003", en PERAN, M.y PICAZO, G., *Impasse 5. La década equívoca. El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*, Centre d'Art La Panera, Lleida; 216. Por su parte Néstor García Canclini ve en el gesto de cerrar la entrada al pabellón no sólo como una metáfora de exclusión de los indocumentados en España, sino como la dificultad de mostrar una cultura nacional. Véase GARCÍA CANCLINI, N. (2006), "Donde termina el patrimonio, cómo recomienza el arte" (documento inédito cedido por cortesía del autor).

- 33 BHARUCHA, R.(1999), "Interculturalism and its discriminations. Shifting the Agendas of the National, the Multicultural and the Global", *Third Text*, 46:3-23. Véase también MOSQUERA, G.Y FISHER, J.(eds.) (2004), *Over Here. Internacional Perspectives on Art and Culture*, The New Museum of Contemporary Art y The MIT Press, Cambridge, Mass. y Londres: 330-348.
- 34 APPADURAI, A., *op. cit.*:180.
- 35 GARCIA CANCLINI, N.(2004), *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de interculturalidad*, Gedisa, Barcelona.
- 36 García Canclini formula una clara diferenciación entre un mundo *multicultural* y otro *intercultural* globalizado. : "De un mundo multicultural -yuxtaposición de etnias o culturas en una ciudad o nación- pasamos a otro intercultural. Bajo concepciones multiculturalistas se admite la diversidad de culturas, subrayando la diferencia y proponiendo políticas relativistas de respeto, que a menudo refuerzan la segregación. En cambio, interculturalidad remite a la confrontación y al entrelazamiento, a lo que sucede cuando los grupos entran en relaciones e intercambios. Ambos términos implican dos modos de producción de lo social: *multiculturalidad* supone aceptación de lo heterogéneo; *interculturalidad* implica que los diferentes son lo que son en relaciones de negociación, conflictos y préstamos recíprocos". García Canclini, N. (2004), *op. cit.*: 14-15.

Visiones de la muerte en la pintura del siglo XIX: del cadáver a la muerte como idea

Esperanza Guillén Marcos
Universidad de Granada

En ninguna época como en el siglo XIX las artes plásticas y la literatura han sido ámbitos tan privilegiados para la reflexión sobre el tema de la muerte. Dominados por una cierta necrofilia, las concepciones del final de la vida que tendrán los artistas decimonónicos atenderán a la clásica consideración de la existencia de dos niveles de realidad, la puramente física y la trascendental, sobre las que bascularán las dos principales líneas de interpretación de la muerte que, no obstante, encontrarán vías de expresión tan variadas como sugerentes. La primera de estas líneas, que en el mundo clásico veríamos en la mortalidad del alma de los epicúreos, parte de la Ilustración y a través del Romanticismo nutrirá la literatura y el arte realista. La segunda, la de quienes se resisten a contemplarse a sí mismos como seres puramente biológicos, anclada en tradiciones religiosas que atraviesan los siglos, se encuentra también presente en el Romanticismo y será reinterpretada, cargada de misterio, por los simbolistas¹.

El pensamiento ilustrado, cuestionándose la idea de Dios, se planteó intensamente el tema de la muerte. De sus reflexiones surgirá un profundo sentimiento de duda, que heredará el Romanticismo, tanto acerca de la creencia en la divinidad, tal y como ha sido transmitida por la religión cristiana, como sobre el destino del alma. Para Kant, la razón humana no podía demostrar la existencia de Dios, pero tampoco tenía argumentos para demostrar su no existencia. El juicio a la razón ilustrada presentado por este filósofo tendrá innegables consecuencias en el sentimiento y en la práctica artística de la época subsiguiente.

Las soluciones, o mejor, las vías de escape a esa angustia existencial generada por la duda, sabiamente analizadas por Honour, pasarán, desde la filosofía de la naturaleza alemana, que dará lugar a un singular panteísmo, hasta el agnosticismo más radical. Así, si en Inglaterra William Blake inventa un personal sistema mitológico en el que se funden las tradiciones bíblicas y los símbolos figurativos de sus propias obsesiones, en Alemania, la obra de Friedrich plantea una fusión con una naturaleza trascendida por lo divino, en consonancia con las ideas de Schelling. Entierros crepusculares como *La abadía en el encinar*, visitas al cementerio, lechuzas sobre ataúdes, un joven durmiendo sobre una tumba... en su obra la presencia de la muerte es constante; una muerte entendida como retorno al seno de la naturaleza y que entraña, por tanto, el consuelo de la eternidad.

El panorama en Francia es distinto. Si, con *Marat*, David había llegado la muerte heroica por ideales civiles a su más elevado grado, en 1808, Gros, al introducir en el primer y más bajo plano de *La batalla de Eylau*, a inmensa escala, una montaña de cadáveres semicubiertos por la nieve, magnificaba la destrucción llevada a cabo por las tropas napoleónicas. La presencia de esos cadáveres, involuntaria en el programa aunque fijada posiblemente en un croquis por Denon, director de museos,—ya que el proyecto de Meynier también los presenta—, permite hablar de la existencia de un contradiscurso, repetido en la historiografía, que junto a otras obras de Gros parece desdeñar la exaltación de la figura del emperador como un ser magnánimo². La muerte comienza a perder su sentido.

En el caso de España, la figura de Goya expresará, mejor que nadie, a través de creaciones que hablan de religión y de muerte, las contradicciones de nuestra Ilustración y el inicio de una nueva y personalísima concepción de la insensatez humana embargada por el más lacerante pesimismo. Dejando al margen sus acerbas críticas al poder eclesiástico, al fomento de la superstición desde los púlpitos o a la Inquisición, las pinturas religiosas de Goya experimentan un profundo cambio a partir de la Guerra de la Independencia. La sensualidad alegre de los frescos de San Antonio de la Florida desaparece por completo en obras como *La oración en el huerto*, de 1819. Cristo parece haber perdido su condición divina y se presenta como un ser desgarrado, doliente y torturado por sus pensamientos y, como escribe Alfredo de Paz “por una suerte de agonía moral y por la degradación del individuo abandonado en un mundo privado de alma y de fe”³. Con los brazos abiertos implora en vano poder detener el curso de los acontecimientos que lo conducirán al martirio.

Años después, Gerard de Nerval afirma la inexistencia de Dios, por boca de Jesús, cuando en el Huerto de los Olivos se rebela contra su propia muerte:

“Y se puso a gritar: “¡No, Dios no existe!”
Dormían. “Amigos míos, ¿sabéis ya la noticia?
Con mi frente he tocado la bóveda eterna;
Sangrando estoy, roto, sufriente para mucho tiempo.
Os he engañado, hermanos: ¡Abismo! ¡Abismo!
¡Abismo!
El dios falta del altar en el cual yo soy víctima...
¡No hay Dios! ¡No hay Dios!” Mas todos ellos dormían”⁴.

Los *fusilamientos del 3 de mayo* presentan una galería diversa de reacciones ante un final cierto y la figura de quien alza los brazos podría relacionarse con la de un Jesús al afrontar su destino. (Manet, inspirándose en esta obra, con *El fusilamiento de Maximiliano* establecerá una mayor distancia afectiva con respecto al protagonista).

La experiencia histórica de la Guerra de la Independencia, unida a las crisis personales de Goya ocasionadas no sólo por la enfermedad sino por la amargura derivada de la fractura de su juvenil fe en las capacidades de la razón humana determinarán, en los *Desastres de la guerra*, la representación de cuerpos muertos que no son más que eso, despojos, restos de carne. Ningún ser angélico los transportará a un cielo en el que ser recibidos, ninguna posteridad los aguarda. Una conocidísima estampa de esta serie representa un cadáver práctica-

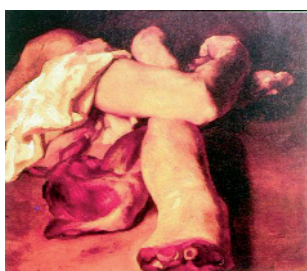
mente descompuesto surgiendo de la tierra con un papel en la mano en el que figura claramente legible la palabra “nada” y rodeado por seres espectrales. Sea o no cierta la anécdota sobre la conversación del pintor con el arzobispo de Granada a propósito de una pintura sobre el mismo asunto, —en la que ante la interpretación del eclesiástico como alegoría de la vanidad de las obras mundanas Goya replicó que su esqueleto había regresado del mundo de ultratumba y no había encontrado nada allí— la verdad es que, creyente o no, Goya escribe bajo la imagen la palabra *Nada*, es decir, expresa la existencia de un lacerante vacío, manifiesta el más trágico nihilismo.

Este terrible nihilismo se encuentra en muchas otras estampas de la misma serie como *Para esto habéis nacido*, en la que un hombre vomita sobre una montaña de cadáveres. Los seres humanos parecen haber nacido para morir insensatamente destruidos por otros. Ese es su estúpido destino. *Enterrar y callar*, *Tanto y más*, *Lo mismo en todas partes*, o *Muertos recogidos* son algunos otros ejemplos de amontonamientos de despojos de quienes estuvieron vivos. Porque sólo muere lo que estuvo vivo y su sufrimiento terreno no será redimido en la eternidad. En *Esto es peor*, un desnudo mutilado ha sido empalado en una rama y en *Grande hazaña con muertos* Goya denuncia la más bárbara mutilación de los cuerpos inertes, uno de ellos desmembrado, cuyos fragmentos se disponen macabramente como frutos en el árbol (II.1). Trozos de carne.



Géricault, como Goya, pinta *Fragmentos anatómicos* (II.2) pero su audacia es aún mayor al descontextualizarlos por completo. Los trozos de cuerpo que estampa para el artista español colgaban de los árboles tras ser torturados y despiezados por el “enemigo” en el contexto cruel e insensato de la guerra. Los de Géricault, por el contrario, no nos proporcionan pistas sobre las circunstancias de la muerte de las personas a las que pertenecieron. Se encuentran cuidadosamente dispuestos e iluminados y representados con una veracidad escalofriante; tan cuidadosamente dispuestos e iluminados como si se tratase de objetos cualesquiera ordenados para convertirse en

motivos de un bodegón. Rosen y Zerner hablan de “una broma de mal gusto basada en la idea de la naturaleza muerta”⁵ y Jean Clay ve en ellos la representación de una muerte que ha perdido por completo el aura. Del mismo modo, sus *Cabezas de ajusticiados* no son las de santos mártires, no transmiten lección moral alguna. Su laicismo es completo y constituyen, en cambio, una amarga, intensa y escalofriante reflexión sobre la muerte. Pero los valores esenciales de estas obras residen de un modo muy especial, al margen del tema, en sus mismas formas. Este proceso, de incuestionables consecuencias en el arte posterior, llevará a Cezanne —quien como Goya pinta el asesinato de una mujer— a disponer en varias ocasiones, tras la muerte de su madre, una serie de calaveras como único motivo de la representación. Pero el distanciamiento con respecto a estos restos es aún mayor. Lo que destaca en ellos es su potencia geométrica, su rotundidad; su carácter de meros objetos, como manzanas.



Volvamos en el tiempo. El Romanticismo es en esencia indefinible y contradictorio, pero puede afirmarse que, desde perspectivas muy diferentes, se observa en él un singular interés por la representación del final. Los románticos indagan en los más recónditos estratos del horror asociado a la muerte e incluso la morbilidad, la apariencia enfermiza, la palidez próxima a la muerte se convierten en moda, —satirizada por Mesonero Romanos en sus *Escenas matritenses*, o por Leonardo Alenza en *El suicidio romántico*—, y frente al vigor de la juventud se ensalzan los estados de melancolía y abandono. El apego al cuerpo corrupto, al cuerpo como testigo último de lo que fue, llevó en su día a Cadalso a desenterrar el cadáver de su amada y en *Diablo mundo* define Espronceda la vida como un misterio y el porvenir como muerte:

“¡Y es la historia del hombre y su locura/ una estrecha y hedionda sepultura!”⁶

En un sentido similar se expresa Gustavo Adolfo Bécquer en su reflexión poética sobre la soledad de los muertos:

“¿Vuelve el polvo al polvo?/¿Vuela el alma al cielo?/ ¿Todo es vil materia,/podredumbre y cieno?/¿No sé; pero hay algo/que explicar no puedo,/algo que repugna /aunque es fuerza hacerlo./A dejar tan tristes/tan solos los muertos!”⁷

El arte y la literatura del siglo XIX están plagados de difuntos. Las novelas, las obras de teatro tienen frecuentemente un final trágico. Entre las máximas de Chateaubriand se encuentran las siguientes referidas al tema que nos ocupa. Aunque escriba que “El hombre no abriga interiormente aversión alguna contra la muerte, y aún experimenta cierto placer en morir. La lámpara que se apaga no padece”, sin embargo considera la existencia de dos maneras esenciales de afrontar la certeza de que todos dejaremos algún día este mundo:

“Hay dos puntos de vista desde los cuales la muerte se muestra muy diferente. Desde uno, se la ve a la extremidad de la vida, como un fantasma al final de una larga alameda: parece pequeña pero a medida que nos acercamos a ella se agiganta, y el inmenso espectro concluye extendiendo sobre nosotros sus yertas manos que nos ahogan. Desde otro punto de vista, la muerte parece enorme en el fondo de la vida; disminuye, pero a medida que caminamos por ella y próximos ya a tocarla desaparece. El necio y el sabio, el cobarde y el valiente, el impío y el buen cristiano, el hombre dado a los deleites y el virtuoso, ven, pues, de diferente manera la muerte en la perspectiva”⁸.

Al desencantado agnosticismo, heredero de la Ilustración, que veíamos en las obras de Goya o Géricault se suman, pues, las dos más frecuentes concepciones de la muerte, presentes en el arte y la literatura de todos los tiempos pero de modo muy especial en el siglo XIX: el miedo y la confianza.

Confianza en que existe un ámbito más allá de la vida es la que expresa Girodet en *El entierro de Atala*, basándose en la novela homónima de Chateaubriand, y confianza en el premio a los actos valerosos se manifiesta en la *Apoteosis de los héroes franceses muertos por la patria durante la guerra de la libertad*. No es un cielo cristiano este en el que Ossian recibe a los héroes, sino un paraíso nórdico; pero para Girodet la existencia de un mundo ultraterreno es evidente. Aunque lo realmente interesante es el cambio del punto de vista. Como escribe Jean Clay, “al mismo tiempo que el héroe accede al paraíso de los hombres de guerra, el pintor accede a la libertad de

los espacios incorpóreos. El tema de la apoteosis celeste permite escapar a las constricciones del mundo físico y empírico, así como a los contornos regulares exigidos por la doctrina neoclásica. Simultáneamente la inmortalidad cambia su naturaleza: el Valhalla de los militares no es ya el cielo de la imaginería cristiana; estamos allí convidados a la altura de los personajes, *dentro* y no *debajo*"⁹. Un año antes, en 1807, Benjamín West, con *La apoteosis de Nelson*, también nos introdujo en un especial más allá, aunque aquí sea Neptuno, auxiliado por una Victoria alada, quien en la gloria presente a Britania al almirante muerto.

Novalis escribió: "La vida es el comienzo de la muerte. La vida existe por amor a la muerte". Muchos artistas, interpretando la muerte como cumplimiento, hacen ascender a los grandes hombres, merecedores del reconocimiento en la tierra y en el cielo. La trascendencia, entendida como permanencia a través del recuerdo de los hechos insignes, encuentra su eco en la pintura de historia. Las muertes de figuras del pasado como Viriato, pintado por Madrazo o la reina Isabel de Inglaterra, pintada por Delaroche, pueden servir como ejemplos muy dispares de entre cientos, pero es también digna de reseñarse la perpetuación a través de lo creado. De esta manera, la representación de muerte de los artistas se convierte en algo frecuente y que debe ser interpretado en relación al culto a la personalidad artística que en el siglo XIX, como ninguna otra época en la Historia, fomentan los propios artistas. La muerte de Massaccio es el tema de una pintura realizada por Louis Charles Auguste Couder; la de Leonardo es pintada desde el XVIII por Ménageot, Angélica Kauffmann o Ingres, la de Rafael por Pierre Nolasque Bergeret y Henry Nelson O'Neil, la de Brunelleschi por Frederick Leighton (II,3), la de Murillo por Manuel Cabral Bejarano, la de Correggio por Nicolás François Octave Tassaert o la de Tiziano por Bergeret y Alexandre Hesse. Pintores, arquitectos, escritores y musi-



cos serán imaginados por los pintores en el crítico momento en el que acceden a la inmortalidad.

La muerte de los artistas del pasado sustituye a la de los santos y los héroes. También la de los contemporáneos. La incineración de Shelley es objeto de un cuadro de Louis Edgard Fourier. Keats morirá en Italia muy joven de una tuberculosis y su amigo Joseph Severn lo dibujará ya difunto en 1821. Lo mismo haría Ary Scheffer al pintar el rostro de Armand Carrel en su lecho de muerte, como también fijará el final de Géricault. Eugène Carrière dejará constancia asimismo de la muerte de uno de los más influyentes novelistas y críticos de la Francia de su tiempo, Edmond de Goncourt. Y es que, como Alfred de Vigny dejaría escrito en su diario, "la gloria no se conquista, probablemente, sino después de la muerte"¹⁰.

Las imágenes pintadas de los finados rodeados o no por sujetos dolientes, en España tendrá un enorme desarrollo. Si en la pintura de Historia, Poveda imagina el funeral por la *Muerte del príncipe de Viana*, Julio Romero de Torres pintará otro funeral, esta vez popular y en torno a una niña, en un lienzo que toma por título el verso de una conocida soleá: *Mira qué bonita era!*. O, ya entrado el siglo XX, Zuloaga, como los anteriores, representará al difunto en una posición oblicua con respecto al margen inferior del cuadro en *El torero muerto*.

La costumbre de encargar la última imagen de reyes o de príncipes neonatos se generalizará, se extenderá en el tiempo y tendrá una gran incidencia en España. Si no es posible costear el trabajo de un pintor, en las últimas décadas del siglo la fotografía llegará al auxilio de las clases menos pudientes y les permitirá conservar, como si de iconos se tratara, el testimonio imperecedero de los momentos previos a la inhumación de los seres queridos. La iconografía más convencional es la que muestra al finado de perfil. Eso hace Nadar cuando fotografía a Víctor Hugo en su lecho fúnebre y eso también hará Picasso al imaginar el perfil iluminado por una bujía de su amigo Casagemas. Como ha estudiado Pierre Daix¹¹, el suicidio de Casagemas dará lugar, en 1901, además de al mencionado, *La muerte de Casagemas*, a otras visiones de la muerte en *Casagemas en el ataúd*, *El muerto*, y la más compleja y singular *Entierro de Casagemas*.

Y es que el suicidio es otra forma de muerte anhelada con frecuencia en el XIX. Hay en el siglo un considerable número de escritores suicidas entre los que destaca Mariano José de Larra, que había anunciado su muerte el 3 de noviembre del año anterior en *El español*, y que se disparó un tiro en la boca en 1837 tras poner fin a sus

relaciones amorosas con una mujer casada, Dolores Armijo¹². Otro de los más renombrados suicidas es Gerard de Nerval, que se ahorcó en el París en 1855. A finales de la centuria Maupassant se intentó abrir la garganta con un cortaplumas metálico muriendo como consecuencia de las heridas meses después, en 1893. Tres años más tarde, el escritor bogotano José Asunción Silva se pegó un tiro en el corazón y en 1898 Ángel Ganivet se lanzó a las aguas heladas del río Dwina. Por no hablar de la muerte de Van Gogh, de la de Chaikovsky, velada según parece por el cólera, o de los intentos de suicidio de Esquivel, de Schumann, de Kubin o de Gauguin.

Argullol, en *El Héroe y el Único*, dedica un capítulo especial al suicida como héroe trágico que busca la autodestrucción, aunque se trate de una autodestrucción gozosa, que no es la escapatoria a la desesperación existencial sino que, por el contrario, supone el acto supremo del dominio sobre la propia vida: "La muerte es concebida, dionisiácamente, como un acto supremo de creación. Belleza, sensualidad, arte..., florecen entonces, a su sombra. Asumido el conocimiento de la nueva perspectiva la visión de la muerte se invierte: concebida antes como el vacío que acecha a la vida, ahora lo es como reafirmación de la esencia de la vida ante el vacío de la existencia. La angustia del ser-para-la-muerte se transforma en el ambiguo gozo de morir-para-ser"¹³.

Heinrich von Kleist estableció un pacto de muerte con Henriette Vogel, enferma de cáncer, a quien ayudó a morir el 21 de noviembre de 1811. Después de pasar la noche en una hostería en la que cada uno en su habitación escribió cartas de despedida y tras pasear por la orilla del lago Wannsee, sentados a la intemperie tomaron un café en una mesa. Allí mismo, Kleist le disparó en el corazón a su acompañante antes de dispararse él mismo. La vida y la obra de Kleist son posiblemente el mejor ejemplo de un deseo ardiente de autoaniquilación que le lleva a escribir, próximo a la decisión final:

"(escucho) el himno triunfal que comienza a cantar mi alma en el momento de la muerte... Me siento transportado por los torrentes de una felicidad jamás experimentada. No puedo negar que su tumba me resulta más querida que el lecho de todas las princesas del mundo"¹⁴.

Una humilde pensión, es el escenario del suicidio de Chatterton. El poeta muerto, especialmente si es joven, gozará de la atracción morbosa del público. No se trata del desenlace provocado por el sufrimiento de un individuo cualquiera; es alguien con una potencia espiritual

superior a la del resto de los mortales pero que resulta incompatible con la sordidez de un mundo materialista incapaz de reconocer al genio. Consciente de esto, Henry Wallis pintó en 1856 un lienzo que tenía como asunto *La muerte de Chatterton* (Il.4) y Alfred de Vigny escribió un drama titulado *Chatterton*¹⁵.



La muerte es el único camino hacia la inmortalidad. Quizá por eso Baudelaire anunció a los 24 años su intención de suicidarse: "voy a matarme porque me creo inmortal y tengo esperanza"¹⁶. Muchos intelectuales del siglo XIX viven intensamente la experiencia del tiempo y consideran la muerte como el acceso a la eternidad. En general no se concibe el final como amenaza sino como una meta redentora porque el arte, como la muerte, es capaz de transformar el tiempo en infinito.

Sólo es inmortal lo que ya ha muerto. Esta idea embarga la trágica poesía de Keats. De hecho, *La Oda al ruiseñor* entraña una aceptación, casi un deseo vehemente de muerte:

"Ahora más que nunca parece precioso morir/
Cesar en la medianoche sin dolor/
Mientras tu vacías mi alma/ ¡En un éxtasis semejante! / Aunque
cantaras, mis oídos serían vanos/ Para tu elevado
réquiem convertidos en un muro".

Frente a la confianza, el miedo. Las novelas de terror, una de las grandes aportaciones de la literatura en los inicios de la contemporaneidad, atraerán poderosamente la atención de los lectores. Poe, Lovecraft, Maupassant o Bécquer construyen relatos fantásticos presididos por lo macabro. El poeta alemán Gottfried August Bürger había publicado en 1774 una dramática historia, *Leonora*, que fue difundida por madame de Staël y traducida al francés por Gerard de Nerval en 1829. Franz Schubert compuso una versión musical y algunos artistas se basaron en ella para realizar cuadros destinados a provocar un sentimiento de miedo en el espectador. Ary Scheffer tiene dos versiones de *Lenore*. *Los muertos van deprisa*. La primera, de 1825 y la segunda, de 1835. Tanto este pintor como

Horace Vernet, autor de un lienzo del mismo nombre, pintado en 1839, utilizan como subtítulo la frase que Wilhelm, un soldado de la Guerra de los Siete Años, repite a la amada que había estado esperándole cuando la recoge de noche para casarse con ella antes de que amanezca y emprende una desbocada cabalgata hacia el cementerio. Bajo la armadura y el yelmo, lo que queda del soldado no es más que su esqueleto.

Se reelaboran literaria y plásticamente historias luctuosas del pasado histórico y se recuperan con fuerza determinados autores como Dante, Milton o Shakespeare. La muerte de Ofelia se convierte en uno de los temas más populares y son incontables los pintores que recogen su final, como Delacroix, Millais, Cabanel o Redon. La escena del cementerio de *Hamlet*, cuando este medita sobre la cabeza del bufón Yorick es pintada por Delacroix en varias ocasiones o por Jean Dagnan-Bouveret. Algo similar podríamos decir sobre la muerte de Romeo y Julieta, –pintada por Wright of Derby, Delacroix o Frederick Leighton– o la de la más célebre pareja descrita por Dante, Paolo y Francesca –Blake, Ingres, Dyce, Cabanel, Scheffer, Watts, Rossetti y un largo etcétera representarán a los desdichados amantes–.

Las descripciones del infierno de la *Divina Comedia* o el pandemonium de *El Paraíso Perdido* constituyen asimismo motivos constantes de inspiración para los pintores de todo el siglo y muestran al público un más allá terrorífico.

Los pintores de la órbita realista, en cambio, rechazarán la idea de un infierno lejos de este mundo. También renunciarán a la representación de la muerte de los protagonistas tanto de la historia pasada como mitológica o religiosa. Los trágicos finales de muchos personajes de la literatura que en el Romanticismo poblaran los cuadros así como los fantasmas y muertes espectrales presentes en las novelas serán asimismo desterrados. Sin embargo, la muerte seguirá presente.

Honore Daumier, con su terrible litografía de la *Rue Transnonain*, de 1834, vuelve, como hiciera Goya, a denunciar la sinrazón de la violencia, la masacre de los miembros de una familia entre los que destaca un hombre con las piernas descubiertas, caído sobre el cadáver de su hijo. De nuevo, una imagen de la muerte sin decoro.

Meissonier vivió como capitán de la Guardia Nacional las revueltas de junio de 1848 y vio, según él mismo relata, “defensores asesinados, abatidos, lanzados desde las ventanas, cubriendo el suelo con sus cuerpos, sin que la tierra hubiera tragado aún toda su sangre”¹⁷. Pinta a los muertos amontonados entre los adoquines en un cuadro de pequeñísimo formato *La barricada, rue de la*

Mortellerie, juin 1845 (souvenir de la guerre civile). La precisión de la información que ofrece al ubicar la escena en el espacio de la ciudad y en un tiempo específico indican la voluntad del pintor por dejar constancia real de los acontecimientos. En el cuadro, como hiciera Delacroix, manifiesta su patriotismo al evocar los colores blanco, azul y rojo, de la bandera francesa. Sin embargo, desde 1830 han pasado dieciocho años y la figura alegórica de la libertad ha desaparecido. Como un reportero fotográfico, Meissonier muestra un aspecto concreto del horror que asoló París en esas fechas. Robert Rosenblum ha señalado cómo esa “alianza entre la alegoría tradicional y la documentación periodística parecía haberse roto por completo, como si la nueva y abrumadora realidad que aportaba el siglo XIX hubiera borrado para siempre el lenguaje abstracto de símbolos atemporales y lo hubiera confinado a un mundo anacrónico y vacío”¹⁸.

El entierro en Ornans de Courbet es la más insólita representación de la muerte. Y lo es por su ausencia. Desconocemos a quien van a enterrar. Es algo que parece no tener importancia alguna. En el cuadro no se representan sus restos y ni siquiera vemos el ataúd, sólo parte del hoyo que lo acogerá. El difunto no es nada, ya no interesa. El pintor sólo recoge el acto social del entierro y, con este, los gestos de dolor de algunas de las personas que en vida debieron quererlo. Eso es todo. A eso se reduce la muerte, a algo ajeno al que se ve afectado por ella, entre otras cosas porque ya no se encuentra, ni aquí ni en ninguna otra parte. Sencillamente ha dejado de ser. Es la nada absoluta.

Cadáveres descompuestos, en cambio, describe frecuentemente la literatura y fija la pintura. El rostro de Isabel de Portugal que pinta Moreno Carbonero en *La conversión del duque de Gandía*, –puede servir como ejemplo– y el deseo del final embarga a Baudelaire, quien en *El muerto jubiloso* hace un guiño a la morbosa fijación de parte del Romanticismo por los cuerpos en descomposición.

“En la tierra grasa, de babosas repleta,
Cavar yo mismo quiero una fosa profunda,
Donde a gusto mis viejos huesos pueda instalar;
Y dormir olvidado como escualo en las olas.

Odio los testamentos como las tumbas odio;
Antes que mendigar una lágrima al mundo,
Mejor quisiera yo invitar a los cuervos
A mondar hasta el fin mis despreciables huesos.

¡Ciegos, sordos gusanos, oscuros compañeros!
Un muerto alegre y libre, hacia vosotros marcha;
Filósofos procaces, hijos de la carroña,
Id sin remordimiento a través de mi ruina,
Y decidme si existe una tortura aún
Para un cuerpo vacío y muerto entre los muertos”¹⁹.



No obstante, Baudelaire, que definirá la religión como “la más elevada ficción del espíritu humano”²⁰, es una figura de transición. Con los simbolistas la muerte vuelve a recuperar su aura y cuando Mallarmé dedique varios poemas a *La tumba de Edgar Poe*, *La tumba de Charles Baudelaire* o simplemente *Tumba*, como homenaje a Verlaine, las imágenes ofrecidas por el lenguaje dejarán de ser explícitas. Tanto pintores como escritores eludirán mirar cara a cara al cadáver. La muerte se entenderá como concepto, como idea que puede tornarse forma, alegoría. Por ello no suele representarse el final de la vida de personas concretas, como era habitual durante décadas; no se pintan cadáveres en descomposición, heridos, sangrantes, como harían algunos románticos; no exploran los artistas en los entresijos del horror y ni siquiera suelen fijar la última imagen de sus seres queridos y menos aún la de notables protagonistas de su tiempo. Por el contrario, personifican a la muerte como un esqueleto o como un ángel y la sitúan en contextos que remiten a una idea universal, al cumplimiento de un destino ineludible que, no obstante, debe ser experimentado individualmente, en la más absoluta soledad. Como escribe Mallarmé: “Cuando la oscuridad me amenazó con fatal ley/ tan un viejo sueño, deseo y mal de mis vértebras/ afligido por morir bajo los techos fúnebres/ hundió en mi su indudable ala”²¹.

Las certezas sensibles de la muerte física dejan paso a la incertidumbre de la eternidad.

La isla de los muertos, de la que Böcklin haría cinco versiones²², llamada en un principio “Lugar tranquilo”,

muestra una barca sin remos con un ataúd, dirigida misteriosamente por una figura envuelta en un sudario. Cuando Ferdinand Keller homenajee a su admirado maestro, no pintará en lecho fúnebre, sino su tumba ideal, rodeada de glicinias y cipreses. A la entrada del sepulcro, una extraña figura toca el arpa.

El último momento se transforma en un éxtasis en *Beata Beatriz*, de Rossetti, o en una serena aceptación, como puede verse en las versiones de *La muerte* de Jacek Malczewski en las que los protagonistas aguardan a que Tánatos, una poderosa mujer con guadaña, les cierran los ojos o a que, en forma de ángel negro, como en *La copa de la muerte* de Eliu Vedder (Il.5), les acerque una bebida a los labios. Por un esbozo, *El petó de la mort*, de 1899-1900, sabemos del interés de Picasso en esas fechas hacia este tipo de representaciones de la muerte, ya que la dibuja como un esqueleto que besa la frente de una moribunda²³.

Frente a las pretensiones del positivismo por explicarse científicamente el mundo, las tendencias simbolistas recuperarán algunas de las más sugerentes aportaciones del romanticismo, indagando en el ámbito de lo fantástico, del sueño y del misterio. No hay nada más cierto que la muerte ni simultáneamente más misterioso. Por ello algunos artistas recogen imágenes que expresan la reflexión, como hiciera el Hamlet de Shakespeare, sobre la fugacidad del tiempo. Magnus Enckell, con *Joven con calavera*, de 1896, pinta la meditación de un niño desnudo sobre el símbolo de la muerte: la calavera alude a la vanidad, a la futilidad de los anhelos, de las glorias mundanas. Otros como Xavier Mellery se referirán a la brevedad de la vida en *Las horas (la eternidad y la muerte)*. A través de las formas simbólicas del arte, la nada o ese espacio desconocido al que todos habremos de acceder; se hace presente como idea en pinturas como *La parca o el ángel de la muerte* o en *El poeta muerto conducido por un centauro* de Gustave Moreau.

En ocasiones la muerte es contemplada con ojos satíricos, quizá en un intento por conjurarla, como cuando Felicien Rops pinta en 1865 *la muerte en el baile*, cuando Hugo Simberg entretiene a los esqueletos en tareas cotidianas en *El jardín de la muerte*, pintado en 1896 o cuando Odilon Redon incluye en la serie “A Gustave Flaubert”, de 1889, una obra titulada *La muerte: mi ironía* que *excede a todas las demás*.

Por otra parte, en la pintura simbolista, Eros y Tánatos aparecerán frecuentemente asociados. Para ello recurrirán los pintores a figuras bíblicas como Judith (Klimt) o Salomé (Moreau, Beardsley) o a seres misteriosos como sirenas, medusas o esfinges (Franz von Stuck). Pero se

trata en todos los casos de una muerte estetizada y atemporal, producto de un rechazo a la crudeza de la realidad y un refugio en formas ideales que parecen producto de una excentricidad alucinatoria. Munch pinta en 1894 *La cámara de la muerte* tras el fallecimiento de su hermana. Vemos en esta obra el escenario que vivirá el final de quien momentáneamente, de espaldas a nosotros, se ha sentado; pero sobre todo, vemos dolor y desolación.

Jean Moreas, en su célebre artículo sobre poesía simbolista, publicado en *Le Figaro* en 1886 consideraba que esta “intenta revestir la idea de una forma sensible que no es en sí su verdadero objetivo, sino una forma que sirve para expresar la idea y, al mismo tiempo, está subordinada a ella”. Asociada a la muerte, la guerra será también una idea, una terrible idea. Por eso a los artistas no les interesa recoger en sus pinturas, como si de instantáneas se tratara, fragmentos de realidad o imágenes que remitan a sucesos bélicos concretos. Se recuperan las descripciones bíblicas sobre el fin de los días y los pintores representarán a los cuatro jinetes sobrevolando la devastación:

En el *Apocalipsis* de San Juan (6-1-8) puede leerse:

“Vi cuando el cordero abrió uno de los sellos y oí a uno de los cuatro seres vivientes decir con voz de trueno: ven y mira. Y miré, y he aquí un caballo blanco; y el que lo montaba tenía un arco; y le fue dada una corona, salió venciendo y para vencer. Cuando abrió el segundo sello, oí al segundo ser viviente que decía: ven y mira. Y salió otro caballo, bermejo; y al que lo montaba le fue dado poder de quitar de la tierra la paz, y que se matases unos a otros; y se le dio una gran espada. Cuando abrió el tercer sello, oí al tercer ser viviente que decía: ven y mira. Y miré y he aquí un caballo negro; y el que lo montaba tenía una balanza en la mano. Y oí una voz de en medio de los cuatro seres vivientes que decía: Dos libras de trigo por un denario y seis libras de cebada por un denario; pero no dañes ni el aceite ni el vino. Cuando abrió el cuarto sello, oí la voz del cuarto ser viviente que decía: ven y mira. Miré y he aquí un caballo amarillo, y el que lo montaba tenía por nombre Muerte, y el Hades le seguía; y le fue dada potestad sobre la cuarta parte de la tierra, para matar con espada, con hambre, con mortandad, y con las fieras de la tierra”.

Como Durero o Luca Signorelli, algunos artistas del siglo XIX, con mayor o menor fidelidad a la visión de san

Juan, vuelven a representar a los terribles jinetes. Eso es lo que en 1845 hará el “nazareno” Peter von Cornelius, en uno de los cartones preparatorios para un irrealizado ciclo de frescos destinados al mausoleo de la familia real de Prusia y el mismo tema será objeto de una pintura de Edgard von Steinle.

La tradición romántica que llega al Simbolismo llevará a Arnold Böcklin, –autor de uno de los más singulares autorretratos de la Historia, al representarse como pintor con la paleta en la mano mientras tras él asoma un esqueleto tocando el violín–, a realizar una de las más escalofriantes visiones de los cuatro jinetes del Apocalipsis en un lienzo que lleva por título *La guerra*, de 1896 (II.6), en el que los corceles que conducen a la peste, la guerra, el hambre y la muerte, sobrevuelan una ciudad en llamas. No hay cadáveres claramente visibles en esta pintura y si los hay, como en otra obra de Böcklin titulada *La peste*, parecen insignificantes ante la poderosa imagen alegórica de la muerte sobre un extraño monstruo alado.

Frente al descarnado naturalismo con el que tan frecuentemente muchos pintores del siglo abordaron este tema, ahora se hará de un modo evocativo, alejado de lo concreto. Henri Rousseau, el Aduanero, puede que inspirado en el texto bíblico, pinta un solo caballo, en *La guerra*, que monta una mujer desgredada con una espada y una antorcha. Bajo su frenética cabalgada, en un paisaje asolado dominado por nubes rojas, con árboles secos, tronchados y quemados, las aves de rapiña desgarran los cadáveres; pero las características formales de su pintura atenúan lo terrorífico de la escena y, junto al carácter irreal de la alegoría, nos sitúan ante una generalización, no ante un acontecimiento.

Para Schopenhauer,

“el infierno del mundo supera al infierno de Dante en que cada cual es diablo para su prójimo. Hay también un archidiablo, superior a todos los demás, y es el conquistador que pone centenares de miles de hombres unos frente a otros, y les grita: ‘sufrid: morir es vuestro destino: así, pues, ¡fusilaos, cañoneaos los unos a los otros!’ Y lo hacen”²⁴

Carlo Carrá, en 1908 deja asimismo una imagen de *Los caballos del Apocalipsis*, uno de ellos conducido por una mujer desnuda y, consciente del fracaso de los valores en los que se apoyaba la sociedad occidental, Franz Marc sustituirá a estos animales y a sus jinetes por un grupo de lobos en *la guerra de los Balcanes*, de 1913.

En el poema que lleva por título *El mal*, Rimbaud realiza un sarcástico alegato contra la guerra:

“Mientras los escupitajos bermejos de la metralla
van silbando todo el día por el inmenso azul cielo
y que escarlatas y verdes, junto al rey que les desaira
se hunden los batallones en masa aguantando el
fuego

Mientras que la locura, horripilante, destroza
y convierte cien mil hombres, en humeante rintero;
—¡Pobres muertos! en verano, en la hierba, en tu
alegría
¡Natura! ¡Oh, tu que hiciste estos hombres, santa-
mente...!—

Existe un Dios, que se ríe del mantel adamascado
Del altar, y del incienso, y de cálices dorados
Y que en la mecedura de los hosannas se duerme;

Pero se despierta cuando ve las madres que se
agrupan
Con su vieja cofia negra, angustiadas llorando
Y le dan la perra gorda, en su pañuelo anuda-
do”²⁵.



Alfred Kubin, que se intentó suicidar sobre la tumba de su madre, con *Nuestra Madre de todos. La tierra*, realizada en 1901, dibuja a una mujer deforme, de larga cabellera y embarazada que camina como sonámbula dejando tras de sí un reguero de cabezas cortadas.

Revestido de agnosticismo o de resignada aceptación religiosa, de denuncia, de rabia, de horror o de esperanza, el sentimiento de los artistas del siglo XIX hacia la muerte es una constante tan intensa como variada, aunque con mucha frecuencia el final de la vida será interpretado, desde la perspectiva de un marcado pesimismo,

como absurdo pero inevitable cumplimiento de la condición humana. Por eso quiero terminar recordando de nuevo a Schopenhauer, el más pesimista de los filósofos de la centuria:

“La vida es una cacería incesante donde los seres, unas veces cazadores y otras cazados, se disputan las piltrafas de su horrible presa. Es una historia natural del dolor que se resume así: querer sin motivo, sufrir siempre, luchar de continuo y después morir... Y así sucesivamente por los siglos de los siglos hasta que nuestro planeta se haga trizas”

Notas

- 1 Por razones de espacio, dada la importancia y extensión del tema, muchas cuestiones presentes en la pintura del XIX sobre la muerte no serán mencionadas en este texto, como las representaciones de ajusticiamientos o la ambientación de la muerte en remotos escenarios exóticos. Tampoco se destacarán las diferencias de interpretación entre países protestantes y católicos, ni las pervivencias iconográficas de las postrimerías barrocas que en el caso de España atraviesan el XIX y llegan hasta Gutiérrez Solana. Otros aspectos, como el de las escenas de guerra, por ejemplo, sólo serán apuntados.
- 2 CLAY, Jean (1980): *Le Romantisme*, Hachette, París, 286
- 3 DE PAZ, Alfredo (1990): *Goya. Arte e condizione umana*. Liguori editore, Napoli. 169
- 4 NERVAL, Gerard de (1993): "Le Christ aux oliviers" en *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, París. Vol III, 648-649
- 5 ROSEN, Charles y ZERNER, Henri (1988): *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*, Hermann Blume, Madrid, 57.
- 6 ESPRONCEDA, José de (2006): *Obras completas*, Cátedra, Madrid. 383
- 7 BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2000): *Rimas. Otros poemas. Obras en prosa*. Espasa Calpe, Madrid. 1009-1013
- 8 CHATEAUBRIAND, F.A. de. (1881): "Pensamientos, reflexiones y máximas" en *Obras completas*, Gaspar editores, Madrid, 60
- 9 CLAY Jean: *Opus cit.* 184
- 10 VIGNY, Alfred de (1918). *Diario de un poeta*. Versión castellana de César A. Comet, Imprenta Helénica, Madrid, 85.
- 11 DAIX, Pierre "La periode bleue de Picasso et le suicide de Casagemas" en *Gazette des Beaux Arts*, abril 1967. 239-245.
- 12 ALONSO FERNÁNDEZ, Francisco. *El talento creador. Rasgos y perfiles del genio*. Madrid, Temas de Hoy, 1996, p.323.
- 13 ARGULLOL, Rafael. *El Héroe...* p.420.
- 14 Cita recogida por ARGULLOL, Rafael. *Idem*, p.424.
- 15 VIGNY, Alfred de (1920). *Chatterton*. Calpe, Madrid-Barcelona. 132. "¡Oh, muerte, ángel de libertad, qué dulce es tu paz! Tenía razón en adorarte, pero no tenía la fuerza de hacerte mía. Se que tus pasos serán lentos y seguros. Mírame, ángel sereno, quitarles a todos la huella de mis pasos en esta tierra. (echa al fuego todos sus papeles). ¡Andad, nobles pensamientos escritos para todos esos ingratos desdichados, purifícaos en las llamas y subid al cielo conmigo!".
- 16 BAUDELAIRE, Charles: *Carta a Ancelle*, 30 de junio de 1845. Recogida por BRENOT, Philippe en *El genio y la locura*, 144
- 17 Cita recogida por ROSENBLUM, Robert y JANSON, H.W. (1992): *El arte del siglo XIX*, Akal, Madrid, 262.
- 18 *Idem*, p.261.
- 19 BAUDELAIRE, Charles (1984): *Las flores del mal*, Alianza editorial, Club internacional del libro, Madrid, 92-93.
- 20 BAUDELAIRE, Charles (1986) : "Religión, histoire, fantasie". Salón de 1859 en *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Editions Garnier, París, 330
- 21 ALVAREZ ORTEGA, Manuel (1975). *Poesía simbolista francesa, Edición bilingüe*, Editora nacional, Madrid, 63
- 22 Analizadas por BRUSATIN, Manlio (2000) en *Arte dell'oblio*. Einaudi, Torino, 70-74
- 23 REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia (1999): *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Cátedra, Madrid, 422-423
- 24 SCHOPENHAUER, Arthur (1998) *El amor y otras pasiones*. Alba, Madrid, 71
- 25 RIMBAUD. " El mal" en *Obra completa*, Ediciones 29, Barcelona, 246
- 26 SCHOPENHAUER, *El amor, las mujeres y la muerte*. Alba, Madrid, 74.

Aproximación a la figura de Bernardo Giner de los Ríos García, un arquitecto en el exilio republicano

Francisco Daniel Hernández Mateo
Universidad Carlos III de Madrid



Primera imagen oficial de Bernardo Giner de los Ríos. Origen de la foto: archivo de la Administración, fondo (3)017F/04073-56426

Los años de formación

Bernardo Giner de los Ríos García (1888-1970) es hijo de Hermenegildo Giner de los Ríos y sobrino del notable filósofo y pedagogo Francisco Giner de los Ríos, fundador de la Institución Libre de Enseñanza, en la que con 3 ó 4 años, ingresa como alumno en la misma promoción que otro ilustre arquitecto y fiel institucionista, Leopoldo Torres Balbás.

Comienza sus estudios universitarios en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Barcelona el curso 1907-

1908, y –simultáneamente–, en la Escuela de Ingenieros de dicha Universidad¹. En enero de 1911 traslada su expediente a la Escuela Central de Ingenieros. Durante sus estudios en Madrid estuvo viviendo en la Residencia de Estudiantes, donde fraguará una sólida amistad con su director, Alberto Jiménez Fraud².

Fue agraciado con una plaza de Colegal del Mayor de San Clemente de los Españoles en Bolonia³ en 1912, disfrutando de la misma hasta finales de 1915, año en que recibe el Título de Arquitecto expedido por la Real Escuela de aplicación para ingenieros de Bolonia. Con el deseo de instalarse profesionalmente en Madrid, procede de inmediato a la convalidación del título de Arquitecto,

«fundándose en el antiguo convenio entre el Real Colegio de San Clemente de los Españoles en Bolonia y el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, por R.O. de 25 de junio de 1895, de reconocer como válidos los títulos obtenidos en la Universidad y Escuelas Especiales de aquella ciudad por alumnos pertenecientes al R. Colegio citado y apoyándose, al mismo tiempo, en el precedente que existe del Arquitecto D. Luis Fernández Marchante, cuyo título, de idéntica procedencia del que suscribe, fue reconocido como válido en España el 6 de junio de 1903.»⁴

Arquitecto en Madrid

El desempeño de su profesión estuvo marcado por la dedicación al Ayuntamiento de Madrid, al que se incorpora como arquitecto en 1916, cuya carrera en la Institución

municipal abarca desde la “comprobación y valoración del Registro fiscal de solares” (1917-1922) como Arquitecto Ayudante de Sección, a la siempre ingrata tarea del archivo de planos en calidad de Ayudante Facultativo del Arquitecto encargado del depósito de planos (1922-1927), el ascenso a Ayudante Facultativo de la Sección de Edificaciones del Interior (1927), el nombramiento para el cargo de Arquitecto de Urbanización en agosto de 1931, tareas todas que le permiten participar en primera línea en la evolución de una ciudad que, en medio de aquellas convulsas décadas, se irá transformando en una urbe cosmopolita.

Los mejores momentos como empleado de la institución municipal fueron los que pasó trabajando al lado de su admirado Gustavo Fernández Balbuena, de quien admira la lucidez y capacidad de trabajo, además de haberle introducido en la nueva disciplina del urbanismo, haciéndole partícipe de las nuevas teorías desarrolladas por los especialistas europeos y del empeño por incorporar la disciplina en la organización del caduco organigrama de los Servicios Técnicos del Ayuntamiento de Madrid. Es tanta la admiración que siente por el amigo y colega que le dedica un capítulo entero de su obra sobre la arquitectura española de la primera mitad del siglo XX, explicando en la “Nota preliminar”:

*«me propuse entonces dedicar el libro que se publicara sobre este tema a la figura del que, dentro del medio siglo a que me voy a referir, considero como de la máxima categoría. A él va dedicado este resumen histórico, aunque por razones de tipo sentimental dedique este libro a la memoria de mi padre, que fue el mentor en mi amor a las bellas artes, como fue el consejero ejemplar en otros aspectos de mi vida.»*⁵

Su expediente en el Ayuntamiento de Madrid termina con un decreto del Sr. Alcalde Presidente, “teniendo a bien” (sic.) suspenderle de empleo y sueldo, firmado el 13 de abril de 1939⁶.

Fue Secretario General de la Sociedad Central de Arquitectos (1926), y participó en la organización del primer Congreso de Urbanismo que se celebró en España (1926), y en la elaboración de los Proyectos del Plan General de obras del Ayuntamiento de Madrid (1927). En enero de 1927 forma parte de la redacción de la revista *Arquitectura* con Teodoro Anasagasti como presidente de la nueva Junta Directiva de la Sociedad Central de Arquitectos, siendo quien incorporara a la jefatura de redacción de la revista al escritor José Moreno Villa, a quien conocía de la Residencia de Estudiantes. Como

arquitecto de la Junta de Construcciones Civiles, con el advenimiento de la República participa en la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria⁷.

Su dedicación a la arquitectura está marcada por un fuerte signo vocacional, vinculando la disciplina a la pedagogía⁸, especializándose en la construcción de grupos escolares, interesado en poner en práctica las modernas teorías pedagógicas de la Institución Libre de Enseñanza a través de la arquitectura, bajo el magisterio de Antonio Flórez Urdapilleta, con el empeño por resolver los problemas con mentalidad funcional, huyendo de las pretensiones monumentalistas⁹.

Desde la Oficina Técnica para la Construcción de Escuelas para el Estado –organismo dependiente del Ministerio de Instrucción Pública–, su director Antonio Flórez formó un equipo de arquitectos especializados en la materia, entre los que se encontraba Bernardo Giner, con la intención de aplicar el decreto de Primo de Rivera que obligaba a cada municipio a construir una escuela¹⁰.

*«Los planes de colaboración entre el Ministerio y el Ayuntamiento de Madrid se hicieron más estrechos con el nombramiento de Bernardo Giner como arquitecto municipal escolar. La primera colaboración entre éste y Flórez se establece en el denominado plan de 1931, una actuación que posibilitó la construcción de los grupos Pablo Iglesias, Francisco Giner de los Ríos, Vicente Blasco Ibáñez, Tomás Bretón, entre otros muchos.»*¹¹

Contamos con una obra suya de nueva planta reseñada por extenso en la revista *Arquitectura* del año 1927, en la que además de los datos técnicos y el reportaje gráfico, el editor se siente en la obligación de añadir unos comentarios para destacar las virtudes de la obra construida. Se trata de la iglesia de San Francisco y San Gregorio el Magno y residencia de los Padres Franciscanos en Madrid, en la confluencia de la calle Lope de Rueda con la de Duque de Sexto, al NE del Retiro. Un conjunto de iglesia y convento que son abordados por el arquitecto con espíritu moderno, con visión urbanística, haciendo compatibles la singularidad de los edificios proyectados con la integración en la estructura del caserío, respetando el perfil urbano de aquel Madrid de finales de los años veinte.

«Con afiliar su obra al llamado estilo mudéjar parece decirnos el autor que sobre una base tradicional pueden levantarse obras limpias y modernas, capaces de convivir con los demás elementos urbanos sin



Madrid, Iglesia de San Antonio, PP. Franciscanos. Arquitectura, 1927

amedrentarnos ni anonadarlos. La limpieza no significa en este punto más que sobriedad, eliminación de pequeños motivos típicos. (...)

El conjunto que nos ofrece el Sr. Giner de los Ríos es movido, tanto de planos como de volúmenes, con efectos de caserío en repliegue. La Iglesia y la Residencia conservan su independencia. (...)

La solución es la más lógica desde el punto de vista urbano. Entre viviendas, la vivienda es lo primero. (...)»¹²

Pero Bernardo Giner ha sido considerado siempre a la sombra de su maestro, ya Oriol Bohigas en su conocido trabajo sobre la arquitectura de la II República, aunque exaltaba su empeño en la dignificación y promoción de la arquitectura escolar, devaluaba la arquitectura de Giner de los Ríos señalando que ni aportó originalidad y frescura al racionalismo español, ni tan siquiera fue capaz de ser buen discípulo; eco que se repite en trabajos como el citado de Salvador Guerrero, insistiendo en que se apartó de la «inteligente tradición» de Flórez¹³.

Su otro momento feliz como arquitecto del Servicio Técnico del Ayuntamiento de Madrid, según relata en su obra publicada en México, transcurre desde 1928 hasta su petición de excedencia para ejercer de parlamentario en las Cortes (1934), cuando se le nombra —a propuesta

de los compañeros— Jefe de la Sección de Arquitectura Escolar de la recién creada Dirección de Arquitectura del Ayuntamiento de Madrid, en una remodelación que también incorporaba una nueva Sección de Urbanización impulsada por su amigo Fernández Balbuena. Su actividad en la construcción de escuelas se intensificará notablemente con la llegada de la II República¹⁴.

Durante la guerra civil, aún pudo hacer buena labor para la arquitectura de Madrid, en calidad de miembro del Gobierno de España, ya que fue uno de los tres ministros que se desplazaron en 1937 desde Valencia a Madrid para hacerse cargo de la situación en la capital, siendo quien tomó la iniciativa de poner en marcha el Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid, para hacer frente al caos provocado por los bombardeos y el asedio.

El compromiso político de un intelectual

Paralelamente a su carrera como arquitecto en el Ayuntamiento de Madrid, se incorpora a la vida política española en 1931, siendo elegido Diputado a Cortes por Málaga (provincia) por la Agrupación al Servicio de la República en las Constituyentes de aquel año¹⁵. En 1934 participa en la fundación del partido Unión Republicana¹⁶ resultante de la fusión de los partidos Radical Demócrata y Radical Socialista, presidido por Diego Martínez Barrio, en el que desempeñará el cargo de Tesorero del Comité Ejecutivo Nacional.

El 16 de febrero de 1936 tuvieron lugar las elecciones, y en la apertura de sesiones el 16 de marzo, Bernardo Giner de los Ríos ocupaba su escaño como Diputado a Cortes por Jaén¹⁷.

Intervino activamente en la redacción del programa presentado por el Frente Popular, en cuya relativa moderación —conociendo la trayectoria vital del arquitecto y diputado— podríamos atisbar su protagonismo, ya que en dicho programa “*hay amnistía y reforma agraria, pero en el que se habla también de Constitución, y de autoridad, sin mengua de las razones de libertad y justicia, y se consignan expresamente las reservas que los partidos republicanos ponen a la nacionalización de la tierra y de la Banca y al control obrero.*”¹⁸

En el Gobierno presidido por Casares Quiroga, desde el 13 de mayo al 18 de julio de 1936, Bernardo Giner de los Ríos¹⁹ ocupó la cartera de Comunicaciones y Marina Mercante. Posteriormente fue nombrado ministro de Comunicaciones y Marina Mercante del Gobierno de José Giral (Gaceta de Madrid, 20 y 22 de julio de 1936). En una época política en la que el papel más

importante de los ministros era el de representar a sus formaciones políticas en el poder central, y cuya característica más destacada es su perfil convulso, llama poderosamente la atención la continuidad ininterrumpida de Bernardo Giner en el Gobierno, ya que fue nombrado ministro de Comunicaciones con Largo Caballero (Gaceta de Madrid, 5 de septiembre de 1936) y Ministro de Obras Públicas en el primer Gobierno del doctor Juan Negrín y Ministro de Comunicaciones y Transportes en el segundo (5 de abril de 1938). Fue también Ministro de Transportes y Comunicaciones en el último Gobierno de la II República durante la guerra civil. Como parlamentario, según se deduce de un informe elaborado a partir de la consulta de los diarios de sesiones,

*«sus intervenciones fueron escasas, mereciendo indicarse únicamente el debate sobre Congregaciones Religiosas y el régimen de los bienes del extinguido Patrimonio de la Corona. En las Cortes de 1936 formó parte, más de una vez, de la comisión permanente de Comunicaciones, sin que sus intervenciones desde el banco azul merezcan mención especial desde el punto de vista social o político.»*²⁰



Portadilla del libro de B. Giner publicado en México en 1952, sobre arquitectura española. (ETSAM)

En 1939, antes de pasar a Francia, Negrín le encarga mediar en Madrid ante el coronel Casado para que se trasladara a la posición "Yuste" en Elda, donde iba a cele-

brarse la última reunión de consejo de ministros de la República. Labor de intermediario entre el Gobierno y el sublevado coronel Casado que resulta infructuosa, ya que Casado se queda en Madrid y organiza un golpe de estado contra el gobierno de Negrín²¹.

Tras su salida de España permanece en París como miembro del Gobierno de la República en el exilio, mientras que en Madrid se incoaba su expediente de responsabilidades políticas, que terminará con la condena en 1941 a la inhabilitación absoluta durante un periodo de quince años²²; la de extrañamiento, por igual periodo de tiempo; y la económica de pago de cinco millones de pesetas²³.

El historiador de la arquitectura

Intelectual de convicciones republicanas, es uno de los grandes historiadores de la arquitectura española de mediados del siglo XX, con una emblemática obra escrita ya desde el exilio mexicano, titulada *50 años de arquitectura española (1900-1950)*. Cabe mencionar que su interés por la historia aparece reflejado en una colaboración temprana para la revista *Arquitectura*, que publica en el n° 10 de febrero de 1919 un artículo suyo titulado: "Donato D'Angelo Bramante: el arquitecto", en el que busca las claves que definen su estilo, tratando de descubrir la esencia de su concepción de la arquitectura, evitando empantanarse en el matiz anecdótico ni en el informe exhaustivo.

Gran historiador de la arquitectura, no por el volumen de las páginas escritas ni por la erudita exhaustividad de su investigación, ya que, como bien dice Ángel Urrutia, se trata de un libro «escrito casi de memoria y con cierta nostalgia»²⁴, sino por el modo en que se acerca al objeto de estudio y por el tono de sus juicios sobre los arquitectos y la arquitectura española de la primera mitad del siglo XX. Creo que lo más seductor de su libro *50 años de arquitectura española (1900-1950)* es la brillantez de su equidad, no sólo por haber incluido expresamente la obra realizada por sus colegas españoles en el extranjero —en su inmensa mayoría, obligados por el exilio— durante la década 1940-1950, sino que —es lo que más nos admira— analiza el cometido desarrollado por el régimen franquista en materia arquitectónica, sin dejarse llevar por el resentimiento ni el revanchismo de quien ha sufrido en sus carnes la represión del gobierno dictatorial²⁵.

El propio autor era consciente de la modestia de su estudio, tal y como explica en la "Nota preliminar" del libro. Se trata de un documento surgido de una conferen-

cia impartida el 9 de agosto de 1951 en el Ateneo Español de México, invitado a pronunciarla por la sección de Artes Plásticas de dicha institución bajo el título “La Arquitectura en España a partir de 1900”, y que –según cuenta el propio Giner–, «después de pronunciada dicha conferencia el Gerente de la Editorial Patria, señor Lasa, me pidió que transformara en original para un libro el tema que tanta expectación había producido lo mismo entre profesionales que entre los no técnicos»²⁶. A pesar de lo cual, durante muchos años –como ya señalara Carlos Flores– fue el libro de referencia sobre la arquitectura española de la primera mitad del siglo XX.

Exiliado republicano en América

A partir de 1939 desempeña un papel protagonista en el Gobierno de la República en el exilio²⁷, ayudando a los refugiados y tratando de mantener viva la llama de la restitución de la República, mientras que hubo esperanza de legitimación por parte de las grandes potencias mundiales.

En 1940 se reúne con su familia en Santo Domingo, siendo nombrado por el dictador Trujillo arquitecto municipal de Ciudad Trujillo²⁸, para la cual elaboró un anteproyecto de extensión y reforma dejando huella de su talla profesional, aplicando sus conocimientos de urbanismo adquiridos en los trabajos sobre Madrid y su concepto funcional de la arquitectura.

Pero el feliz refugio dominicano no duró ni un año, más que por incompatibilidad con el régimen del dictador, por sus buenas relaciones con el arquitecto Juan Alfonseca –enemigo declarado de Trujillo–, consignada como inevitable por el destino al ser fruto de una relación de amistad de su hija mayor con uno de los hijos del arquitecto dominicano que terminaría en boda. La rivalidad del dictador dominicano con la familia Alfonseca llega a su punto álgido con el asesinato en Nueva York del padre del novio por orden de Trujillo, a los pocos meses de haberse iniciado la relación²⁹.

El matrimonio de su hija Elisa le supuso la destitución como arquitecto municipal de Ciudad Trujillo³⁰, por lo que Bernardo Giner de los Ríos decide marcharse a México con su familia; así, toca puerto en Veracruz en diciembre de 1940 a bordo del *Cuba*, barco fletado por la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE), y termina recalando en México D.F. con Elisa Morales, su mujer, y sus hijos Francisco (N. 1917), Manuel (N. 1919), Elisa (N. 1922) y Consuelo (N. 1925), donde es acogido por la hospitalidad de Alfonso Reyes, escritor y presidente de la casa de España en México. Juan Alfonseca Espallet

–arquitecto como su padre– también se refugió en México y estuvo trabajando con su suegro³¹.

Desde México, Bernardo Giner seguirá colaborando con el Gobierno de la República en el exilio, ya que el 10 de enero de 1945 se reunieron las Cortes españolas en la Ciudad de México, una sesión especialmente emotiva no sólo por celebrarse en el exilio, sino por haberse dado lectura a la relación de Diputados fallecidos desde el comienzo de la guerra civil. El miércoles 7 de noviembre de 1945, volvieron a reunirse en la Ciudad de México con la asistencia de 135 Diputados, y el viernes 9 de noviembre de 1945 se celebraba la sesión en la que quedaba designada la Diputación Permanente³².

En 1960 surge una nueva ocasión para colaborar con el Gobierno Republicano, al crearse el Consejo de Defensa de la República española, como explica Saenz de la Calzada:

*«en momentos en que la política del General De Gaulle de aproximación al régimen franquista hicieron temer una posible interrupción en las funciones del Gobierno Republicano que residía en París. En el caso de producirse tal contingencia, el Consejo asumiría automáticamente sus funciones para evitar una solución de continuidad en las mismas. Giner de los Ríos lo preside y organiza.»*³³

Al mismo tiempo, como ocurriera en sus años madrileños, compaginará su labor política con el ejercicio libre de la profesión, destacando la existencia de dos etapas profesionales en la arquitectura de Giner de los Ríos en México, la primera desde su llegada de Santo Domingo en diciembre de 1940 hasta su marcha a París en 1947 para representar y servir a las instituciones republicanas en el exilio, y la segunda desde su regreso desde París a finales de 1950 hasta su jubilación.

Desde que llega a México se pone a trabajar para la JARE en colaboración con el aparejador madrileño Saturnino Marcos Lucero, republicano refugiado, en las obras de ampliación y adaptación del colegio Madrid,

*«que se instaló en una antigua casona señorial rodeada de grandes terrenos en el pueblo de Mixcoac –entonces en las afueras de la ciudad de México–, que había sido propiedad de José Ives Limantour, ex ministro de Porfirio Díaz. Hizo también obras de adecuación para el Banco de la Propiedad S.A. y construyó una residencia en Fortín de las Flores.»*³⁴

Durante los primeros años de su etapa mexicana también fueron fundamentales –como para el resto de

los profesionales desplazados por la guerra— las relaciones con los españoles asentados en México mucho antes del conflicto armado, que pusieron la solidaridad con los compatriotas exiliados por encima de las diferencias ideológicas, dando trabajo a aquellos recién llegados y beneficiándose de la capacidad y el prestigio profesional de muchos de ellos.

«La colonia ya establecida, dedicada al comercio y a las actividades empresariales, no contaba entre su gente con suficientes profesionales. El hecho de que, de pronto, tuvieran a la mano un ramillete de paisanos titulados, que llegaban además con cierto renombre, propició que algunos de ellos, dejando de lado posiciones políticas, contrataran los servicios de sus compatriotas. Una cantidad considerable de los encargos que recibieron los arquitectos refugiados vinieron, precisamente, de este grupo.³⁵»

También comenzó a trabajar con algunos arquitectos mexicanos que sacaron adelante el proyecto de transformar el pueblo de Valle de Bravo, en el estado de México, en un centro turístico que terminaría por ponerse de moda entre las familias adineradas del Distrito Federal como segunda residencia. Aunque las obras más importantes de este primer periodo mexicano las hizo en colaboración con el arquitecto Carlos Recamier³⁶. Como colofón a su trabajo como arquitecto, representará a sus colegas en el exilio en las reuniones de la “Union Internationale des Architectes”.



Casa de descanso en el Fortín de las Flores, Veracruz (México). Arquitecto: Bernardo Giner de los Ríos García

A medida que los profesionales españoles refugiados en México se iban asentando, y gracias a la prosperidad económica que vivía el país americano, las carreras profesionales de aquellos republicanos que, tras la retirada del apoyo de las potencias mundiales y la consolidación del régimen franquista, renunciaron al retorno apostando por echar raíces en su patria de acogida, tras un primer

momento de tener que trabajar por cuenta ajena, pudieron promover enseguida empresas levantadas con capital propio, en las que reclamaron la colaboración de sus viejos amigos republicanos.

De este modo, cuando Bernardo Giner de los Ríos regresa de su periplo parisino, recibirá la llamada de varios de sus viejos conocidos. Así, le vemos colaborando con la ya prestigiosa firma *Ras-Martín*, fundada por Eduardo Robles Piquer y Vicente Martín Hernández a comienzos de los años cuarenta, a la que se sumaron Cayetano de la Jara y José María Dorronsoro, todos refugiados, que comenzó dedicándose a la reforma y decoración de interiores y jardines, pasando posteriormente a la realización de obras de nueva planta, además de ser pioneros en la arquitectura paisajista en México; cuando Félix Candela o Bernardo Giner comienzan su colaboración a comienzos de los años cincuenta, *Ras-Martín* acaba de inaugurar la nueva sede central en una elegante residencia porfiriana de finales del XIX en el Paseo de la Reforma, y sus cines, hoteles y reformas de las sedes del Banco de México salen publicadas por Casto Fernández Shaw —amigo de Robles Piquer— en la revista *Cortijos y Rascacielos*.³⁷

De esta segunda etapa como arquitecto en México también son conocidos sus trabajos en Veracruz, donde construye una casa de descanso en el Fortín de las Flores, así como la construcción de un teatro en el Paseo de la Reforma de la ciudad de México en 1952, para un cliente mexicano, esposo de la actriz española Marilú Elizaga, que quería que su mujer tuviera su propio teatro.

México puso a Bernardo Giner en relación estrecha con la creación literaria y el mundo editorial, antes incluso de poner pie por primera vez en tierras mexicanas (se encuentra aún en Francia), el escritor Alfonso Reyes aparece como testigo en la boda de su hijo Francisco con María Luisa, hija de otro escritor —también español en el exilio— Enrique Díez Canedo³⁸. Pienso que la relación de parentesco debió influir en la decisión de participar en algunas iniciativas editoriales de hondo calado.

La primera, a su vuelta de París, fue precisamente con los compatriotas de *Ras-Martín*, embarcándose en la aventura de la revista *Decoración*, cuyo primer número salió de imprenta en diciembre de 1952, terminándose la experiencia en septiembre de 1956, tras haber editado 33 números, habiendo servido durante aquellos años de reclamo eficaz para *Ras-Martín*, tanto por la publicidad como por la divulgación de casi cincuenta obras realizadas por la empresa³⁹.

De entre las iniciativas editoriales en las que participara Giner de los Ríos en sus años de exilio en México, des-

tacaría por su excepcionalidad la de la revista “Los Sesenta”, publicada durante la sexta década del siglo XX, en la que sólo estaba permitida la colaboración de quienes hubiesen cumplido sesenta años; fue una aventura⁴⁰ compartida con figuras de la talla de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Max Aub o Jorge Guillén.

En sus últimos años, Bernardo Giner empeñará sus energías en ejercer de Presidente de la Corporación de Antiguos Alumnos de la “Institución Libre de Enseñanza” del “Instituto-Escuela” y de la “Residencia de Estudiantes” de Madrid, manteniendo los vínculos afectivos de quienes participaron en aquella aventura pedagógica e ideológica, editando —además— el Boletín de los Antiguos Alumnos.

Bernardo Giner de los Ríos García falleció en la Ciudad de México (México), el 24 de agosto de 1970, a los 81 años de edad.

Notas

- 1 El traslado a la ciudad Condal vino motivado por haber ganado su padre una plaza de catedrático de enseñanza secundaria de literatura española, que ejerce hasta que se jubila en 1918. Hermenegildo Giner de los Ríos fue ilustre militante del Partido Republicano Radical; Diputado a Cortes por Barcelona, su relevancia como intelectual comprometido consigue que Barcelona le obsequie cediéndole el nombre de una de sus plazas y el de uno de los nuevos grupos escolares. El homenaje fue reseñado en la revista *Nuevo Mundo*, Barcelona, 8.IX.1933, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (en adelante, AGA) (03)088 F/3362
- 2 En la Residencia de Estudiantes se conservan varias cartas que expresan la relación intensa y afectiva a pesar de la distancia entre México y Londres, de Bernardo Giner con Alberto Jiménez Fraud y Natalia Cossío (hija de Manuel Bartolomé Cossío), que en los años sesenta conservan intacta la amistad juvenil. Cfr. Archivo Virtual de la Edad de Plata, Residencia de Estudiantes, “Cartas Mexicanas”.
- 3 La razón de su estancia en Bolonia la atribuyo al deseo de su padre, antiguo colegial del de San Clemente donde se aloja durante una estancia en comisión de servicios para investigar sobre la Instrucción Pública en Italia, institución con la que guardaría una especial relación, como pone de manifiesto la obra de la que es coautor: BORRAJO Y HERRERA, Pedro; GINER DE LOS RÍOS, Hermenegildo (1880): *El Colegio de Bolonia, centón de noticias relativas a la Fundación Hispana de San Clemente*, Establecimiento Tipográfico de M. Minuesa de los Ríos, Madrid.
- 4 Instancia de la Sección de Títulos del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes al Subsecretario de este Ministerio. Madrid 18 de noviembre de 1915. Bernardo Giner de los Ríos García (AGA)
- 5 GINER DE LOS RÍOS, Bernardo (1952): *50 Años de Arquitectura Española (1900-1950)*, México D.F., Editorial Patria: 10.
- 6 Ayuntamiento de Madrid, Sección de Gobierno Interior y Personal, Expediente de Bernardo Giner de los Ríos García. Archivo de Villa (Madrid)
- 7 Cfr. URRUTIA NÚÑEZ, A. (1997): *Arquitectura española siglo XX*, Cátedra, Madrid; SAN ANTONIO GÓMEZ, C. (1996): *20 años de Arquitectura en Madrid. La edad de plata: 1898-1936*, Comunidad de Madrid, Madrid.
- 8 Vid. GINER DE LOS RÍOS, B. (1933): “Las construcciones escolares de Madrid” en Madrid, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Año LVIII, nº 878: 161-165.
- 9 Cfr. *Conferencias leídas por los arquitectos Don Joaquín Muro Antón, Don Leopoldo Torres Balbás y Don Bernardo Giner de Los Ríos, los días 13, 20 y 27, con motivo de la exposición de arquitectura escolar*. Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Oficina Técnica Para Construcción de Escuelas, 1933. En su intervención, Bernardo Giner explica su deuda intelectual y profesional con Antonio Flórez a quien considera su maestro.
- 10 Cfr. CUETO RUIZ FUNES, J.I. (1997): *Arquitectos españoles exiliados en México: su labor en la España republicana (1931-1939) y su integración en México*. Universidad Politécnica de Cataluña, Servicio de Publicaciones, Barcelona: 59-60.
- 11 GUERRERO, S. (2002): “Arquitectura y pedagogía. Las construcciones escolares de Antonio Flórez” en AA.VV.: *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)* Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid: 79-80.

- 12 R. (1927): "Nueva iglesia franciscana en Madrid. Iglesia de San Antonio. Arquitecto Bernardo Giner" en Madrid, *Arquitectura* 101: 320-324.
- 13 Cfr. Idem., p. 80. No estoy de acuerdo con esa valoración tan negativa y tan pobre, en la que nunca se ha tenido en cuenta una visión completa de la trayectoria profesional del arquitecto madrileño, al desconocerse su trabajo en Santo Domingo y en México, pero no pretendo convertir mi comunicación en un panegírico reivindicativo, dejando la valoración de su arquitectura para mejor ocasión.
- 14 En la base de datos del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, figura su intervención como arquitecto en los siguientes inmuebles: Antiguas Escuelas Aguirre - F2/030 1881; Casa del conde de Bugallal - L1/214 1913; Casa-palacio - L2/309 1925; Centro Cultural Juan Gris - L2/229 1917; Colegio Nacional Emilio Castelar - F2/280 1931; Colegio Padre Poveda - L2/416 1931; Colegio Palacio Valdés - L1/297 1933; Colegio Público "Legado Crespo" y Centro de Educación de Personas Adultas "Arganzuela" - L2/423 1932; Colegio Público "San Eugenio y San Isidro" - L2/424 1932; Colegio Público Amador de los Ríos - F2/281 1931; Colegio Público Claudio Moyano - L2/417 1931; Colegio Público Emilia Pardo Bazán - L1/254 1922; Colegio Público Fernández de Moratín - L2/429 1933; Colegio Público Fernando El Católico - L2/360 1927; Colegio Público José Calvo Sotelo - F2/282 1931; Colegio Público Menéndez y Pelayo - F2/206 1922; Colegio Público Miguel de Unamuno - F2/283 1931; Colegio Público Nuestra Señora de la Almudena - F2/284 1931; Colegio Público San Isidoro - F1/206 1902; Grupo Escolar Joaquín Sorolla - F2/286 1931; Grupo Escolar Nicolás Salmerón - F2/287 1931; Grupo Escolar Pablo Iglesias - L1/295 1931; Grupo Escolar Vázquez de Mella - F1/349 1930; Pabellones Macpherson y de párvulos de la Institución Libre de Enseñanza - L2/136 1909.
- 15 En algunas de las reseñas biográficas consultadas aparece frecuentemente el error de señalar el nacimiento de nuestro arquitecto en Málaga, por el hecho de haber sido elegido diputado a cortes por aquella circunscripción, ya que hasta en la documentación depositada en el archivo del Congreso de los Diputados consta esa confusión. Pero al contrastar con la documentación académica y la policial queda descartada esa posibilidad, reafirmando su origen madrileño, y refrendando algo muy común en la vida política española del momento: Bernardo Giner de los Ríos era un diputado "Cunero", es decir, que se había buscado una circunscripción ajena a la de su ciudad de origen y de residencia habitual, aunque en campaña electoral se desplazara a Málaga y después a Jaén para dar mítines y hacer propaganda de las ideas de su partido. Cfr. Rico y Amat, Juan (1855): *Diccionario de los políticos, o verdadero sentido de las frases y voces más usuales entre los mismos, escrito para divertimento de los que ya lo han sido y enseñanza de los que quieren serlo*. Cit. por DE LA CUADRA HERRERA, Juan Ramón (2002): *Aproximación a los diputados por Jaén 1810 a 2000*, Fundación Unicaja, Málaga: 377.
- 16 Unión Republicana (1935): *Primer Congreso Nacional Ordinario*. Madrid.
- 17 "En 1936 en Jaén los electores eran 359.482, de los que votaron 274.114, el 76,25%. Por 138.340 votos, el 50,46% eligieron a Bernardo Giner de los Ríos García de Unión Republicana." DE LA CUADRA HERRERA, Juan Ramón (2002): *Aproximación a los diputados por Jaén...*, Op. Cit.: 211.
- 18 GARCÍA ESCUDERO, José María (1976): *Historia política de las dos españas*, Editora Nacional, Madrid: 1189.
- 19 Cfr. JULIÁ, S. (2004): "El Frente Popular y la política de la República en Guerra", en JOVER ZAMORA, J.M. (dir.): *Historia General de España Menéndez Pidal. XL República y Guerra Civil*. Espasa Calpe, Madrid: 101-168; IRWIN, W.J. (1982): "GINER DE LOS RÍOS, BERNARDO (1888-1970)", en CORTADA, J.W. (ed.): *Historical Dictionary of the Spanish Civil War, 1936-1939*. Greenwood Press, Westport, Connecticut, London, England: 241.
- 20 Nota adjunta. Jefe de los Servicios. Extinguido Congreso de los Diputados. 3 de abril de 1941. Expediente núm. 284 de 1939. Juzgado Instructor de responsabilidades políticas, Fecha de incoación: Día 16 de Septiembre de 1939. Conclusión: 12 de Abril de 1941 (AGA).
- 21 Cfr. ROMERO, Luis (1976): *El final de la guerra*. Barcelona, Ariel: 223-224. Vid. también: BOLLOTEN, B. (2004): *La Guerra Civil española: Revolución y contrarrevolución*. Madrid, Alianza, (1989 1ª); BAHAMONDE, A.; CERVERA GIL, J. (1999): *Así terminó la guerra de España*. Madrid, Barcelona; Marcial Pons.
- 22 DÍAZ LANGA, J. (1977): "Depuración político social de arquitectos" en *Arquitectura*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 204-205, primer cuatrimestre: 43-49
- 23 El fallo condenatorio está firmado en Madrid, a 15 de junio de 1941, sentencia nº 397 del Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Madrid, documento que cierra el expediente incoado por el Juzgado Instructor de responsabilidades políticas contra Bernardo Giner de los Ríos García (AGA).
- 24 URRUTIA NÚÑEZ, Á. (1997): *Arquitectura española...* Op. cit., p. 15.
- 25 Esa grandeza de espíritu, tan ajena a la crítica histórica de los setenta y ochenta, y que tan rara avis sigue siendo hoy, ha sido la fuerza principal que me ha empujado durante la investigación y el motivo fundamental de la redacción de estas líneas: merecía la pena el esfuerzo por dar a conocer algo más a un personaje de una calidad humana tan excepcional, en este XVI Congreso Nacional de Historia del Arte donde una de las "Mesas de Trabajo" versa precisamente sobre *Arte y Conflictos en la Historia...*
- 26 GINER DE LOS RÍOS, Bernardo (1952): *50 Años de Arquitectura Española...*: 9.
- 27 Vid.: SERRANO MIGALLÓN, F. (1983): "La República española en el exilio", en AA.VV.: *El exilio español en México*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1983: 25-34.; ALTED VIGIL, Alicia (2005): *La voz de los vencidos: el exilio republicano de 1939*. Aguilar, Madrid.
- 28 Vid.: LLORENS, V. (1975): *Memorias de una emigración, Santo Domingo, 1939-1945*. Ariel, Espulgues de Llobregat: 24; MALAGÓN, Javier (1991): "El exilio en Santo Domingo (1939-1946)", en NAHARRO-CALDERÓN, J.M. (coord.): *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: "¿Adónde fue la canción?"* Anthropos, Barcelona: 154-177.
- 29 Cfr.: CUETO RUIZ FUNES, J.I. (1997): *Arquitectos españoles exiliados en México...* Op. cit.: 227.
- 30 Cfr.: LLORENS, V. (1975): *Memorias de una emigración...* Op. cit.: 24.
- 31 Cfr.: CUETO RUIZ FUNES, J.I. (1997): *Arquitectos españoles exiliados en México...* Op. cit.: 227, nota 54.
- 32 Cfr. RUBIO, Javier (1991): "Etapa americana del gobierno de la república española en el exilio." en NAHARRO-CALDERÓN, J.M. (coord.): *El exilio de las Españas ...* Op. cit.: 87-110.
- 33 SAENZ DE LA CALZADA, A. (1978): "La arquitectura en el exilio", en ABELLÁN, J. L.: *El exilio español de 1939. V Arte y Ciencia*. Taurus, Madrid: 75.
- 34 CUETO RUIZ FUNES, J.I. (1997): *Arquitectos españoles exiliados en México...* Op. cit.: 227.

- 35 Idem.: 202.
- 36 Los trabajos más conocidos en México D.F. de ambos arquitectos fueron los cines "*Mariscal*" y "*México*", cada uno para 4.400 espectadores, lo que les convertía (1947) en los de mayor aforo de la ciudad, aunque Bernardo Giner no pudo asistir a la inauguración por hallarse ya en París. Cfr. Idem.: 227-228.
- 37 Cfr. CUETO RUIZ FUNES, J.I. (1997): *Arquitectos españoles exiliados en México...* Op. cit.: 262-266.
- 38 Consulado de España en México (Republicano). Acta de matrimonio bajo el régimen de sociedad conyugal. Ciudad de México D.F., a las 16h. del día 1 de julio de 1939. Francisco Giner de los Ríos Morales y María Luisa Díez Canedo Manteca (AGA).
- 39 Cfr. CUETO RUIZ FUNES, J.I. (1997): *Arquitectos españoles exiliados en México...* Op. cit.: 264-265.
- 40 Además de su trabajo como coordinador editorial, se atreve con algunas colaboraciones literarias, que pueden interpretarse como fragmentos de las memorias que estaba escribiendo y que dejara inconclusas al sorprenderle la muerte, como por ejemplo (1965): N° 4, antigua librería Robredo: 91-96.

Burgos 1936-1939 La ciudad durante la Guerra Civil

Lena S. Iglesias Rouco
Universidad de Burgos

En el contexto desbastador de una guerra, y más si se trata de un conflicto fratricida, hay espacio, y ocasión, para que quede de manifiesto aquella dinámica propia de las formas señalada por Henri Focillon, es decir, aparecen “yuxtapuestas en un mismo momento supervivencias y anticipaciones...”. Desde tal consideración, el estudio de la ciudad de Burgos, en cuya capitanía general se creó la Junta de Defensa Nacional tres días más tarde de la insurrección armada y en donde terminará fijando su residencia el “Jefe del Gobierno del Estado Español y Generalísimo de las Fuerzas de Tierra, Mar y Aire” a partir de 1937 hasta “la victoria final”, adquiere un particular relieve como singular testimonio de la compleja realidad en la que transcurrió la contienda y se fueron gestando muchos de los nuevos postulados aplicados a su conclusión.

Cierto es que esta antigua capital castellana, y la mayoría de la región bajo su jurisdicción administrativa apenas sufrieron las consecuencias propias de los enfrentamientos armados. Su recinto, en plena retaguardia, tan solo en dos ocasiones recibió el impacto de los bombardeos aéreos que afectaron exclusivamente a puntos periféricos como el Asilo de San Juan y el Alto de San Julián¹. Y, si bien algunas de las localidades septentrionales de la provincia serán escenarios de combates violentos², en general los daños materiales producidos por las actuaciones bélicas no resultan dignos de especial mención si se comparan con los padecidos por otras muchas zonas peninsulares. Pero, en cambio, es su protagonismo como centro por excelencia donde los militares rebeldes al Gobierno se organizaron el que la marcará decisivamente.

Y ello hasta el punto de que pasó de la situación de “ciudad bajo el dominio de los insurrectos” a constituirse en su referente por antonomasia. De esta forma, aún sin haber experimentado cambios notables en su composición arquitectónica general, la guerra le otorgará un nuevo reconocimiento en íntima conexión con quienes terminaron imponiéndose por la fuerza. Así lo avala el que reclame y se le conceda el título de *Capital de la Cruzada*. Y de ahí, también, el más decidido rechazo por parte de un amplio sector social que le aplicó la denominación de *Capital de los facciosos*.

Tan absoluta polarización con permanencia en el tiempo resulta, ya en sí misma, elocuentemente indicativa y exige plantearse cuales fueron los elementos que, dando lugar a la misma en el transcurso del enfrentamiento armado, hallaron cumplido refrendo en los decenios que le siguieron. Desde tal consideración viene abordándose el análisis de los cambios que fue experimentando la ciudad como tal, es decir, su solar urbano y sus principales elementos arquitectónicos a lo largo del conflicto así como en los años inmediatos al mismo. Y son los resultados obtenidos hasta la fecha en tal sentido los que constituyen el objeto de esta aportación con la cual se trata de estimular el desarrollo de una serie de investigaciones que, iniciadas recientemente, pueden ampliar el conocimiento del desarrollo arquitectónico propio de una de las etapas decisivas para la génesis de nuestra realidad presente. No obstante cuanto aquí se expone, dado su carácter de primera aproximación al tema, ha de considerarse con una inevitable dimensión de provisionalidad cuyo alcance habrá de ser revisado en posteriores estudios.

“... En el recinto amurallado de su Historia”

Al año de concluirse la guerra civil se publicará una versión del conflicto que, concebida desde el nuevo régimen instaurado por los vencedores, intenta hallar su legitimación sobre el fundamento del pasado. Se trata de la *Historia de la Cruzada Española* elaborada por Joaquín Arrarás³. Y en sus páginas puede leerse: “Cuando España atraviesa la zona tormentosa de su etapa republicana... Burgos se aísla indiferente en el recinto amurallado de su Historia”. Transcurridos sesenta y seis años, estamos ya en condiciones de preguntarnos: ¿hasta qué punto esa afirmación que ha venido siendo repetida insistentemente respondía a la actitud adoptada por la antigua *Caput Castellae* en aquellos cinco años tan cruciales?

Por una parte ha de tenerse presente que, desde la Restauración alfonsina, se había ido consolidando la imagen de Burgos como icono representativo de un brillante desarrollo medieval bajo el patrocinio del poder real, la religión y el empuje mercantil. Tal instrumentación de la memoria histórica arranca de 1885, cuando su magnífica catedral, “madre y maestra de las iglesias de Castilla”, es declarada monumento nacional y comienza a ser objeto de distintas operaciones de restauración que, ejecutadas por el prestigioso arquitecto Vicente Lampérez, alcanzan amplio eco a niveles nacionales⁴. A partir de ese momento, el singular perfil de la antigua capital castellana como altozano fortificado, con las agudas agujas de la sede metropolitana despuntando entre el caserío a orillas del Arlanzón, es evocado o actúa como motivo de inspiración para los artistas más prestigiosos. Unamuno, Manuel Machado, Regoyos, Sorolla, Marceliano Santa María e, incluso, un jovencísimo García Lorca propagarán la admiración por las antiguas bellezas artísticas que en el solar burgalés se reúnen. Y ello va unido a la puesta en escena de grandes exposiciones de carácter artístico que, con la participación de los reyes, rememoran el triunfo cristiano en las Navas de Tolosa (1212-1912) o el comienzo de las obras de la catedral gótica (1221-1921)⁵. Arte e Historia, pues, se aúnan y permiten acuñar una referencia urbana determinada que hoy llamaríamos prestigiosa “Marca-Ciudad”.

Este reconocimiento se vincula, a la vez, con la idea del nacimiento de la “Nación Española” en conexión con Castilla y con la acción de sus combativos héroes. Así, Burgos comienza a contemplarse con la categoría de “sagrado solar patrio” y se reconoce a su catedral como emblema nacional por considerar que representa el “alma de una raza que ha visto siempre hermanadas la cruz y la espada...”. En relación con ello, los restos del aguerido

burgalés que fue Rodrigo Díaz de Vivar, el *Mío Cid* inmortalizado por la épica, van a ser trasladados solemnemente desde el Ayuntamiento para situarlos bajo el crucero metropolitano en calidad de “...campeón de la gloria no ya de Burgos, ni de Castilla, ni de España, sino del mundo entero...”⁶ y como excepcional ejemplo capaz de hacer “...revivir aquel ánimo esforzado y aquella voluntad magnánima puesta al servicio de un ideal sublime, la patria cuyo engrandecimiento hemos de procurar todos en una era de paz...” para “...construir el edificio de un glorioso porvenir...”⁷.

Frente a este Burgos, donde “Nadie tenía prisa... Todos parecían aguardar” según el decir de José M^o Salaverría⁸, comienzan a oírse voces discrepantes. M^a Teresa León hará exclamar a uno de los personajes de su novela *Jugar limpio*: “Hace siglos que todo sobrevive... Hacén cientos de años repiten los burgaleses sus gestos de habitantes transitorios de la tierra...”. Y el músico Antonio José se lamentará: “Nuestro pueblo se durmió llorando al Cid. ¡Dormido sigue todavía!”. Tales actitudes críticas se corresponden con las inquietudes y malestar que iban haciéndose patente en el marco ciudadano. Burgos, a lo largo del siglo XIX, había acuñado una nueva definición territorial como capital de una extensa provincia que, aún desmembrada de su tradicional proyección hacia el Cantábrico, seguía constituyendo punto estratégico para el control del norte peninsular y punto álgido de las comunicaciones entre París y Madrid. De ahí su relieve como centro administrativo y enclave militar del más alto rango. Pero, en cambio, el proceso de industrialización resultaba muy limitado de suerte que la ciudad, aún siendo receptora de una importante emigración procedente del marco provincial, ofrecía escasas posibilidades para lograr un próspero futuro. Esta situación queda recogida de forma elocuente en la propia fisonomía urbana asistiéndose a una degradación progresiva desde el centro tradicional, hogar de los más pudientes, y su expansión hacia la periferia donde, en condiciones muy deficientes, se veían obligados a alojarse los extractos populares. De ahí que la prensa hablara de un Burgos “de palacios” y otro “de chozas”⁹.

Tal falta de expectativas y las marcadas diferenciaciones en las que se vivenciaban actitudes profundamente insolidarias terminaron generando un amplio malestar entre las capas sociales más desfavorecidas. Constituye ésta la llamada “cuestión social”¹⁰ ante la cual, ya en el tercer decenio de siglo, se trataron de orquestar soluciones diferentes buscando dar ocupación y mejorar la situación de la amplia masa de trabajadores¹¹. Entre las diferentes medidas entonces adoptadas destacan importan-

tes obras de carácter público y la consolidación de nuevas zonas residenciales inmediatas al centro histórico así como la rápida ejecución de numerosas barriadas de “casas baratas” alejadas del mismo. Tal empuje en el sector de la construcción, puso de manifiesto la necesidad de contar con un Plan de Ensanche y Reforma Interior cuyo Anteproyecto será elaborado, a partir de 1928, por Fernando García Mercadal, uno de los jóvenes arquitectos que, en relación con el GATEPAC, despuntaba en el entorno madrileño. Al mismo tiempo, comienza a generalizarse la utilización de los nuevos materiales y se trata de conseguir amplias viviendas que, concebidas con una marcada funcionalidad en correspondencia con los presupuestos del movimiento moderno, “tengan aire y luz”. Incluso, algunos de los proyectos se encargan a profesionales comprometidos en la apertura de nuevos cauces como Manuel Sánchez Arcas¹² o José Borobio.

“... El advenir de la nueva España”¹³

En ese momento crucial, cuando al avanzar los años treinta Burgos superaba ampliamente los 40.000 h y estaba experimentando un interesante relanzamiento a niveles industriales y urbanísticos, se produce la insurrección militar. Como capital de la VI División Orgánica, se hallaba bajo la autoridad del prestigioso general Domingo Batet y Mestres que había obtenido del general Mola la promesa de que no se sublevaría. Sin embargo, tal como quedó de manifiesto la misma noche del 18 de julio, “...casi el único militar republicano en Burgos era el jefe de su guarnición...”¹⁴ quien será detenido en su propio despacho mientras las tropas acuarteladas en la ciudad impedían progresar toda iniciativa a favor del orden institucional. De esta forma fue posible emitir desde la incautada Radio Castilla aquel comunicado de los insurrectos en el que se afirmaba: “En Burgos, los ideales patrióticos tienen raigambre tan honda que el movimiento sólo ha necesitado manifestarse para triunfar...”¹⁵.

Comenzaba, así, el periodo de tres años durante los cuales la capital castellana se convirtió en sede de la Junta de Defensa, ya el 23 de julio de 1936, para pasar a constituir, desde la primavera del año siguiente, residencial oficial de Franco quien, meses antes, había sido proclamado Jefe del Gobierno del Estado Español en el edificio burgalés de Capitanía General. Finalmente, después de acoger a la Junta Técnica del Estado que sustituyó a la de Defensa, se erige en sede oficial del Gobierno constituido como tal desde enero de 1938. Tan singular protagonismo es atribuido a causas de distinta naturaleza. Es cierto que la región burgalesa, salvo la zona septentrional,

apoyó candidaturas de signo conservador a lo largo de las distintas legislaturas republicanas¹⁶. Pero sin duda el elemento decisivo fue su posición estratégica en relación con el dominio del norte peninsular y su proximidad a Madrid, todo lo cual la convertía en enclave militar excepcional que, además, disponía de grandes cuarteles, magnífico hospital militar, aeródromo, extensos campos de maniobras y modernas instalaciones penitenciarias.

Las ventajas que la ciudad ofrecía fueron contempladas desde el primer momento por los insurrectos como queda recogido en la presencia del general Mola quien, ya el 20 de julio, se trasladó desde Pamplona para asumir el mando de la correspondiente división militar y aguardar al general Sanjurjo que fallecerá, precisamente, en el transcurso del viaje emprendido en esa fecha hacia Burgos¹⁷. No obstante, con independencia de los movimientos y decisiones de quienes se levantaron en armas y de la secuencia de simpatizantes que se apresuraron a presentarse en la ciudad como el propio príncipe Juan de Borbón, cabe preguntarse por las transformaciones que su conjunto urbano irá experimentando a lo largo del dramático periodo correspondiente a la guerra civil. En una palabra, se trata de avanzar en el conocimiento de cuales fueron los rasgos que caracterizaron la fisonomía de aquella ciudad ocupada y transitada continuamente por los sublevados la cual, apenas transcurridos tres meses del “glorioso alzamiento”, ya era considerada como “corazón de la nueva España”¹⁸.

El primero de los aspectos que destaca de acuerdo con los testimonios contemporáneos es el de la multitudinaria presencia de militares llenando las calles y espacios principales. Ciertamente es que el vecindario estaba muy acostumbrado a la convivencia con las tropas desde que, en la segunda mitad del siglo XVIII, se habían levantado dos grandes cuarteles al exterior del recinto amurallado, en contacto con el camino a Vitoria. Y también de aquella época databa la generalizada consideración de que constituían un factor decisivo para el desarrollo del viejo casco¹⁹. Pero tal tradición adquirió una escala impensable de suerte que gentes uniformadas aparecen en la mayoría de las fotografías de la época. Más aún, la sucesión de los acontecimientos referidos a la sublevación y a los distintos éxitos que fue obteniendo a lo largo de los tres años de enfrentamiento quedan plasmados en las imágenes de tropas desfilando por la calle Vitoria y el Paseo del Espolón u ocupando la actual Plaza de Alonso Martínez (Plaza de Capitanía) y las calles Laín Calvo-Paloma así como el entorno de la Plaza Mayor-Catedral. Entre estos testimonios se hallan múltiples tomas centradas en destacar las figuras de los principales cabecillas de la rebelión:

Franco, Mola, Cabanellas... Se trata, en general, de instantáneas tomadas por los fotógrafos burgaleses en activo como Alfonso Vadillo y Foto Club²⁰, quienes trataron de hacer identificables los entornos urbanos donde transcurren los acontecimientos.

Tan aplastante presencia militar, que transmite la imagen de una “ciudad ocupada”, debió corresponderse con la realidad, la que se intentaba hacer creer sobre la pretendida fuerza y aplastante dominio de los sublevados así como con cuanto será enmascarado, es decir, el argumento contundente de quienes se alzaban en armas era, básicamente, el “orden y mando” tal como rezaba el bando de Mola publicado en el *Diario de Burgos* con fecha del 19 de julio. Sin más paliativos. Y este ejercicio de la fuerza irá acompañado de una intencionada propagación del terror. He ahí los dos recursos que, durante el conflicto y tras su conclusión, van a ser utilizados para eliminar o silenciar a cuantos pudieran ofrecer resistencia²¹. En ese sentido, Burgos se presenta con un protagonismo bifaz. Por una parte, la ciudad sufrió las terribles consecuencias de la aplicación de tales presupuestos. Entre los primeros testimonios figura el asesinato de un trabajador perpetrado por los “pistoleros de Albiñana” ante numerosos testigos el 19 de julio a las tres de la tarde delante del edificio de Correos. A esta impugne actuación pública le seguirán una sucesión de asesinatos que poblaron de cadáveres las cunetas de las carreteras principales y, aún, zonas singulares de convivencia ciudadana como el parque inmediato a la Cartuja de Miraflores, Vista Alegre, etc. Sin embargo, ya superados los momentos iniciales, se ordenó llevar a cabo este tipo de actos en lugares algo alejados de la ciudad y proceder a enterrar los cadáveres. A ello debe añadirse la visión constante del paso de detenidos que, pronto, desbordaron totalmente las posibilidades del nuevo Penal pese a las continuas operaciones de “saca” para proceder a su inmediata ejecución²².

Pero a la vez, unida a esta terrible realidad cotidiana, se imponía en Burgos otra cara derivada del progresivo asentamiento en la ciudad de los nuevos organismos y dependencias oficiales en relación con su nueva categoría de *Caput Hispaniae* o *Capital de la Cruzada*. Así, los grandes edificios públicos levantados a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX pasaron a realizar funciones ligadas a las entidades del gobierno organizado por Franco tras su reconocimiento como Jefe del Estado. La Casa Consistorial se destinó a Ministerio de Agricultura trasladándose el Ayuntamiento al edificio del Casino. El Palacio de la Diputación provincial alojó al Ministerio del Interior y el de la Audiencia al Ministerio de Hacienda. La histórica Casa del Cordón actuó como sede de la

Vicepresidencia de Gobierno y el Salón de Recreo, en el Teatro Principal, servirá como Ministerio de Defensa. El convento de las Salesas albergó la Sala de Consejos y las oficinas del Cuartel General de la GESTAPO. El edificio de Venerables se transformó en Juzgado Militar y las oficinas de Prensa y Propaganda fueron instaladas en el convento de Teresianas, etc. Por su parte, las principales autoridades pasarán a albergarse en edificios modernos especialmente singularizados; tal sucedió con el Palacio de los Muguero donde residieron Franco y Serrano Súñer con sus respectivas familias. En cuanto a los visitantes insignes, miembros de las embajadas, intelectuales y periodistas destacados contaron con las magníficas instalaciones de los nuevos hoteles Castilla y Condestable que se inauguraron por entonces en la calle Vitoria.

Por su parte, la consolidación del nuevo aparato gubernamental llevó aparejada la necesidad de dar acomodo al continuo aumento de población que éste originaba. Y, en ese sentido, todas las posibilidades que podía brindar la ciudad fueron quedando desbordadas. Ya desde comienzos de la sublevación, la Alcaldía recurrió a la colaboración del vecindario para acoger “...a la aglomeración de forasteros que constantemente nos honra con su visita.”²³. Y, una vez instalados los diversos órganos de gobierno, se estableció como obligatorio dar alojamiento a cuantos se vinculaban a ellos. Incluso los propios cuarteles resultaron insuficientes y hubo de habilitarse distintos edificios para servicio de las tropas. Tal ocurrió con los seminarios de San Jerónimo, de San José y de Misiones, los monasterios de religiosas Esclavas y de la Madre de Dios e, incluso, terminó por recurrirse a las viviendas particulares²⁴. Además, era continua la llegada de los que huían de las zonas de combate o desabastecidas así como los eclesiásticos y religiosos que buscaban refugio. Tampoco faltó un importante número de aquellos que trataban de obtener posiciones ventajosas cerca de los que estaban triunfando con las armas. Así no resulta extraño que, en el Pleno municipal celebrado el 22 de marzo de 1937, se exponga que “...la gente se amontona en las casas” y termine por prohibirse que los transeúntes queden a pernoctar en la ciudad. Incluso surge la idea de adaptar las torres de la catedral con el fin de resolver la carestía de espacios²⁵.

Tal afluencia hará que el centro urbano llegue a parecerse a “la piel tensa de un odre próximo a reventar”, según se reconoció desde las páginas de la prensa local²⁶. No obstante, pese a las dificultades que diariamente se generaban, abundan los testimonios de admiración hacia la que ejercía, excepcionalmente, como capital de la “Nueva España”. Desde los que reconocían que “Burgos

tiene el aspecto de una gran ciudad" y "el rango y el gran tono de Madrid" a la contundente afirmación "Por Burgos pasan hoy los caminos del Universo" o las evocaciones entusiastas como la del falangista Rafael García Serrano: "...la ciudad nos apabulló con su esplendor; su bullicio, con su aire de capital en armas, resplandecientes de banderas, uniformes y colores, camisas azules, guerreras caqui, boinas rojas... (Se difundía) cierto perfume a pólvora a los tranquilos paseos del Espolón, a las terrazas de los cafés, a las tabernas, a las calles...". Por su parte también el escritor inglés Valentine Williams se muestra profundamente impresionado: "Exaltación es la palabra que califica lo que he visto en Burgos... Al bullicio natural de las ciudades españolas... hay que sumar... las pesadas ruedas de la artillería y tanques, el batir de tambores y el metal de las trompetas...". Y otros recién llegados del frente se sorprendían ante "...el hervidero humano... (que) teniéndola tan cerca, vivía la guerra a distancia"²⁷.

Esta estrecha connivencia de la capital burgalesa con el aparato estatal que en ella se fue instalando va a convertirla en representación del mismo de suerte que su referencia urbana, sus más singulares edificios y, de forma especial, el excepcional perfil de la catedral comienzan a presentarse unidos al bando liderado por los militares rebeldes. Tal proceso arranca ya desde los primeros momentos cuando el levantamiento en armas trata de identificarse como una nueva "cruzada en defensa de la civilización cristiana occidental" la cual halla magnífica evocación en la antigua capital que, según figuraba en las pancartas de recibimiento a Franco, se definía como "Cabeza de Castilla, Capital de España". De ahí que un colaborador extranjero, ya el 23 de noviembre de 1936, afirmará en la prensa local: "Burgos, la patria del más legendario de los héroes españoles, el Cid: con su gloriosa catedral del siglo XIII y su historia anterior a la conquista de Inglaterra por los normandos, es el marco adecuado para Franco y sus soldados"²⁸.

Esa identificación afectó particularmente a los monumentos que, dentro de su solar, eran objeto de mayor reconocimiento artístico. De esta forma, la magnífica catedral actuó como escenario de las solemnes ceremonias con las que se iban celebrando los distintos éxitos militares. A la vez, su imagen es utilizada en los carteles propagandísticos a favor de la lucha armada e, incluso, sirve como distintivo de los billetes y sellos emitidos desde la misma. Por su parte el Arco de Santa María, la monumental entrada en la ciudad histórica, constituye testigo habitual del recibimiento otorgado a los más ilustres visitantes. Y el Real Monasterio de las Huelgas, fundado en el siglo XIII como residencia de los reyes castellanos, va a ser

elegido para celebrar en su Sala Capitular el Ier Consejo Nacional de FET y de la JONS. Incluso se propone la construcción del Monumento a los Caídos en la falda del Castillo, sobre el solar de los más antiguos hogares burgaleses dado que "...a la ciudad de Burgos, por sus circunstancias históricas y presentes, le corresponde de hecho y derecho guardar el monumento"²⁹.

Epílogo: "...Ganar la paz cuando se acabase la guerra"

Tal proceso de invocación histórica hizo posible que quienes al comienzo del conflicto carecían de toda infraestructura propagandística y de la entusiástica colaboración de la amplia base de intelectuales y artistas ligados a los ideales de la República, alcanzaran a establecer un sugestivo discurso que, a niveles visuales, contó con las imágenes del patrimonio heredado como significativa enseña. Esta apropiación del pasado será elaborada con indudable eficacia hasta el punto de otorgar "un sentido militante a la recuperación de nuestro Patrimonio artístico... (frente) a la devastación causada por el marxismo en la zona que detenta todavía...". Así queda enunciado en el preámbulo del proyecto de Ley de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional que fue redactado³⁰ cuando se iba consolidando la certeza de alcanzar una eminente "victoria final". Precisamente tal captación sobre la influencia ejercida por los elementos arquitectónicos en el contexto social alentó, también, la celebración en Burgos, a finales del 38, de un *Congreso Nacional de Arquitectos* donde, bajo la presidencia de Pedro Muguruza, se planteará cuales habrían de ser las directrices que, ordenando la tarea a realizar, permitieran "...ganar la paz cuando acabase la guerra"³¹. La conquista del escenario visible, pues, era considerada ya como instrumento básico para la reestructuración socio-cultural que pretendía abordarse tras el triunfo de las armas.

Este posicionamiento aunando arquitectura y política que queda de manifiesto en el ámbito burgalés, antes incluso de concluir el conflicto, presentaba ya algunas de las características que van a guiar también su desenvolvimiento en los decenios siguientes al mismo. Por una parte, la instrumentación del patrimonio en calidad de enseña de la España liderada por Franco revela como, según la expresiva afirmación de López Mondéjar "tras largos años de lucha pertinaz entre lo viejo y lo nuevo, el futuro era, una vez más, el pasado"³². Por otra, el "Nuevo Orden" que tratará de imponerse contemplaba la actividad arquitectónica como una de las piezas decisivas para representarlo a la vez que ha de constituirse en uno de

sus agentes dinamizadores. Todo ello, sin embargo, no hacía más que continuar básicamente con las actitudes e, incluso, con las propuestas formales que venían desarrollándose a lo largo de la denostada etapa republicana. Y desde tal perspectiva, el de la permanencia de los dinámicos presupuestos asumidos en los años treinta pero enmascarados como manifestación de los cambios efectuados por el nuevo régimen, resultan profundamente expresivas las propias transformaciones urbanísticas y arquitectónicas consolidadas en Burgos a lo largo del conflicto y en sus prolegómenos.

En efecto. Frente a la capital estatal, “ciudad sobrepuerta”, había permanecido la ciudad tradicional cuyas autoridades municipales y entes privados trataron de mantener en lo posible el marco de autonomía a nivel local que le era propio. Tal polarización se sustentará, durante los primeros tiempos, sobre la convicción de un rápido desenlace del conflicto. Y una vez asumido el carácter oficial de sede del nuevo gobierno, la misma excepcionalidad de tal situación alienta la voluntad de aprovecharla³³ para llevar a buen fin cuantos proyectos estaban pendientes. Se insiste, así, en obtener la anexión del próximo municipio de Gamonal³⁴ y sobre la urgencia de llevar a cabo la cubrición de los tramos urbanos del Pico y Vena³⁵. Ambas propuestas apuntaban a una amplia expansión hacia la zona nordeste que había quedado planteada en el Plan de Ensanche y Reforma Interior elaborado por García Mercadal. Y, aunque éste no recibió el refrendo institucional preceptivo, lo cierto es que las empresas consolidadas en el transcurso de los tres años de guerra parecen haberse atendido a sus directrices fundamentales³⁶.

Por un lado, continuaron construyéndose nuevas edificaciones a lo largo de la calle Victoria³⁷. Todas ellas, de acuerdo con el carácter privilegiado de este vía³⁸, destacarán por su calidad y, ajenas ya a las galas historicistas triunfantes hasta el decenio anterior, se definen con una limpia concepción ligada al Movimiento Moderno. En este sentido sobresale el nuevo hotel cuyo proyecto había sido elaborado en el estudio madrileño del prestigioso Manuel Sánchez Arcas de acuerdo a una sobria y abierta composición a la que, tras el estallido de la contienda civil, va a revestirse con un tratamiento epidérmico y un remate almenado de evocación medievalista en correspondencia con su denominación de Hotel Condestable. Precisamente será en las magníficas instalaciones de este inmueble donde se alojen los más ilustres visitantes, de ahí que fuera conocido como el “detestable” en el entorno contrario a los insurrectos. Controvertido e irónico protagonismo, pues, para la obra del insigne arquitecto

que, por las mismas fechas, actuaba como responsable de la Subsecretaría de propaganda del Gobierno de la República³⁹.

También los múltiples edificios levantados consolidando los proyectados ejes de expansión septentrional, es decir las calles del Cid y de Reyes Católicos, así como bajo el impulso de la carretera de Madrid, dejan de manifiesto el propósito de integrar cuanto eran conquistas de las más actualizadas corrientes en orden a la utilización de nuevos materiales de acuerdo con principios de máxima funcionalidad y sencillez formal. En algunos casos, se culminan planes elaborados con anterioridad a la guerra por prestigiosas figuras del denostado marco republicano. Así sucede con el Instituto Provincial de Higiene cuya idea se debe a García Mercadal. Pero la gran mayoría de los inmuebles cuya construcción se emprende a lo largo del conflicto se deben a la iniciativa de arquitectos burgaleses los cuales, ganados por los nuevos postulados, llevarán a cabo una intensa actividad que van a continuar, con muy escasas variaciones, en los decenios centrales del siglo. Tal fue el caso de José Luis Gutiérrez, Luis Martínez, José Tomás Moliner o el propio Marcos Rico⁴⁰.

Desde esta dimensión, la del protagonismo que se otorga a la arquitectura incluso durante el periodo bélico y en los años inmediatos a su conclusión, Burgos resulta un ejemplo especialmente expresivo. En efecto. La ciudad, cuyo vecindario siguió aumentando bajo el flujo de la emigración pese a las difíciles circunstancias atravesadas en tales años⁴¹, continuará registrando el crecimiento en superficie y la intensa tarea constructiva iniciada antes del conflicto. No obstante todo ello será expuesto en calidad de logros del “invicto caudillaje de Franco”. De esta forma queda de manifiesto en 1950, cuando se publica el *Censo de edificios y viviendas* en cuya amplia información se deja constancia de como la ciudad había pasado de tener dos mil edificios, en 1935, a alcanzar los tres mil muchos de los cuales, integrando modernas manzanas y con todo tipo de adelantos en materia de dotaciones, definían ya nuevas zonas urbanas. El margen temporal establecido, pues, permitía incluir hábilmente tanto las propuestas concebidas en fechas inmediatas como cuantos logros arrancaban de los años treinta, es decir, cuando “España atraviesa la zona tormentosa de la época republicana y se precipitan como enloquecidas las masas en los torrentes caudalosos de la democracia”⁴². Precisamente esta interesada manipulación, integrando en una misma panorámica los resultados de cuanto precedió a la rebelión armada con los proyectos aún en fase de ejecución en el marco de escasez de la posguerra, resulta profundamente expresiva en relación con esa “cierta continuidad entre

ambos tiempos" que viene siendo señalada a niveles nacionales⁴³ y de la que Burgos constituyó, también, un elocuente testimonio.

Notas

- 1 ARCHIVO MUNICIPAL DE BURGOS (en adelante AMB), Gobierno, Leg. 2092 y *DIARIO DE BURGOS*, I de septiembre de 1936, "Un avión rojo deja caer unas bombas sobre los hospitales de Burgos"
- 2 *DIARIO DE BURGOS*, 9 de noviembre de 1936, "Nuestras tropas contraatacaron en el sector de Espinosa de los Monteros" y "Un ataque rojo al sector de Soncillo"
- 3 ARRARÁS, J. (1940), *Historia de la Cruzada Española*, vol. III, XII, *El Alzamiento de Castilla* Ed.Españolas, Madrid
- 4 ORDIERES DÍEZ, I. (1995), *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid e IGLESIAS ROUCO, L.S. (1998), "Patrimonio e identidad. Burgos 1759-1939", *Actas XII Congreso Español de Historia del Arte. Arte e identidades culturales*, Universidad de Oviedo
- 5 IGLESIAS ROUCO, L.S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M^a J. (2004) "En torno al VII Centenario de la Catedral de Burgos (1221-1921)", *Boletín de la Institución Fernán González*, Burgos, pp. 95-116
- 6 AMB, *Actas Municipales 1920-1921*, fols. 414 y ss. Y Exp. 14-612, 1^o pieza
- 7 *Boletín eclesiástico del Arzobispado de Burgos*, 1921, pp. 504-508
- 8 SALAVERRÍA, J.M^a, *Vieja España*, (1907), Sucesores de Hernando, Madrid
- 9 IGLESIAS ROUCO, L.S. (1997), "Burgos 1900-1939. Al dios del lugar", *Ciudades históricas vivas, ciudades del pasado: pervivencia y desarrollo*, Ed. Regional de Extremadura, Mérida
- 10 DELGADO VIÑAS, C. (1993), *Clase obrera, burguesía y conflicto social. Burgos 1883-1936*, Universidad de Valladolid
- 11 FERNÁNDEZ SANCHÁ, A. (2000), "Evolución de la ciudad. Burgos 1900-1936", *Burgos Siglo XX*, Publicaciones de la Cámara del Comercio, Burgos y BERNAL SANTA OLALLA, B. (2001), *Las casas baratas de Burgos* Dossoles, Burgos,
- 12 SAMBRICIO, C. (2004), "Iberia: un proyecto de capital federal de la Segunda República española", *Madrid, vivienda y urbanismo. 1900-1960*, Ed. Akal, Madrid e IGLESIAS ROUCO, L.S. (2002), "La arquitectura en Burgos a mediados del siglo XX", *Protagonistas burgaleses del siglo XX*, Diario de Burgos
- 13 Palabras del arzobispo Castro, *Boletín Of.Eclesiástico del Arzobispado*, Burgos, 15 de febrero de 1937
- 14 RAGUER, H. (1996), *El general Batet. Franco contra Batet: crónica de una venganza*, Península, Barcelona
- 15 Los acontecimientos vividos en torno a los comunicados radiofónicos quedaron recogidos ya por FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, F. (1939), *Memorias de un soldado locutor*, Ed. Españolas, Madrid y CALVO IBÁÑEZ, M. (2002), "Pioneros de la radio en Burgos", *Protagonistas burgaleses del siglo XX*, Diario de Burgos
- 16 PALACIOS BAÑUELO, L. (2002), "La Segunda República en Burgos", *Historia de Burgos IV. Edad Contemporánea (I)*, Caja de Burgos
- 17 Sobre estos acontecimientos existe una amplia bibliografía de carácter histórico cuya cita se obvia en razón de la limitación del espacio disponible.
- 18 *DIARIO DE BURGOS*, 31 de octubre de 1936, "Burgos, corazón de la nueva España"
- 19 IGLESIAS ROUCO, L.S. (1979), *Burgos en el siglo XIX. La ciudad y su arquitectura*, Univ. De Valladolid y SANCHEZ-MORENO DEL

- MORAL, F.(1996), *Arquitectura militar de Burgos*, Ayuntamiento de Burgos
- 20 PEÑA VARÓ, A.(2006), *Burgos a través de la fotografía de Alfonso Vadillo*, Ayuntamiento de Burgos
- 21 ESPINOSA, F.(2002), "Julio de 1936. Golpe militar y plan de exterminio", VV.AA., *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*, Crítica, Barcelona
- 22 Sobre todo ello existen múltiples publicaciones. Desde el testimonio de RUIZ VILLAPLANA, A.(1999,reed.), *Doy fe. Un año de actuaciones en la España nacionalista*, Movimiento libertario de Burgos, hasta el documentado estudio de RILOVA PÉREZ, I.(2001), *Guerra civil y violencia política en Burgos (1936-1943)*, Dosssoles, Burgos
- 23 AMB, Gobierno, Leg. 1747
- 24 *Diario de Burgos*, 24 de junio de 1937, Bando Municipal
- 25 GIMÉNEZ CABALLERO, E.(1981), *Memorias de un dictador*, Barcelona
- 26 *El Castellano*, 20 de octubre de 1936
- 27 Textos reproducidos por CASTRO, L.(2006), *Capital de la Cruzada. Burgos durante la guerra civil*, Ed. Crítica, Barcelona, pp. 146-150
- 28 *Diario de Burgos*, 23 de noviembre de 1936, "Burgos, capital de los nacionalistas españoles"
- 29 *Diario de Burgos*, 1 de diciembre de 1937 y AMB, *Actas Municipales*, 1938, 6 de agosto, fol. 16 vº
- 30 ALTED VIGIL, A. (1984), *Políticas del nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la Guerra Civil española*, Ministerio de Cultura, Madrid
- 31 TERÁN, F.de, (1982), *Planeamiento urbano en la España contemporánea (1900-1980)*, Alianza Editorial, Madrid, pp. 120-121 e IGLESIAS ROUCO, L. (2000), "Burgos y su arquitectura en la posguerra o el "Glorioso Resurgir", *Actas XIII Congreso del Comité Español de Historia del Arte. Ante el nuevo milenio. Raíces culturales, proyección y actualización del arte español*, Universidad de Granada
- 32 PANTOJA CHAVES, A. (2002), "Fotografía y propaganda. Imágenes de la guerra civil española", *Propaganda en guerra*, Consorcio Salamanca 2002
- 33 AMB, *Actas Municipales 1939*, 29 de marzo, fol.500
- 34 AMB, *Actas Municipales 1938*, 6 de julio, fol. 12 vº
- 35 AMB, *Actas Municipales 1937*, 30 de diciembre, fol. 1 vº
- 36 IGLESIAS ROUCO, L.S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, Mº J. (2002), *Burgos. La ciudad a través de la cartografía histórica*, Ayuntamiento de Burgos
- 37 AMB, Obras Públicas, Legs. 1974, 2135, etc. Obras Particulares, Legs. 4788, 5119, etc.
- 38 IGLESIAS ROUCO, L.S. (2000), "Arquitectura y modernidad", *Protagonistas burgaleses del siglo XX*, T.I, *Diario de Burgos*
- 39 PIZARROSO QUINTERO, A. (2002), "La propaganda, arma de guerra en España", *Propaganda en guerra*, op. cit.
- 40 IGLESIAS ROUCO, L.S. (1993), "Arquitectura burgalesa del siglo XX", *Historia de Burgos desde los orígenes hasta nuestros días*, T. 3 *Desde Tiempos Modernos hasta nuestros días*, *Diario 16 de Burgos*
- 41 ANDRÉS LÓPEZ, G. (2004), *La estructura urbana en Burgos en los siglos XIX y XX*, Cajacírculo, T.I, pp149 y 191
- 42 ARRARÁS, J. (1940), op. cit. p. 401
- 43 Sobre el tema, cfr. entre otros, Sambricio, C. (2004), "Madrid1941: tercer año de la Victoria", *Madrid, vivienda y urbanismo*, op. cit., pp. 289-328.

Apocalypse Now o lo que Willard vio en la encrucijada

Rafael Jackson
Universidad de Puerto Rico

Las calaveras eran de plástico, pero las ratas eran de verdad.

– Alex Tavoularis, ayudante de diseño de producción

Del cine como *work in progress*

El tiempo concentrado en la habitación de un hotel. El principio de *Apocalypse Now*, película dirigida por Francis Ford Coppola, es uno de los más brillantes de la historia del cine por su forma magistral de representar la condensación narrativa y temporal en el ámbito de la circularidad. Las imágenes se funden en cadena con arbitrariedad, a golpe de recuerdos y, para que no quepa duda de ese carácter circular, la voz de Jim Morrison nos anuncia que estamos asistiendo al Fin –con mayúscula–, pues *The End* es la canción de *The Doors* que actúa como banda sonora de tales imágenes.

Esta secuencia inicial describe también el rechazo consciente del director a decir la última palabra sobre el horror o a cerrar el filme definitivamente. Al igual que los garabateados cuadernos de apuntes, llenos de dibujos y de anotaciones al margen, la película de Coppola se antoja como un colosal monumento al *work in progress*. No hay una última palabra que nos consuele, nos devuelva la felicidad ni deshaga las pesadillas disfrazadas de un verde jugoso: tiene un final abierto porque aquel es el principio y viceversa. Igual que el Apocalipsis, cuyo fin de los tiempos será a su vez el inicio sin fin de un reino habitado por muertos resucitados. Ese mismo concepto abierto se revela en el angustioso rodaje de casi un año, en los centenares de bobinas grabadas durante la producción y en la manera en que las partes que sobrevivieron fueron ensambladas durante el montaje. Es una sucesión ilógica –tan ilógica como la guerra que relata– de pesadillas pre-

senciadas con los ojos abiertos por los personajes y por nosotros mismos. Si bien es cierto que sigue con cierta fidelidad la linealidad narrativa de la novela de Joseph Conrad en que se inspira, *El corazón de las tinieblas* escrita entre 1898 y 1899¹, no lo es menos que, con excepción de la batalla en un pueblo del Vietcong y el duelo retórico y físico entre Willard (Martin Sheen) y Kurtz (Marlon Brando), cada una de sus partes funciona con independencia, dotando al filme de un carácter fragmentario. El estreno de una nueva versión en 2002, con el inevitable marchamo “el montaje del director” y titulada *Apocalypse Now Redux*, no actuó en menoscabo de la versión proyectada en 1979. Son añadidos de la narración principal –el *affaire* entre los chicos de la tripulación y las *playmates*, además de la inexplicablemente larga escena de la plantación francesa– que en ningún caso completan el mensaje final. En todo caso son adecuadas ilustraciones que refuerzan el concepto de *work in progress*.

La fragmentariedad tiene otro reflejo importante en la mínima evolución de los personajes a lo largo del filme. Quizá la excepción a la regla sea el surfista Lance (Sam Bottoms), cuyo comportamiento se transforma desde la ingenuidad mostrada al principio del filme hasta el autismo propio de un zombie hacia el final, pues el resto de la tripulación, incluido el capitán Willard, mantiene sus claves inalteradas. Esta pasividad solo queda levemente entredicho por los lacónicos monólogos *en off* escritos más tarde por el cronista de guerra Michael Herr; teniendo en cuenta que la evolución narrativa de sus actos se nos antoja inexistente. El montador y editor de sonido Walter Murch acertó al señalar que “casi lo único que hace es matar a Kurtz”, y el director de fotografía Vittorio Storaro fue aún más lejos cuando afirmó que “la interpre-

tación [de Martin Sheen] apenas es una interpretación”². Hemos de suponer que esta última observación es un halago más que una crítica; en cualquier caso, la pasividad exigida por Coppola —y a la que no había sabido adaptarse Harvey Keitel— convierte a Willard esencialmente en una *mirada*. En una mirada unidireccional, único cabo al que el espectador puede amarrarse en el viaje alucinante de *Apocalypse Now*.

El distanciamiento del protagonista y del director-autor con respecto al discurso, que tantas críticas en contra le valió al filme tras su estreno, es tan solo uno de los elementos posmodernos que lo jalonan³. Como ha notado Jon Lewis, la autoría basada en el estilo del director es el único elemento distintivo de una película de calidad con respecto a un filme-espectáculo⁴. Y es ahí donde radica el segundo elemento que lo vincula a la posmodernidad: la hibridación de los géneros. En principio *Apocalypse Now* es una película bélica sobre Vietnam, pero en ella conviven varios géneros⁵. La comedia de humor negro se abre paso en las escenas protagonizadas por el teniente coronel de caballería aérea Kilgore (Robert Duvall); el musical en la escena inicial, en el ataque con los helicópteros y en el final coreográfico de la muerte de Kurtz; el drama intimista, en la plantación francesa; el suspense, en la presentación de Kurtz a los espectadores, y el cine de terror desde el episodio del puente de Do-Lung hasta todo el tramo final.

Rito en una habitación de hotel

Muchos directores temen comenzar sus películas con un clímax. Sin embargo, la generación de Coppola, compuesta por directores como Martin Scorsese y Steven Spielberg, han optado por ello en algunas películas. Ejemplares son los inicios de *Goodfellas* (1990) y *Casino* (1995), ambas de Scorsese, que se inician con sendos *flash-forwards* de impactantes secuencias pertenecientes al nudo de la historia: un cruento asesinato barnizado de humor negro en la primera y un Robert de Niro volando por los aires en la segunda. También en películas menores o fallidas con momentos brillantes, como *Minority Report* de Spielberg (2002): la presentación de John Alderton (Tom Cruise) analizando la configuración visual de los pensamientos de los *precog* sobre la pantalla de vidrio con música clásica no es solo un claro homenaje a Stanley Kubrick, sino que también desliza la actuación cinematográfica al ámbito del *performance art* y del vídeo arte... o ¿acaso no evocan a Bill Viola las bellas imágenes de la madre de la *precog* ahogándose a cámara lenta bajo las aguas?⁶.

Justamente una *performance* es lo que Willard nos ofrece en la escena inicial de *Apocalypse Now*. Resulta curioso que Coppola se adelante a la estética del videoclip por su labor de síntesis —resume tres horas de historia en tan solo siete minutos— y por el acompañamiento musical que ilustra sonoramente las imágenes demoledoras. Todo está sintetizado en esa secuencia; todo menos Kurtz. Es interesante la aparición del rostro invertido de Willard al inicio de la película; la cara del revés en un mundo al revés, sobreimpresionado con todos los elementos que desfilarán —¿o desfilaron ya?— como revelaciones de tiempos arcanos; no en vano, ese es el significado del término griego “Apocalipsis”: revelación de algo que estaba oculto. La sucesión temporal de *Apocalypse Now* es un futuro que se nos antoja pasado atávico.

Willard piensa en la jungla y, con ello, experimenta sensaciones tendentes a la *alteridad*. Es célebre cómo Coppola filmó la secuencia en la habitación del hotel con un Martin Sheen completamente ebrio y dispuesto a llegar hasta el final⁷. En sus notas sobre el rodaje, Eleanor Coppola narra que su marido logró extraer esa *parte maldita* del actor provocando que interpretara distintos estereotipos⁸. Pero no es esto lo que más me interesa recalcar, sino que el actor se embadurna el rostro con la sangre que mana de la mano como si fuera pintura corporal tras herirse realmente con el espejo, tal como lo habrían hecho los accionistas vieneses con la sangre, los líquidos corporales o la pintura. Ungido con el elemento vital, de la misma forma que al final del filme surgirá del cenagal para asesinar a Kurtz como si aquél fuera una suerte de líquido amniótico⁹.





No cabe duda de que Willard en este momento —y solo entonces— es una figura del exceso. Su catarsis es similar a la de Toppmann en *Le bleu du ciel* de Georges Bataille, recorriendo Europa de punta a punta en busca de un exceso que tan solo hallará en la Barcelona de 1934¹⁰. En este sentido, resulta interesante que Bataille interpretara los hechos acaecidos durante dicha revolución como un paroxismo de la violencia atávica en lugar de una consecuencia de la lucha de clases en la Europa anterior a la Segunda Guerra Mundial. En un proceso similar, la guerra de Vietnam retratada por Coppola supera la lectura imperialista —presente incluso en el Congo colonial de la novela de Conrad— y también el ataque explícito, si bien hay sugerencias visuales y verbales para quien desee descubrirlas¹¹.

Pero hay otra consecuencia añadida en todo esto. Las acciones de Willard pueden entenderse también como un ritual privado y necesario para emprender la misión que le conducirá al asesinato de Kurtz. El problema es que este rito conduce a la anulación del yo, convertido en un guiñapo lleno de sangre seca, alcohol y líquidos corporales, en una mirada vacía que hace aún más efectiva la lectura del poema de Eliot en la voz de Kurtz: “Somos los hombres huecos”. Una máquina de matar dispuesta a rematar a una vietnamita injustamente acribillada a balazos durante el registro de un sampán por la psicosis de la tripulación que lo conduce río arriba hacia el encuentro con Kurtz.

Las cosas pasan alrededor de él pero no lo contaminan ni llegan a rozarlo. Ni siquiera extraerá nada positivo del cumplimiento de su misión: matar a Kurtz tras encontrarlo en su refugio. No es el sucesor ni el elegido, cumple las órdenes como un vulgar carnicero y abandona el poblado con la misma mirada vacía que ha mostrado a lo largo del relato. Ha observado de cerca el horror y ni siquiera se ha dado cuenta de ello¹². Como mucho, le esperará otra noche de catarsis en la habitación de un hotel en Saigón.

Odín versus Buda

En el transcurso de su viaje por el río, Willard se enfrenta a una serie de espectáculos en los que la alteridad entra en juego continuamente. La lista sería la siguiente: ataque de los helicópteros a un poblado del Vietcong, el *show* de las *playmates* en Hau Phat, la llegada al puente de Do Lung y el sacrificio del carabao en el poblado de Kurtz. Tal como puede apreciarse, en ellos se observa una evolución desde la concepción más moderna del espectáculo hasta su esencia más primigenia, vinculada a lo sagrado.

“No lo olvides —insistía Coppola a Storaro—. No es exactamente un documental sobre la guerra de Vietnam. Es un gran espectáculo. Porque, dondequiera que van los americanos, hacen grandes espectáculos, un gran número con música y colores”¹³. La aparición del teniente coronel de la caballería aérea Kilgore (Robert Duvall) es digna de la apoteosis de cualquier musical clásico: como una vedette dispuesta a exhibir todos sus encantos a los espectadores. Eso sí, su apariencia y sus gestos distan mucho de resultar equívocos ante unas actitudes y un físico concordantes con la *estética macho* que cabe esperar: paso decidido, tronco bien tieso; en suma, un simbólico falo. El actor había trabajado su cuerpo en el gimnasio hasta el punto de que, al verle, resulta difícil no recordar a un héroe de la Antigüedad fibroso y de piel bronceada¹⁴. Todo lo contrario a un Willard taciturno e incapaz de hacerse valer ningún respeto. Lo que viene a continuación está al borde de una *performance* digna de Abu Ghraib: pide unos naipes en cuyo dorso aparece inscrito el lema “Death from above” y comienza a repartirlos entre los cadáveres del enemigo¹⁵. Unas secuencias más tarde, Kilgore, desprendido de la camisa y mostrando un espectacular bronceado, no se moverá un ápice cuando un misil estalle a su lado. Su frase “me gusta el olor a napalm por la mañana” —¿una actualización del *olor a hombre* que se elogiaba en los cuarteles en tiempos pasa-





dos?— ha quedado para la historia del cine. Sea como fuere, Kilgore es, en palabras de Coppola, “el Vencedor: un civilizador en tierra salvaje”¹⁶. Lo malo es que, como el propio director también señaló, las camisas almidonadas de *El corazón de las tinieblas* se han convertido en bañadores, botes de cerveza, barbacoas y tablas de surf¹⁷.

Como fondo a la triunfal entrada de Kilgore en escena, Coppola ofrece planos verdaderamente significativos. Él mismo, Storaro cámara en mano y el diseñador Dean Tavoularis como técnico de sonido desempeñan el papel de un equipo de la televisión rodando en pleno ataque estadounidense. “No mire a la cámara”, increpa el director a un Willard tan perplejo como nosotros al comprobar el juego de reflejos que Coppola nos propone: el combate se convierte en representación al forzar la realidad para que resulte más *documental*. Y aún hay más. En la aldea masacrada reina el desconcierto: las vacas vuelan por los aires amarradas a unas redes, se oficia una misa castrense en medio del revuelo, Kilgore da agua a un herido del Vietcong pero contempla impertérrito cómo asean a hombres y mujeres desarmados... Este es un mundo vuelto del revés, una sabia actualización de otra obra maestra de la violencia. Me refiero al *Guernica* de Picasso, donde el universo se nos presenta invertido: el caballo es alanceado y el toro vive desafiante, el torero/soldado yace inerte en el suelo, el sol es una bombilla que convierte el cielo diurno en noche, etc.¹⁸

La idea del musical americano queda perfectamente ilustrada en el ataque al poblado del Vietcong por la caballería aérea. Todo en ese conjunto de secuencias está diseñado como una coreografía al más puro estilo del musical americano, por más que la banda sonora sea la *Cabalgata de las Valquirias* de Richard Wagner. Son los jinetes del Apocalipsis vistos a través de un filtro irónico: los helicópteros se disponen graciosamente en el aire, trazando figuras geométricas como en los números diseñados por Busby Berkeley. Solo que en esta ocasión son los mensajeros de la muerte que se ciernen sobre un

poblado tranquilo¹⁹. Es un ballet tecnológico en el que los helicópteros parecen insectos de metal *desovando* sucesivamente misiles desde el cielo y soldados desde el suelo antes de proseguir su recorrido. Pero lo peor —esto es, el absurdo— está aún por llegar, con el siguiente diálogo entre Kilgore y Lance mientras los helicópteros destruyen el poblado:

KILGORE: ¿Qué te parece?

LANCE: Muy emocionante.

KILGORE: No, no. Las olas.

LANCE: Ah, eso.

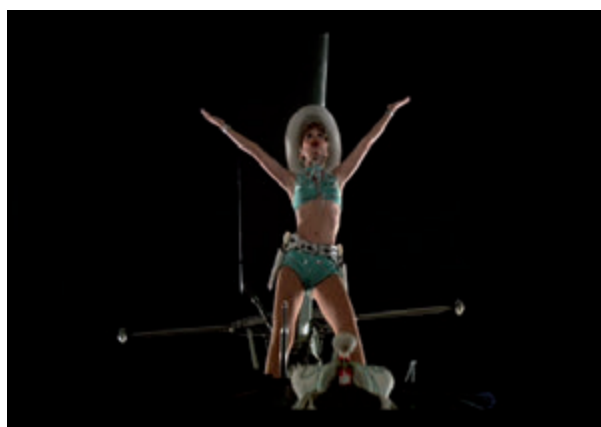
Entusiasmado con el joven surfista, Kilgore intentará por todos los medios la idea descabellada de que practique su actividad favorita durante los bombardeos. Ya en tierra, se desarrolla la secuencia cuyo adelanto hemos visto al inicio: la destrucción del poblado y de la jungla a su alrededor rociados de napalm. Los tonos cálidos y sanguíneos eliminan como una cortina teatral los tonos fríos y armoniosos de la vegetación. No hay demasiada diferencia entre la mirada vacía de Willard y la obsesión de Kilgore por el surf a expensas de la guerra. Es una máquina de matar dispuesta a realizar limpiamente su trabajo y a cumplir con el expediente porque lo que realmente le interesa son otras cosas.

Fantasmas de Eros

La siguiente parada en el espectáculo occidentalizado es Hau Phat, donde Willard y sus hombres asisten a un delirante número musical de las *playmates* presentadas por el manager musical Bill Graham. Este es con diferencia el momento más *pop* de toda la película en el sentido literal, metafórico... y fantasmático.

El escenario montado para la ocasión está lleno de enormes faros cuya morfología es claramente polisémica: barras de labios, penes y misiles a partes iguales, recuerdan ese gusto por el *kitsch* del Pop art y de todos los elementos y los mecanismos relacionados con el consumo y los medios de masas. Sobre ese espacio descende un helicóptero en cuyo frontal el rayo mortal de la caballería ha sido reemplazado por el conejito de *Playboy*. Tánatos da lugar a Eros. Las chicas salen del helicóptero vestidas de acuerdo con la mitología más puramente estadounidense: una de ellas está disfrazada de india, otra de soldado de caballería y la tercera de *cowgirl*. Las tres emplean las armas como símbolos fálicos, incitando así a los soldados congregados alrededor del escenario²⁰. Esa visión irónica de la mujer objeto no fue bien entendida en

el momento del estreno, y justamente es la que más se aproxima a los supuestos de muchos artistas vinculados al Pop art. Recordemos las provocadoras esculturas-mobiliario de Allen Jones compuestas por mujeres ataviadas, en muchos casos, con accesorios sadomasoquistas: botas de cuero negro con tacones de aguja y lencería confeccionada con el mismo material. O también las composiciones inspiradas en los *pin-up girls* de Mel Ramos, vinculadas a objetos de consumo como automóviles o bebidas y alimentos de marca reconocida.



Pero el Pop art se aproxima también a los supuestos generales de Coppola en la conformación fantasmática de sus imágenes. Particularmente Andy Warhol mostraba interés por representar motivos y repertorios extraídos de los medios de masas pero definitivamente pasados de moda. Esta desubicación espacio-temporal estaba vinculada con la muerte en muchas ocasiones; por poner un ejemplo, pensemos en la serie de retratos de Marilyn Monroe, que aparecieron en la obra de Warhol tras el trágico suicidio de la actriz. Una de las escenas rescatadas

para *Apocalypse Now Redux* incide en ello: la tripulación consigue un rato de sexo con las *playmates* pero los encuentros sexuales solo sirven para despertar los fantasmas fetichistas del deseo de ellos. No les interesa establecer diálogo con las muchachas, así como tampoco parecen desear un placer sexual recíproco; Chef (Frederic Forrest) pretende transformar a "Miss Mayo" en un fetichista *tableau vivant*, en una fotografía tridimensional que recrea la pose erótica de un póster de *Playboy*, mientras que Lance permanece absorto en su universo particular y se conforma con maquillar de camuflaje el rostro de la chica del año, intuyendo su disolución. Lo vivo, por tanto, se convierte en algo muerto y Eros vuelve a presentarse bajo la apariencia de Tánatos.

La última puerta

El episodio en el puente de Do Lung marca una inflexión fundamental en el relato. Según cuenta Willard *en off*, es el último puesto militar del río: más allá tan solo está Kurtz. Y ese papel como gozne entre dos mundos queda explicitado en el qué y en el cómo de la escena, hasta el punto de que en ella se produce la transformación final de una película presuntamente bélica en otra a mitad de camino entre el cine fantástico y el de terror.

Esta situación queda anunciada por dos hechos. De una parte, la visión de los soldados sumergidos en el río pidiendo a gritos que los lleven de regreso a casa; de otra, la aparición de un helicóptero destruido en la orilla, medio devorado por el lodo. Algo antes, la barca patrullera había pasado bajo un helicóptero en llamas enredado entre ramas, como si fuera un pájaro abatido. Esta imagen tan ilustrativa de que, como señaló Coppola, "la tecnología de los civilizados colonialistas jamás sobrevivirá en este lugar"²¹, ya se estaba presente en la novela de Conrad. Según describe Marlow, "encontré un sendero que subía colina arriba y se desviaba para evitar las rocas y también un pequeño vagón de ferrocarril que yacía boca abajo con las ruedas al aire. Le faltaba una. El objeto parecía tan muerto como los restos de algún animal. Encontré más piezas de maquinaria deteriorada, un montón de rieles oxidados"²². Casi cuarenta años más tarde, André Breton comparaba la fotografía de una locomotora tapizada de plantas trepadoras con su concepto de belleza convulsa, compuesta por la relación paradójica entre tres términos: explosivo-fija —un objeto en movimiento devorado por las fuerzas de la naturaleza—, mágico-circunstancial —la representación insólita de un objeto o de una situación cotidianas— y erótico-velada —la masculina locomotora devorada por la femenina vegeta-

ción²³. De la misma forma, un elemento omnipresente en la iconografía bélica adquiere una nueva dimensión gracias a su fusión con la jungla.

Volvamos al puente de Do Lung. No guarda ninguna relación con las luces del decorado de Hau Phat: aquí se presenta como una amasijo de bombillas colocadas en hileras de alambres, como una alucinante atracción de feria. En este punto resulta aún más significativo el comentario de Lance —que camina drogado junto a Willard por el escenario de Do Lung— unos minutos más tarde. Sentado en la proa de la embarcación, lee la carta de un familiar que ha visitado Disneylandia. El escrito concluye con un taxativo “no hay nada como Disneylandia, ¿o sí lo hay?”. A lo cual Lance responde contundente mientras observa a su alrededor: “Este sitio, de verdad”. Hace falta ser ingenuo o estar pasado de rosca como resultado de las drogas para llegar a convencerse de que la jungla y el infierno puedan ser como un enorme simulacro representado en un parque de atracciones²⁴... O tal vez tan solo sea necesario creer que uno realmente observa desde fuera ese gigantesco espectáculo. Kilgore realiza guerras psicológicas a golpe de Wagner, las *playmates* animan a la tropa hasta el punto de provocar casi una violación en masa... “No me extraña que Kurtz molestara al Mando —sostiene Willard tras asistir a este último *show*—,



La guerra la dirijan cuatro payasos que acabarían arruinando el circo”.

En las proximidades del puente de Do Lung, transformado en una delirante instalación espontánea con ruinas y bombillas de colores, sobreviven los más variados personajes consumidos por la locura o por *malos viajes*. Es curioso que gran parte de esta escena la veamos con los ojos de Willard, en una serie de planos subjetivos cuya naturaleza resulta aún más inquietante. La música de fondo se corresponde con los reproductores de casetes, y de ellos salen notas de la guitarra eléctrica de Jimi Hendrix, el principal ídolo de la comunidad afroamericana en aquellos años. Obvio es decir que la música y las drogas son la única forma en que la mayoría de la tropa, compuesta por soldados afroamericanos, puede soportar aquel túnel del infierno. Según dice apropiadamente Christopher Sharrett: “En *Apocalypse Now* Coppola emplea el rock para anotar la futilidad y el aspecto suicida de la guerra en un sentido escatológico (*The End*), así como para mostrar en qué medida la música rock proporcionaba en verdad un estímulo, un empuje moral como sustituto de la música patriótica o marcial popularizada en los conflictos armados del pasado”²⁵.

Uno de los soldados afroamericanos que sobreviven en las trincheras enciende su reproductor de casetes antes de disparar contra un *charlie* cuyos gritos increpan a los estadounidenses. Su rostro alienado se asemeja al un autómatas obediente a las órdenes de un superior invisible. “Soldado, ¿sabe quién está al mando?”, le pregunta Willard con su típica expresión pasmada. “Sí”, se limita a contestar sonriente el soldado antes de desaparecer del encuadre. La disolución del mando estadounidense es una condición indispensable para que el dominio de Kurtz pueda manifestarse.

Más allá de Do Lung, por tanto, no hay ninguna huella del colonialismo occidental. La jungla comienza a manifestar su rechazo a la tripulación con ataques de enemigos invisibles que, a medida que se aproximan al reino de Kurtz, van cambiando las armas de fuego por flechas y venablos: Chef muere atravesado por una de ellas. El enemigo no es otra cultura distinta de la europea, es la naturaleza en sí misma que se manifiesta en unos *montagnards* fundidos con el paisaje, que siembran la orilla del río con cadáveres, palos rematados por calaveras y cruces en llamas. Conrad narra magistralmente esta antítesis entre civilización y naturaleza en las páginas de su relato. En opinión de Marlow:

Éramos vagabundos en tierra prehistórica, en una tierra que tenía el aspecto de un planeta desconocido (...). Estábamos aislados de la comprensión de todo aquello

que nos rodeaba, pasábamos deslizándonos como fantasmas, asombrados y secretamente aterrados, como lo estarían hombres cuerdos ante un brote de entusiasmo en un manicomio (...). La tierra parecía algo no terrenal. Estamos acostumbrados a verla bajo la forma encadenada de un monstruo dominado, pero allí podías ver algo monstruoso y libre. La tierra no era terrenal y los hombres eran... No, no eran inhumanos. Bueno, sabéis, eso era lo peor de todo: esa sospecha de que no fueran inhumanos. Brotaba en uno lentamente. Aullaban y brincaban y daban vueltas y hacían muecas horribles; pero lo que estremecía era pensar en su humanidad (como la de uno mismo), pensar en el remoto parentesco de uno con ese salvaje y apasionado alboroto²⁶.

Así pues, a medida que la barca se acerca al poblado de Kurtz, en la cabecera del río, los límites se difuminan y los espacios se llenan de una niebla que parece transportar a los personajes a un tiempo indeterminado y a un espacio indefinido. Como la hermosa descripción que Conrad propone del mapa de África al inicio de *El corazón de las tinieblas*: "Cuando era pequeño tenía pasión por los mapas. Me pasaba horas y horas mirando Sudamérica, o África, o Australia, y me perdía en todo el esplendor de la exploración. En aquellos tiempos había muchos espacios en blanco en la tierra, y cuando veía uno que parecía particularmente tentador en el mapa (y cuál no lo parece), ponía mi dedo sobre él y decía: 'Cuando sea mayor iré allí' (...). He estado en algunos de ellos y, bueno, no vamos a hablar de eso. Pero seguía habiendo uno —el más grande, el más vacío, por decirlo así— por el que sentía particular atracción"²⁷. A fin de cuentas, el horror tal como lo describe la película está próximo a la definición que ofrecía Schelling sobre lo siniestro, entendido como "aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado"²⁸. Lo mismo que el Apocalipsis, sea bíblico o en las junglas vietnamitas.

Kurtz o el corazón de las tinieblas

Bien pensado, el coronel Kurtz es una presencia mucho antes de transformarse en un personaje. Sabiamente Coppola sabe mantener el suspense ofreciendo cabos sueltos de su personalidad como si fuera un *patchwork*. Lo primero que conocemos de él es su rostro impreso en una fotografía en blanco y negro —un boina verde de rasgos contundentes— y su voz entrecortada que proviene de una grabación magnetofónica. "He visto un caracol arrastrándose por el filo de una navaja de afeitar... Ese es mi sueño. Esa es mi pesadilla". La combinación de ambas imágenes resulta enormemente inquietante: un

héroe de guerra hablando de pesadillas que provocarían el gozo de cualquier psicoanalista. En mi opinión la imagen supera la propia situación de Kurtz en su refugio camboyano para recordarnos la que tendrá Willard —un caracol— mientras va surcando las aguas del río —el filo de la navaja—. De este modo tan gráfico, ambos personajes quedan unidos bajo la identidad del doble. Uno es el reflejo del otro, pero el problema es que ambos se miran en espejos distorsionados.

Hay que esperar más de 140 minutos para que Kurtz se revele tal como es. Por tanto, los espectadores vamos construyendo su identidad simultáneamente a Willard mientras lee los informes confidenciales. No cabe duda de que es un individuo de escasa moral y principios ambiguos, si bien su forma de actuar no es muy distinta de los oficiales que continúan siendo fieles al ejército. Y no me refiero a Kilgore y sus jinetes de la caballería, sino a las frases que Kurtz regala tras la imagen del caracol y la hoja de afeitar: "Debemos matarlos, debemos incinerarlos a todos (...). Y me llaman asesino. ¿Cómo hay que llamarlo, cuando son asesinos los que acusan?".

En uno de los informes Willard encuentra una fotografía *aurática* de Kurtz que revela su lado oscuro. La instantánea es una gran mancha negra que surca la superficie, pero de esa mancha aparece delineado el contorno borroso de un hombre rapado de espaldas. Recuerda inequívocamente a las fotografías del siglo XIX llenas de auras y ectoplasmas, resultado de una civilización preocupada por las pruebas empíricas de lo invisible. Kurtz está rodeado por la oscuridad más absoluta, unas tinieblas que surgen de su corazón, y sólo a partir de ellas el personaje se irá revelando poco a poco tras presentarse a Willard²⁹.

A mí me recuerda este modo de ir presentando al personaje a otro clásico del cine después de la Segunda Guerra Mundial: *El tercer hombre* (1949), y por ello me detendré brevemente en él. Holly Martins (Joseph Cotten), es involucrado a su pesar en la búsqueda de Harry Lime (Orson Welles), un antiguo amigo que todos creen muerto y representa el verdadero nudo que une a los distintos personajes del filme. A diferencia de *Apocalypse Now*, todos lo conocen, de manera que juegan con ventaja con respecto a los espectadores. No cabe duda de que es un villano en el sentido literal de la palabra, alguien capaz entre otras cosas de comerciar con la penicilina robada de los hospitales en el mercado negro. Y sin embargo, resulta tremendamente atractivo por su inteligencia y sagacidad. A mitad del metraje aparece por fin en pantalla de una forma que solo se le podría haber ocurrido a Welles, pese a que Carol Reed es quien apa-

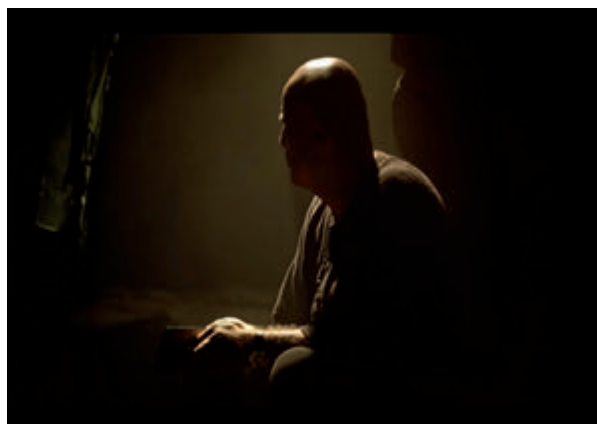
rece en los créditos como director. Agazapado en el oscuro portal de una calle de Viena destrozada por la guerra, como si fuera un gato, Lime tan solo es mostrado unos segundos gracias al reflejo de la luz artificial proyectada desde la ventana de un edificio contiguo. Es un rostro avisado, de sonrisa burlona, vestido elegantemente de color oscuro. Minutos más tarde, él y Holly Martins se encuentran por fin a espaldas de la policía y del ejército británico en la gigantesca noria del Prater; metáfora de la rueda de la fortuna a fin de cuentas. En ella Lime le cuenta las ventajas de estar en el “lado oscuro” y concluye su diálogo con una frase que se ha hecho célebre en todas las citas fílmicas: “En Italia, durante los treinta años de dominio de los Borgia, hubo guerra, terror y asesinatos, pero también Miguel Ángel, Leonardo da Vinci y el Renacimiento. En Suiza impera el amor fraterno, quinientos años de democracia y paz pero, ¿qué ha producido todo esto? Tan solo el reloj de cuco”. La filosofía maquiavélica de Lime es, como vemos, otro de los aspectos en común con el coronel Kurtz³⁰.

La llegada al poblado de Kurtz encierra un componente mítico que no le resultó ajeno a Coppola³¹. Willard es conducido por el río como si fuera un nuevo dios, al que los miembros de la tribu bajo las órdenes de Kurtz no tendrían problemas en adorar. Todos ellos van pintados de blanco, lo cual reviste un especial interés si lo comparamos con la pintura de camuflaje empleada por Lance a lo largo del filme: si este desea una imposible comunión con la selva, aspecto que solamente logrará al integrarse en la tribu que les acoge, ellos se presentan ante nosotros como espectros de una jungla fuera del espacio y del tiempo, como la niebla blanca que precedió la llegada de los estadounidenses. La evolución de cada uno de ellos dependerá de su aceptación o no de las reglas primitivas: Lance –como se ha señalado antes– asumirá desde el primer momento las normas de los anfitriones, Chef perderá su cabeza al no ser capaz de separarse del barco como símbolo de la civilización³², mientras que Willard sufrirá un verdadero ritual de iniciación en el que su cuerpo y su mente serán llevados al límite.

Este proceso guarda paralelismos con la metamorfosis de ciertos insectos. Los *montagnards* despojan a Willard de su uniforme y lo arrastran por el fango; a continuación, lo encierran en una jaula de bambú sin comida ni agua y, posteriormente, lo recluyen en una habitación oscura donde recibirá la visita de Kurtz como un nuevo Cristo acompañado por decenas de niños. El deseo de Kurtz es mantener el ciclo del dios liberándose del horror y provocando su sucesión en la persona de Willard, pero jamás podrá sospechar que está frente a un individuo

descreído, que utilizará las creencias de Kurtz y las de sus correligionarios para salvar su vida.

El aspecto de Kurtz, sin embargo, en nada tiene que ver con el de un dios. Su calvicie es más bien la de un sacerdote budista y su vestuario negro revela simplemente la oscuridad de su mente. Si hay algo que lo caracteriza es acaso su excesiva humanidad; estamos ante un poderoso trozo de carne humana: al verlo resulta imposible no recordar los desnudos de Lucien Freud y, en especial, la serie dedicada a Leigh Bowery³³. Demasiado humano para ser un dios, necesita desesperadamente que otro ser le libere de su sufrimiento, del horror que murmura incluso durante su muerte.



El momento de la ejecución de Kurtz respira el mejor cine de Coppola y es una de sus más genuinas señales de

identidad artística. Muchas de sus películas terminan con una o varias muertes violentas; su estructura suele ser similar: dos secuencias unidas por el montaje alternante y una banda sonora que subraya el dramatismo³⁴. Recordemos la alternancia del bautismo del primogénito de Michael Corleone (Al Pacino) y de la matanza de sus enemigos mientras suena una pieza operística en *El Padrino*; lo mismo ocurre en la tercera parte, en la que se combinan una representación de la *Cavalleria rusticana* —en la que actúa el primogénito de Corleone— y las muertes sangrientas de los enemigos del padrino³⁵. *Cotton Club* representa una variación sobre esta estructura al presentar la muerte a balazos de Dwight Schultz (James Remar) mientras Sandman Williams (Gregory Hines) interpreta un número de claqué, iluminado por un foco de color rojo sangre, en el que los sonidos de las suelas parece evocar el de las balas.

Pues bien, en *Apocalypse Now* esta alternancia debía remitir necesariamente a los lazos de la ejecución de Kurtz con lo primitivo bajo la forma de la víctima sacrificial: visto así es difícil no remitirnos al montaje de atracciones de Sergei M. Eisenstein en obras como *La huelga*³⁶. Al parecer, Eleanor Coppola había asistido a una ceremonia de los ifugao, que participaban como extras en esta parte del rodaje, y que acababa con el sacrificio de un carabao. Cuando Coppola lo vio, no albergó ninguna duda en incluirlo. Todo ello explica el talante religioso que respira el desenlace: el surgimiento de Willard lleno de barro y con pintura de camuflaje desde las aguas pantanosas como si fuera un tótem, su aparición completamente erecta y desafiante ante Kurtz, la aceptación de la muerte por parte de este y la adoración de la tribu cuando sale del templo con el arma blanca en una mano y el manuscrito del coronel en la otra³⁷.



Su abandono del campamento significa no solo la negación de lo primitivo, sino especialmente su rechazo a asumir cualquier condición. A diferencia del Marlow de Conrad, Willard apenas actúa y de ello ha quedado constancia a lo largo del filme. Los pocos actos que realiza están llenos de escepticismo; asesina a Kurtz porque este así lo requiere y, a diferencia de la versión original, en *Apocalypse Now Redux* ni siquiera ordena la destrucción del campamento de Kurtz desde la barca³⁸. Al final de la película, Willard no es más que una máscara sin fondo. Quizá por eso mismo necesita una catarsis para lograr encontrar su lugar en el mundo. Quizá por eso mismo la escena en la habitación del hotel podría emplearse también para cerrar la película, tras haber asistido —Willard y el público— a todo el horror del mundo concentrado en apenas tres horas.



Notas

- 1 CONRAD, J. (2003): *El corazón de las tinieblas*, Alianza Editorial, Madrid.
- 2 COWIE, P. (2002): *El libro de Apocalypse Now*, Paidós Comunicación, Madrid: 84. La obra de Cowie es un referente obligado para recabar datos imprescindibles sobre la película; pese a su abundante información —documentada de forma deficiente en las notas al pie—, el libro adolece de cualquier análisis profundo sobre la película.
- 3 Las críticas lo tildaron de conservador; tanto como *El nacimiento de una nación*, de Griffith. Véase LEWIS, J. (1995): *Whom God Wishes To Destroy... Francis Ford Coppola and The New Hollywood*. Atholone, Londres: 52. *Apocalypse Now* se alejó de las cintas progresistas contra Vietnam —como *El regreso*, de Hal Ashby— o de otras explícitamente conservadoras —caso de *El cazador*, de Michael Cimino.
- 4 *Ibidem*: 52.
- 5 Sobre los filmes de denuncia de Vietnam, véase MONTERDE J. E.; RIAMBAU, E. (1979): "Vietnam: la mala conciencia del cine americano". *Dirigido por...*, 67: 24-35
- 6 Para un análisis de la película de Spielberg, véase SERNA MENÉ, D. (2006): *Guía para ver y analizar Minority Report de Steven Spielberg*. Nau Llibres, Valencia.
- 7 Véanse los comentarios del actor en COWIE, P. (2002), *Op. cit.*, p. 107.
- 8 COPPOLA, E. (2002): *Con el corazón en tinieblas. Un diario íntimo de Apocalypse Now*. Emecé, Barcelona, espec. p. 100.
- 9 "Líquido amniótico" lo describe MORENO CANTERO, R. (2003): *Guía para ver y analizar Apocalypse Now Redux de Francis Ford Coppola*, Nau Llibres-Octaedro, Valencia y Barcelona, p. 81. El texto de Moreno Cantero ofrece un detallado análisis de la película.
- 10 BATAILLE, G. (1985): *El azul del cielo*. Tusquets, Barcelona.
- 11 MORENO CANTERO, R. (2003): *Op. cit.*, p. 50, señala que los primeros planos del agente civil cortando la carne y de la mano del general mientras Willard escucha los detalles de su misión serían una efectiva metáfora de quién pincha y quién corta en el conflicto bélico.
- 12 ROM, M. (1980): "El laberinto de *Apocalypse Now*. Un juego de espejos que se desplazan", *Cinema 2002*, núm. 63: 60-64, analiza la influencia de *2001: una odisea del espacio*, de Stanley Kubrick, en el filme de Coppola: la aparición de Asia y África como origen atávico de la especie humana, el hotel donde se aloja el científico y la habitación solitaria de Willard, el empleo de la música clásica en momentos de clímax, el carácter secreto de la misión que solo es culminada por uno de los personajes, la mirada alucinada de Bowman tras rebasar los anillos de Saturno... Sin embargo, en mi opinión este último aspecto no se encuentra en el personaje de Willard.
- 13 KATSAHNIA, I. (1997): *Francis Ford Coppola*. Collection Auteurs, Cahiers du Cinéma, París: 102.
- 14 Robert Duvall explicó a Eleanor Coppola que para su personaje se había basado en un oficial de West Point cuya vida "sólo tenía sentido si había una guerra". COPPOLA, E.: *Op. cit.*: 44.
- 15 Sobre las fotografías de Abu Ghraib concebidas como performance, véase JACKSON, R. (2005): "In memoriam", *Letra Internacional*, 89: 54-55.
- 16 COWIE, P. (2002): *Op. cit.*: 66.
- 17 Conrad describe así al jefe de contabilidad de la compañía que contrata a Marlow (socias de Willard de la novela): "Por otra parte, sentía respeto por este hombre. Sí, sentía respeto por sus cuellos, sus anchos puños, su pelo cepillado. Sin duda su aspecto era el de un maniquí de peluquería, pero en la gran desmoralización de aquellas tierras mantenía su apariencia. Eso se llama firmeza", en CONRAD, J. (2003): *Op. cit.*, p. 42.
- 18 Sobre el *Guernica* de Picasso concebido como un universo del revés o siniestro, véase JACKSON, R. (2003): *Picasso y las poéticas surrealistas*, Alianza, Madrid: cap. 9.
- 19 Frente a las críticas contra el talante estético de este ataque, es interesante la apreciación de SANTOS FONTENLA, C. (1980): *Francis Ford Coppola*, Ediciones JC, Madrid: 102. "Que un raid aéreo orquestado por Wagner; por monstruoso que sea, puede tener un alucinante poder de fascinación sobre quienes participan, activa o pasivamente, en el mismo. Si luego de verlo, el espectador se pone del lado de los atacantes, olvidando a los agredidos —los niños de la escuela y sus maestras, las mujeres que trabajan en los arrozales— es asunto suyo. El fascista no es, por supuesto, el que nos muestra la escena, no ocultando ninguno de sus datos, sino el que, a la hora de optar por la identificación, elige a los agresores frente a los masacrados".
- 20 El análisis de esta secuencia representa, en mi opinión, las mejores páginas del análisis de MORENO CANTERO, R. (2003): *Op. cit.*: 60-61.
- 21 Cit. por COWIE, P. (2002): *Op. cit.*: 227.
- 22 CONRAD, J. (2003): *Op. cit.*: 38.
- 23 BRETON, A. (1934): "La beauté sera convulsive", *Minotaure*, 4: 12 ss.
- 24 Cuando la familia Coppola visitó por primera vez las exóticas localizaciones donde se rodaría *Apocalypse Now*, una pequeñísima Sofia Coppola se limitó a decir: "Parece el crucero por la jungla de Disneylandia". Cit. por COPPOLA, E. (2002): *Op. cit.*: 19.
- 25 Cit. por CHOWN, J. (1988): *Francis Ford Coppola. Hollywood auteur*. Praeger, Nueva York: 135.
- 26 CONRAD, J. (2003): *Op. cit.*: 71-72.
- 27 *Ibidem*: 26.
- 28 Sobre una concepción estética de lo siniestro, resulta de obligada lectura el clásico libro de TRIAS, E. (1990): *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, Madrid.
- 29 La mayoría de los autores citados en este texto han visto relaciones entre *Apocalypse Now* y la primera trilogía de *Star Wars*, escrita y producida por George Lucas. Este hecho es congruente dado que Lucas y Coppola siempre han mantenido una estrecha amistad: Lucas ha financiado algún proyecto de Coppola tras la quiebra de sus estudios Zoetrope —como *Tucker, un hombre y sus sueños*, de 1988— e incluso este último sugirió a Lucas que dirigiera *Apocalypse Now* mucho antes de tener encaminada la pre-producción.
- 30 Welles estuvo interesado en adaptar *El corazón de las tinieblas* durante varios años, pero finalmente desistió por dificultades de adaptación y realización. Me gustaría pensar que algunos de los aspectos de Kurtz rondaron su cabeza al leer el guión y la novela de Graham Greene mientras componía el personaje. REGUERA, I. (2002): *Apocalypse Now: odisea en los territorios del horror*, Ediciones 400 Golpes, Vizcaya, explica este proyecto fallido en uno de sus capítulos.
- 31 Toda esta parte del relato está dominada por la leyenda del Rey Pescador; contada por James G. Frazer. Para más detalles sobre ello, remitimos a los siguientes estudios: COWIE, P. (1989): *Francis Ford Coppola*, André Deutsch, Londres: 123, y desarrollado por el mismo autor en COWIE, P. (2002): *Op. cit.*: espec. 230-231.

- 32 El personaje de Chef no sólo es el más apegado a lo occidental, sino también porque es un elemento necesario en todo filme de terror que se precie. Sus gritos y llantos se equiparan a otros ejemplos coetáneos, como los de la piloto Lambert (Verónica Cartwright) en *Alien* (1979, dirigida por Ridley Scott): su única función en la película es contagiar su angustia en el público, sugestionando así la sensación del miedo. Por su naturaleza a este tipo de personajes siempre les está reservada la muerte.
- 33 La serie sobre Leigh Bowery es analizada en *Lucien Freud* (2002), Cat. Expo. Tate Britain, Londres. Sobre Leigh Bowery, véase VIOLETTE, R., ed. (1998): *Leigh Bowery*. Violette Editions, Londres.
- 34 Es quizá el rasgo que más le une al género operístico. No en vano, a lo largo de su producción Coppola intentó emplear un género que él veía comparable a la ópera, compuesto de música, danza, teatro y poesía. Así aparece registrado en ASSAYAS, O.; BLOCH-MORHANGE, L.; TOUBINA, A.: "Interview avec Francis Ford Coppola", *Cahiers du Cinéma*, núms. 334-335, abril 1982: 45.
- 35 Un interesante estudio en AROCENA, C. (2002): *La trilogía de "El Padrino"*. Paidós, Barcelona.
- 36 Marcel Mauss fue uno de los primeros antropólogos en interesarse por este asunto desde finales del siglo XIX. Véase MAUSS, M. (1970): *Lo sagrado y lo profano*. Seix Barral, Barcelona: espec. 167-241. Eisenstein muestra a un buey degollado en planos alternantes con la masacre a unos manifestantes.
- 37 John Milius, guionista de *Apocalypse Now*, empleó una estructura similar en *Conan el Bárbaro* (1981).
- 38 Coppola rodó la destrucción del campamento de Kurtz mientras se realizaba la demolición real de los decorados por si tuviera que necesitarlo. Las *previews* y la respuesta del público asistente a ellas motivó su inclusión al final de la película con los títulos de crédito pues, de hecho, Coppola ni siquiera había incluido créditos, sino que había repartido unas octavillas a los espectadores con toda la información al entrar en las salas de proyección: "Intentamos que *Apocalypse Now* no llevara créditos, y resulta maravillosa sin ellos". Cit. por COWIE, P. (1989): *Op. cit.*: 129.

La reconstrucción del monasterio nuevo de San Juan de la Peña (Huesca) tras los desastres sufridos durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)

Natalia Juan García
Universidad de Zaragoza

La Guerra de la Independencia (1808-1814) afectó a la mayoría de ciudades y pueblos de nuestro país, donde se saqueó y destruyó buena parte del patrimonio artístico. Este trabajo pretende estudiar la destrucción producida como consecuencia directa de los desastres de la guerra llevada a cabo en un monasterio benedictino situado en el Alto Aragón que fue arrasado, casi por completo, durante la contienda bélica y su posterior reconstrucción. El llamado monasterio nuevo de San Juan de la Peña, ubicado en pleno Pirineo aragonés, muy próximo a Jaca, se había comenzado a construir a raíz de un grave incendio ocasionado en 1675 el cual, desde ese momento, impidió a los monjes seguir habitando en la antigua fundación medieval. Las obras del nuevo cenobio, iniciadas en 1676, aunque estaban muy adelantadas, no se habían concluido cuando comenzó la invasión napoleónica y sólo se había levantado dos tercios del proyecto original. No vamos a entrar ahora en el análisis exhaustivo de lo que supuso esta guerra en el ámbito altoaragonés, fundamentalmente por dos razones: primero porque ya existen completos estudios sobre este tema¹ y segundo porque este trabajo, por cuestiones de espacio, no lo permite. En cualquier caso, sí creemos conveniente ofrecer algunos datos para comprender mejor el contexto en el que debemos situarnos.

La guerra comenzó el 2 de mayo de 1808, si bien no fue hasta los primeros meses de 1809 cuando más de tres mil soldados del ejército francés salieron desde Zaragoza, que había sido tomada el 20 de febrero de este año, para dirigirse al norte de Aragón. Las gentes de la montaña, previendo lo que iba a suceder, se organizaron

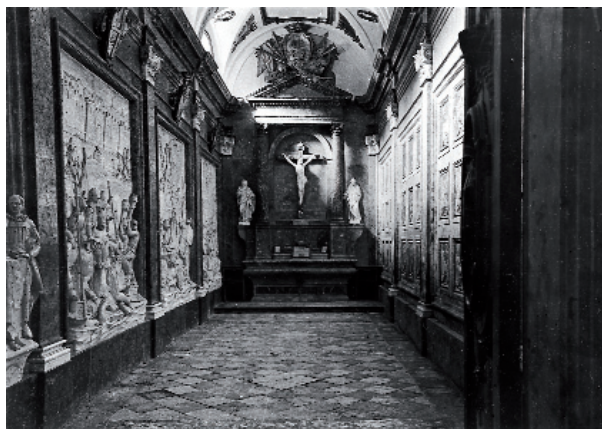
en cuadrillas de guerrilleros para combatir al enemigo. Tras el éxito de los enfrentamientos llevados a cabo por los patriotas de los valles del Roncal y Ansó capitaneados por Mariano Renovales, se animaron cuadrillas en Jaca que, encabezadas por Miguel Sarasa, se prepararon para recibir al enemigo francés. Los monjes de San Juan de la Peña advirtiendo que el peligro de la guerra podría llegar hasta el monasterio se pusieron en contacto con el cabildo zaragozano, en los primeros meses del verano de 1809, para rogarle que admitiera bajo su protección el archivo pinatense con el fin de que éste no sufriera en la contienda que se avecinaba. A esta solicitud se sumaron más tarde dos peticiones más, la del monasterio de monjas benedictinas de Jaca y la del cabildo de esta misma ciudad, dos entidades que, en ese momento, también prefirieron depositar sus respectivos archivos en Zaragoza como medida de salvaguarda. Sin embargo, el cabildo zaragozano contestó que ya no se podía atender dicha cuestión porque era demasiado tarde.



Imagen aérea del monasterio alto de San Juan de la Peña.
Archivo Juan Lacasa Lacasa de Jaca

La Guerra de la Independencia en San Juan de la Peña

El 22 de agosto de 1809 fue ocupada la ciudad de Jaca. En aquellos días algunos de los monjes de la comunidad pinatense huyeron a pueblos de la zona para protegerse del inminente ataque bélico proveniente del valle². Muchos de los religiosos prefirieron refugiarse en otros monasterios de la provincia claustral. Lo cierto es que ninguno optó por quedarse en San Juan de la Peña tal y como se consigna en un documento en el que se señala que “en la primavera de mil ochocientos nueve, al saber la invasión francesa en las montañas de Jaca, se emigró, imitando a sus compañeros al monasterio de San Victorián, y en otoño, por ser aún amenazado el terreno, al de Santa María de Guerri en Cataluña, ambos de la espresada Congregación [*Claustral Tarraconense Caesaraugustana*]”³.



Interior del Panteón Real ubicado en la sacristía del monasterio bajo de San Juan de la Peña (aprox. 1928). Archivo Fotográfico de la Diputación Provincial de Huesca, Colección Compairé, n° 0704

En su huida, los monjes intentaron llevarse consigo el mayor número de riquezas que poseían y custodiaban con celo desde hacía siglos. No obstante, las que físicamente no pudieron cargar decidieron esconderlas allí mismo para que, cuando llegaran los franceses, no pudieran las encontrar. El lugar elegido para ocultar los bienes pinatenses fue el Panteón Real en el que estaban enterrados los primeros monarcas aragoneses. Los monjes pensaron que los franceses, al ser un sitio tan venerado y sagrado, muy probablemente respetarían el lugar (suposición que acabaría siendo cierta). Tras ocultar las reliquias, los religiosos abandonaron su casa y la tan temida ofensiva al monasterio no se hizo esperar. El ataque se hizo efectivo el 25 de agosto de 1809, cuando las tropas del ejército francés, dirigidas por el general Musnier y al cargo del mariscal Luis Gabriel Suchet, llegaron a San Juan de la

Peña y la cuadrilla de Miguel Sarasa, que llevaba allí emplazada desde el mes de julio esperando el encuentro del enemigo, fue pronto derrotada. La noche anterior al asedio los franceses habían dormido en Anzánigo donde estuvieron preparando convenientemente el ataque. Dos días atrás habían ocupado la iglesia de Santa María de Yeste en la que robaron el “santísimo sacramento, amenazaron de muerte al Rector a quien desnudaron hasta dejar al infeliz cura en carnes, creídos llevaba dinero en la ropa”⁴.

Antes de incendiar el monasterio nuevo de San Juan de la Peña (puesto que pensaron que no servía como aposento militar) los soldados franceses se dedicaron a buscar posibles riquezas, alhajas y demás ornamentos de valor que, imaginaban, pudiera haber en el mismo. La tropa de Musnier en una primera inspección de las dependencias no encontró nada, ya que, como se ha señalado, el tesoro estaba resguardado en el monasterio medieval, concretamente en el Panteón Real, justo debajo de la gran roca, donde los monjes lo habían escondido⁵. El mariscal Luis Gabriel Suchet no sólo no destruyó el monasterio bajo sino que mandó que en su iglesia se celebrase allí una misa diaria tal y como consta en la *Gaceta de Zaragoza* del 7 de septiembre de 1809. Esta medida se llevó a cabo mientras los soldados franceses buscaban desesperadamente las codiciadas reliquias sin caer en la cuenta que era en el mismo lugar donde celebraban las misas donde estaba escondido el deseado tesoro.

La impaciencia de las tropas enemigas se agotó y, al no encontrar los objetos de valor que buscaban, utilizaron sus contactos en la zona para localizarlos. De esta manera, los franceses acordaron con Domingo Brun que hiciera todo lo posible para dar con las reliquias. La ayuda prestada por este vecino de la villa de Hecho, quien trabajó como espía al servicio del enemigo invasor fue, años más tarde recompensada. Domingo Brun gozó de un reconocido prestigio entre los mandos franceses, al poco tiempo después, se le otorgó el cargo de *Teniente Comandante de Rentas* y en 1813 fue incluso nombrado jefe de un convoy de dos mil hombres que atravesaron el Campo de Jaca y después fue elegido como escolta de Honorine de Saint Joseph, la esposa del Mariscal Suchet. Como habitante de la zona, Domingo Brun, conocía perfectamente a los monjes de la comunidad religiosa, así que, aprovechando esta circunstancia coaccionó a tres de ellos, concretamente a Fray José Larraz, a Fray Salvador Aznar y a Fray Mariano Lagrava para que le confesaran dónde estaba escondido el misterioso tesoro. Mediante esta simulada estratagema, Domingo Brun se llevó el

mérito de haber encontrado la plata de San Juan de la Peña la cual, en enero de 1810, fue trasladada a la sacristía de la Catedral de Jaca donde se llevó a cabo un inventario de todo lo localizado⁶. La recién creada Administración General de Bienes Nacionales decidió que tanto la urna que albergaba los cuerpos de San Voto y Félix como otra en la que se disponía el de San Indalecio, junto con otras siete reliquias más, también de plata, se quedaran en la Catedral de Jaca para el culto y veneración de los fieles. Mientras que todos los demás objetos de valor, hasta que se determinara qué hacer con ellos, debían ser depositados en la Capilla de la Trinidad de la citada Catedral y guardadas bajo llave.



Urna de San Indalecio perteneciente al monasterio alto de San Juan de la Peña a la que, el 15 de mayo de 1735, se trasladaron los restos del santo de la antigua caja a ésta que fue regalada por el abad Fray Melchor Valdés de Tamón. En la actualidad, la urna con las reliquias de San Indalecio se encuentra debajo de la mesa de altar de la Catedral de Jaca

Un mes después, el 9 de febrero de 1810, las piezas fueron entregadas a un platero de Zaragoza, Manuel Aladrén, para que las fundiera en barras. De las 3.175 onzas de plata que se dieron a este platero (aproximadamente lo equivalente a cien kilos) únicamente se fundieron 3.053,5 pues, siempre según el testimonio del platero, la diferencia se había consumido por el fuego. Una vez transformada en barras, un total de veintinueve marcadas con las iniciales J.P. (haciendo alusión al lugar del que provenían, esto es, San Juan de la Peña), se hizo entrega de la plata al administrador de Bienes Nacionales, Mariano Burillo. Poco tiempo después, el 3 de marzo de 1811, se supo que la diferencia que antes acusada en el peso, había sido vendida en pública subasta y adquirida por un particular llamado Eloy Charvonel. El hecho de que los bienes del monasterio alto de San Juan de la Peña fueran requisados durante la Guerra de la Independencia se debió a que en 1809, José Bonaparte determinó que algunos monasterios fueran suprimidos y que sus pertenencias

fueran vendidas. Esta decisión se llevó a cabo mediante tres decretos sucesivos. El primero de ellos fue promulgado el 11 de marzo de 1809 y en él se ordenó la total supresión de los monasterios y conventos así como la incautación de todos sus bienes que, desde ese momento, pasaron a formar parte del Tesoro Nacional. Meses más tarde, el 9 de junio de aquel mismo año, José I publicó otro decreto mediante el que se reguló la venta de los bienes de los monasterios suprimidos, aunque fue en el decreto publicado el 18 de agosto de aquel mismo año cuando se determinó “la supresión de todas las órdenes religiosas del Reino y la aplicación de todos sus bienes a la nación”⁷. Así se explica que las pertenencias de San Juan de la Peña fueran primero enajenadas, luego trasladadas a la Catedral de Jaca, donde se llevó a cabo el inventario citado y posteriormente entregadas a un platero para su fundición, pasando a ser patrimonio del Estado. La expropiación de bienes que vivió el monasterio pinatense durante la guerra no fue algo excepcional, sino que resultó una situación generalizada que se produjo de forma similar en otros conventos cuyos bienes se traspasaron igualmente a la Administración creada a tal efecto y denominada de “Bienes Nacionales”.

Las Cortes de Cádiz se plantearon resolver la situación de los monasterios que habían sido suprimidos por deseos napoleónicos mediante la creación de un nuevo aparato legal. El decreto emitido el 12 de junio de 1812 convino que los bienes eclesiásticos que habían sido enajenados por los franceses pasaran a formar parte de la nación hasta que se resolviese qué hacer con ellos, si venderlos o devolverlos a sus antiguos propietarios. Finalmente, el decreto fechado 13 de septiembre de 1813 determinó que los bienes de los monasterios exclaustrados serían vendidos para subsanar la deuda del Estado. Un año más tarde, en 1814, con el regreso de Fernando VII al poder, la situación cambió al formarse la llamada “Junta de Reintegros” formada para decidir sobre la propiedad de los bienes que habían sido enajenados. Tras disolverse las Cortes de Cádiz, el monarca publicó un decreto en el que se ordenaba devolver los bienes muebles e inmuebles del clero regular, que en otro tiempo habían sido designados como patrimonio del Estado, a sus antiguos propietarios, esto es, a los monjes.

Regreso de la comunidad al monasterio

Al acabar la Guerra de la Independencia, tiempo durante el cual el monasterio estuvo deshabitado, los religiosos fueron regresando paulatinamente a su casa en febrero de 1815 aunque no lo hicieron todos⁸ sino úni-

camente dieciséis a pesar de que la casa debía “constar de veinte plazas ocupadas todas de monjes”⁹. A su regreso los pinatenses pudieron comprobar que el monasterio se encontraba en un lamentable estado de conservación, de hecho “no se reunieron en él sus individuos por hallarse inhabitable”¹⁰ sino que para celebrar el primer capítulo se congregaron en la casa de la administración de Santa Cilia a la que no asistieron todos puesto que muchos de ellos, durante la guerra, habían huido muy lejos. Tras la celebración de este primer capítulo de reencuentro y la ceremonia de una solemne *Misa de Gallo*, los religiosos convinieron que lo primero que tenían que hacer era ponerse en contacto con la Casa Real para notificar que el conjunto monástico había sido saqueado, destrozado e incendiado por las tropas enemigas con el fin de pedir ayuda económica para su reconstrucción.



Interior de la iglesia del monasterio alto de San Juan de la Peña (aprox. 1928). Archivo Fotográfico de la Diputación Provincial de Huesca, Colección Compairé, nº 3606

Los monjes, el 18 de julio de 1815, escribieron una carta a Fernando VII para pedir su apoyo y recordarle que el monasterio pinatense había disfrutado importantes beneficios de los monarcas anteriores quienes gustosamente habían sufragado las obras de la nueva construcción¹¹. Los religiosos proponían al monarca que, para restaurar el monasterio, permitiese de nuevo utilizar las rentas de la abadía que en ese momento se encontraba vacante. La propuesta de financiación era la misma que dos siglos antes, esto es, “suspender la provisión de la Abadía del monasterio, que se halla vacante por muerte de Don Fray Joseph Felipe Ferrer, su ultimo poseedor; ocurrida en el día 13 de junio último [1815], y que Vuestra Majestad se digne aplicar sus rentas para su reedificación, a imitación de lo que hicieron los gloriosos Progenitores de Vuestra Majestad en otro lance, en que un incendio casual arruinó casi enteramente el monasterio”¹². Al parecer, los monjes acompañaron este informe

de un plano del monasterio que, lamentablemente no ha llegado hasta nuestros días, en el que se mostraba cuales habían sido los daños sufridos.

Por estas mismas fechas, en el año 1815, Fray Mateo Lñiguez¹³ puso de manifiesto los tremendos destrozos sufridos en el monasterio. Los religiosos, obviamente, proponían reconstruirlo puesto que a pesar de que se habían llevado a cabo algunos trabajos de rehabilitación a su regreso todavía faltaba mucho por reparar. Con el fin de conocer el deterioro causado durante la guerra se pensó llevar a cabo un reconocimiento de todo el conjunto monástico que fuese realizado por profesionales de la construcción. Para realizar esta visura fue necesario un acuerdo entre el Gobernador Eclesiástico de Zaragoza, Jerónimo Gonzáles Secada, y el Gobernador Eclesiástico de Jaca, Tomás Nolívos quienes durante varios meses, concretamente desde agosto a diciembre de 1815, mantuvieron una fluida correspondencia de la que destacaremos únicamente la carta fechada el 9 de septiembre de 1815. En este documento el Gobernador Eclesiástico de Zaragoza solicitaba a su homólogo de Jaca conocer una serie de cuestiones sobre el monasterio y sus edificaciones así como el número de monjes que existían por aquel entonces, qué rentas tenían y otras preguntas que le sirvieron para poder conformar un estado de la cuestión sobre la situación¹⁴. Tras contestar a este detallado cuestionario de veinticuatro preguntas se tuvo a bien disponer que la comunidad pudiera contratar a Mariano Laoliva, como maestro mayor de Reales obras, Miguel Fagalar como maestro de obras y Xavier García Navasqués como maestro carpintero para que elaboraran una memoria sobre el estado en el que se hallaba el monasterio¹⁵.

La reconstrucción del monasterio

El informe redactado por estos tres facultativos está fechado el 24 de octubre de 1815 y es una fuente documental imprescindible para conocer tanto el estado en que se encontraban las diferentes edificaciones tras la guerra como las obras que acometieron los monjes al poco de regresar a su casa cuando repararon la destruida fábrica y los trabajos que eran necesarios realizar para reconstruir el monasterio¹⁶.

Sobre el estado del monasterio después del ataque francés estos arquitectos señalaron que quedaron solamente las paredes que formaban su perímetro y que “las traviesas y demás que sirven de divisorias fueron notablemente quebrantadas por el desprendimiento de los maderos de los pisos de armaduras de los tejados y bóvedas” que tras el incendio acabaron desplomándose.

reconstrucción especialmente en su cubierta en la que había que reparar el interior (la “bóveda de rosca de ladrillo de veinticuatro palmos de diámetro”, aproximadamente 4'80 metros) y también el exterior pues era necesario cubrir su tejado. Además de estos trabajos en la cubierta había que enladrillar el pavimento y enlucir el interior de la capilla cuyo coste total ascendía a 32.214 reales de vellón. La capilla de la Virgen colindaba al Oeste con el atrio que daba acceso al crucero de la iglesia, al Este lo hacía con el archivo, en su lado Norte colindaba con uno de los muros de las naves laterales de la iglesia y en su lado Sur con el pasillo claustral que daba acceso a las habitaciones monacales. La sala capitular (colindaba en su muro norte con una de las sacristías de la iglesia, en su lado Este con un atrio de acceso al crucero de la iglesia y en sus lados Oeste y Sur con el pasillo claustral) había sufrido importantes daños durante la contienda bélica y en ella había que acometer labores que prácticamente suponían rehabilitarla por completo, pues se tenía que enmaderar los dos pisos, hacer las bovedillas, enladrillar sus pavimentos, cubrir el tejado, enlucir el interior y construir de nuevo la sillería de su portada, haciendo también nuevas sus ventanas y la puerta de acceso cuyo coste total ascendía a 8.988 reales de vellón. Algo muy similar a lo que necesitaba el archivo que colindaba en su muro Norte con una nave lateral de la iglesia, en su lado Oeste con la Capilla de la Virgen, en su lado Este con el pasillo claustral y en el Sur con una de las torres de la fachada de la iglesia. En esta dependencia había que construir de nuevo el tejado, reparar el pavimento de esta estancia, enlucir tanto sus paredes como sus bóvedas y, por último, armar la carpintería de la puerta de entrada y de las ventanas que ascendía a 3.194 reales de vellón.

Estos tres maestros de obras también concretaron cuáles eran los trabajos que debían realizarse en los pasillos claustrales, donde las cubiertas habían desaparecido por completo por lo que era necesario hacer setenta y tres bóvedas de arista de ladrillo que tenían veinticuatro palmos de diámetro cada una (4'80 metros de diámetros) que cubrían las crujías, así como enlucir sus paredes, repasar la imposta que los recorría, cubrir los tejados y enladrillar los pavimentos. Igualmente había que reparar “dos pilastras de las que apean los arcos” que soportaban los nervios de cuatro bóvedas de arista que confluían en los ángulos del claustro ubicado de tras de la cabecera de la iglesia cuyo gasto total era de 264.500 reales de vellón.

De las habitaciones de los monjes, ubicadas en el ala sur del conjunto conventual, era necesario acabar de armar y cubrir el tejado cuyos trabajos ya habían sido iniciado por los monjes a su regreso tras la guerra.

Igualmente se tenían que reparar las escaleras de las celdas, reparar los pavimentos enladrillados, enlucir las paredes del interior de estas celdas que en la mayoría de los casos estaban calcinados, así como construir nuevamente las puertas y ventanas de todas ellas cuyo coste sumaba 143.122 reales de vellón. También se señalaron los trabajos que eran necesarios realizarse en la habitación del abad situada en el noreste del conjunto donde había que construir parte del tejado, las bovedillas de los pisos, enladrillar los pavimentos, enlucir las paredes al interior y reconstruir nuevamente las puertas y ventanas por que todo ascendía a 11.600 reales de vellón.



Función de las dependencias ubicadas en el eje norte del monasterio alto de San Juan de la Peña. Natalia Juan García septiembre 2006.

Planta parcial (eje norte) del monasterio alto de San Juan de la Peña después del incendio de 1815 con la función de cada una de las dependencias

De la misma manera, estos tres arquitectos describieron las obras que eran necesarias acometer en otras dependencias del monasterio para que pudiese ser de nuevo habitado por su comunidad como fue el caso de la portería (que colindaba con la celda del abad en su lado norte y las ventanas del lado sur daban a la explanada de delante de la fachada de la iglesia) que se tenía que hacer la bóveda de rosca de ladrillo de siete varas de diámetro, cubrir su tejado al exterior; empedrar el suelo y realizar las dos puertas que habían sido destruidas sumando estas obras 28.432 reales de vellón. En la habitación del boticario (situaba en el lado norte del conjunto monástico y colindaba con la botica) había que coronar los entramados de los pisos, cubrir los tejados, hacer las bovedillas, enladrillar los pavimentos, enlucir el interior; y hacer nuevas las ventanas y la puerta que suponía 20.231 reales de vellón. En el almacén del monasterio, situado también al norte, era necesario reparar su cubierta, las paredes que lo conformaban y construir las ventanas y puertas por lo que su gasto de rehabilitación era de 3.111 reales de vellón. En la hospedería (situada en el eje norte del conjunto monástico justo después de la habita-

ción del boticario) había que enmaderar los pisos, hacer las bovedillas, enladrillar los pavimentos, levantar tabiques de división entre los diferentes cuartos, cubrir el tejado, enlucir el interior; igualmente hacer una nueva puerta de entrada, la escalera y las ventanas por eso los trabajos sumaban 32.418 reales de vellón.

En el refectorio (ubicado en el lado norte del conjunto monástico y al que se accedía por un atrio de entrada) había que rehacer las tres bóvedas de diez varas de diámetro, cubrir el tejado al exterior; hacer ventanas y puertas nuevas y, en el interior, era necesario enlucir las paredes y todos estos trabajos ascendían a 30.040 reales de vellón. La cocina (ubicada justo al norte del refectorio y a ella se accedía por un atrio de entrada) había quedado completamente destruida durante el asedio con lo que hubo que rehacerla de nuevo. Es por esto que prácticamente se habían de “levantar las paredes de su recinto, enmaderar los pisos, hacer las bovedillas del techo, construir la chimenea, haciendo nueva la puerta de entrada y las ventanas, cubrir el tejado, enlosar el pavimento” y, por último, enlucir sus interiores lo que iba a costar 9.344 reales de vellón. En la bodega (a la que se accedía bajando unas escaleras por el llamado atrio del refectorio) había que reconstruir su bóveda de piedra sillarejo de veintiséis varas de longitud y 9 varas de ancho, igualmente era necesario reparar los suelos, las puertas y las ventanas así como enlucir su interior. El coste de las obras que habían que acometerse en la bodega ascendían a 36.217 reales de vellón. En la despensa (situada muy próxima a la cocina, de hecho, formaba parte de la misma puesto que para entrar a esta dependencia era necesario acceder por la cocina) era necesario acometer importantes trabajos, ya que se encontraba prácticamente derruida. El coste de las obras que habían que acometerse en la despensa ascendían a 12.060 reales de vellón pues, se tenían que “levantar sus paredes, enmaderar los pisos, construir las bovedillas, enladrillar los pavimentos, cubrir el tejado, enlucir lo interior; haciendo nueva la puerta y ventanas”. En el atrio de acceso al refectorio, a la cocina y a la bodega se tenía que reconstruir la bóveda de rosca de ladrillo que tenía nueve varas de diámetro, del mismo modo posteriormente se propuso que se debería cubrir el tejado, enlucir las paredes y hacer nueva la puerta lo que suponía 20.400 reales de vellón.

En la biblioteca sería necesario construir la bóveda de rosca de ladrillo, cubrir su tejado, enlucir sus muros interiores y hacer de nuevo la puerta de entrada cuyo coste ascendía a 11.500 reales de vellón. En el llamado lugar común sería necesario rehacer las paredes, enmaderar los pisos, cubrir el tejado, enlucir sus muros interiores y hacer

de nuevo la puerta de entrada y las ventanas que sumaba 1.580 reales de vellón. En la habitación de los criados había que enmaderar los pisos, hacer las bovedillas, enladrillar los pavimentos, cubrir los tejados, hacer nuevas puertas y ventanas y por último enlucir el interior lo que suponía 12.120 reales de vellón. Del mismo modo, eran necesarios acometerse diferentes trabajos en el horno pues había que conformar las paredes, enmaderar el piso, hacer las bóvedas para cubrir el tejado, hacer de nuevo las puertas y ventanas cuyas obras ascendían a 7.040 reales de vellón. En el granero era necesario que se acometieran igualmente diferentes trabajos como enmaderar el suelo, las bóvedas para cubrir el tejado, hacer de nuevo la escalera, las puertas y ventanas de esta estancia por lo que había que invertir 10.224 reales de vellón. En la habitación del médico y del cirujano (ambas en el norte del recinto monástico) también había que llevar a cabo algunos trabajos de reparación como los del tejado y enlucir todo su interior que iban a suponer a 3.000 reales de vellón.

Este informe de los tres maestros de obras iba acompañado de una carta redactada por tres monjes de San Juan de la Peña, Fray Miguel Otín, Fray Mateo Iñiguez, Fray Ramón Ubieta en la que justificaban el retraso del envío de la documentación (más de dos meses) debido a “la escasez de peritos en esta parte de montañas, y ciertos acaecimientos de ocupación y de enfermedad de algunos de los llamados para formar la razón del estado del edificio de este Real Monasterio”¹⁸. En su carta expresaron que los monjes de la comunidad habían realizado un gran esfuerzo económico para la reconstrucción de su casa pero que, teniendo en cuenta la rehabilitación que proponían los arquitectos en su referido informe para restaurar el conjunto, no tenían suficientes recursos económicos para acometer las obras. Para demostrar la penuria económica del monasterio se creyó conveniente poner en conocimiento del Gobernador Eclesiástico de Zaragoza las rentas que percibía San Juan de la Peña y así justificar que no eran suficientes. Hay que tener en cuenta que los tres maestros en su informe habían señalado el coste de las obras y que la suma total de los trabajos que debían acometerse ascendía a un total de 1046 libras y 35 sueldos.

Desde esta fecha los monjes intentaron reunir la mayor cantidad de fondos económicos posibles con los que poder hacer frente a los gastos que iba a ocasionar la reconstrucción de la fábrica. Para ello, los religiosos recogieron lo que había dejado el difunto Fray Iñiguez, también tomaron los recibos del economato de la abadía, a esto sumaron las rentas de la mensa, los recibos del

priorato de Nabal, los de la enfermería, la vacante del priorato de Luesia, los productos de Larraga, la procura de misas, los pleitos por la pardina de Villamon y de Ayerbe, redujeron los gastos del vestuario, e invirtieron todo lo que había recibido la claustra y de la limosnería¹⁹. Con la suma de todas estas rentas pudieron seguir trabajando en la fábrica del monasterio. Tal y como consta en un documento en el que se consigna que por fin, “en julio de 1818 se vieron ya reunidos en su antiguo claustro y habitaciones renovadas con Iglesia decente y provisional; cubierta de la intemperie la magnífica y antigua; sustituida ésta y otros depósitos de materiales para continuar la obra”²⁰. Los trabajos de reconstrucción derivados de la guerra aún no habían acabado. Se necesitaron algunos años más para reponerse de la debacle que supuso la contienda.

Notas

- 1 Sobre la Guerra de la Independencia en Aragón consultar: ARMILLAS VICENTE, J. A. (2001): *La Guerra de la Independencia. Estudios*, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Institución Fernando el Católico, Zaragoza. y GÓMEZ DE VALENZUELA, F. (2003): *Vivir en guerra. Notas sobre la vida cotidiana en Aragón durante la “Guerra de la Independencia” (1808-1814)*, XIV Premio los Sitios de Zaragoza, Asociación Cultural “Los Sitios de Zaragoza”, Editorial Aqua, Zaragoza.
- 2 No sólo huyeron los monjes pinatenses sino muchos ciudadanos de Jaca. BUESA CONDE, D. (2001): “Repercusiones del dominio francés en el urbanismo aragonés”, en ARMILLAS VICENTE, J. A.: *La Guerra de la Independencia. Estudios*, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, p. 333. “Jaca vivió episodios muy singulares en esta contienda, episodios no exentos de la huida silenciosa de sus gentes ante la llegada de las tropas napoleónicas”.
- 3 Archivo Histórico Nacional de Madrid (A.H.N.M.), Sección Clero, Consejos, Legajo 19304. Relación de los títulos, méritos, grados, ejercicios literarios y servicios del doctor Don Fray José Mateo y Casanova.
- 4 OLIVAN BAILE, F.(1969): *Los monasterios de San Juan de la Peña y Santa Cruz de la Serós*, Zaragoza, Ed, Francisco Olivan Baile: 90.
- 5 AZNAREZ LOPEZ, J. F.(1991): “El Monasterio de San Juan de la Peña: memoria de los incendios que ha padecido”, en *Jacetania*, Jaca, 151 y 153: s.p.
- 6 Archivo del Barón de Valdeolivos de Fonze (A.B.V.F.), Caja 144-5. Noticia de un expediente datado entre 1810 y 1811, sobre la entrega de cientos de objetos de plata del monasterio de San Juan de la Peña a la Administración General de Bienes Nacionales para su fundición en barras.
- 7 BARLÉS BÁGUENA, E. (1994): “Una visión general de los hechos acaecidos en España durante el siglo XIX y su repercusión en la vida y en el patrimonio arquitectónico de las cartujas”, *Crises et temps de rupture en Chartreuse XIV-XX siècles*, Actes du colloque international d’histoire et de spiritualité cartusiennes, Chartreuse de Glandier: 176.
- 8 “Cinco años guerra cambiaron mentalidades ya que fue un choque muy fuerte pasar de la paz de los conventos a los avatares de la guerrilla, transformaron personas, hicieron olvidar pasadas vivencias y más de un fraile y más de dos se buscaron la vida, que no era la conventual”. PASCUAL, P. (2001), “Frailes guerrilleros en la Guerra de la Independencia”, en ARMILLAS VICENTE, J.A., *op.cit.*: 793.
- 9 Archivo Diocesano de Zaragoza (A.D.Z.), Sala 1, Módulo 12, 4- Cuentas y Obras, San Juan de la Peña 1800-1900. Carta del Cabildo de la Catedral de Jaca.
- 10 A.H.N.M., Sección Clero, Consejos, Legajo 19304, exp. n° 2. Documento del 18 de julio de 1815.
- 11 Desde que el monasterio medieval fuera incendiado por tercera vez, año 1675, los monjes decidieron construir un nuevo conjunto conventual en un emplazamiento diferente. Las obras de este nuevo edificio se pudieron financiar gracias al favor de Mariana de Austria, Carlos II, Felipe V, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV quienes, en sus diferentes reinados, permitieron que el cargo de abad quedara vacante pero que el monasterio siguiera percibiendo las rentas que este cargo desempeñaba y así poder sufragar los gastos de la construcción.

- 12 A.H.N.M., Sección Clero, Consejos, Legajo 19304, exp. nº 2.
- 13 A.D.Z., Sala 1, Módulo 12, 4- Cuentas y Obras, San Juan de la Peña 1800-1900. Informe de Fray Matheo Iñiguez.
- 14 A.D.Z., Sala 1, Módulo 12, 4- Cuentas y Obras, San Juan de la Peña 1800-1900. Carta del Gobernador Eclesiástico de Zaragoza al Gobernador Eclesiástico de Jaca fechada el 9 de septiembre de 1815.
- 15 BUESA CONDE, D. (1987): "Obras en el Monasterio alto de San Juan de la Peña 1815-1835", *Homenaje a Federico Balaguer*, Zaragoza: 185-204. Advertimos que algunas interpretaciones realizadas en este estudio de 1987 no son correctas pues se analiza el término *claustro* de manera errónea ya que en el documento que analiza se utiliza este concepto para referirse a un corredor conventual y aquí Buesa Conde lo emplea como la acepción tradicional de patio, por lo que se confunde el análisis y la interpretación del texto.
- 16 A.D.Z., Sala 1, Módulo 12, 4- Cuentas y Obras, San Juan de la Peña 1800-1900. Informe de los tres maestros de obras Mariano Laoliva, Miguel Fagalar y Xavier García Navasqués el 24 de octubre de 1815. El entrecorillado que se incluya en las siguientes líneas procede de este mismo documento.
- 17 Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares (A.G.A.), Sección Cultura, Caja 254, Proyecto de Restauración de las cornisas y contrafuertes de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña (Huesca), Madrid, 1956, Fernando Chueca Goitia.
- 18 A.D.Z., Sala 1, Módulo 12, 4- Cuentas y Obras, San Juan de la Peña 1800-1900. Carta del Cabildo del monasterio de San Juan de la Peña fechada el 25 de octubre de 1815.
- 19 Archivo Histórico Provincial de Huesca (A.H.P.H.), Hacienda 15983/7. Cuentas 1819-1820.
- 20 A.D.J., San Juan de la Peña, Caja 163, exp. nº 156. Sobre conventos suprimidos, exclaustros y religiosas, nº3, fol. 124r.

Raptos, violaciones y asesinatos: la mitología clásica y la violencia en la obra de Pablo Picasso

Vasiliki Kanelliadou

Doctora en Historia del Arte. Granada

La pintura, figurativa o no, puede aproximar al espectador a la experiencia de la violencia a través de la alegoría, la metáfora, el símbolo o la metonimia, y es capaz de transmitir con la percepción inmediata experiencias especialmente intensas. La escenificación de la violencia a través de distintos lenguajes no deja de ser una representación, pero hay muchas razones para aceptar su validez como aproximación¹. Representar escenas concretas de la mitología clásica es una manera simbólica, metafórica y alegórica de representación de la violencia física en la pintura. La mitología clásica está llena de "accidentes" y de sus trágicas consecuencias, de venganzas, raptos, violaciones y asesinatos.

Picasso se ocupó en muy pocas ocasiones de mitos concretos, aunque su obra está llena de motivos de la mitología clásica: el Minotauro, los Sátiros, los Centauros, las escenas arcádicas y las bacanales. Sería, por tanto, más preciso hablar de ciclos temáticos en su producción, ya que la mayoría de las obras (más los grabados que las pinturas) aparece integrada en grupos, como apunta de manera inteligente Julián Gállego² al rastrear la producción de series o episodios de imágenes en España y Europa desde el siglo XVIII.

En los primeros años veinte su evolución es extraordinariamente compleja, y calificarla solamente de clasicista sería una simplificación que no aclara el análisis de las obras³. Según Valeriano Bozal⁴, Picasso desarrolla su orientación ingresiana en una dirección profundamente personal en la *Suite Vollard* y de forma muy especial en la *Minotauromaquia*, y crea figuras compactas y voluminosas en las pinturas centrales de su clasicismo, en cuyo seno

existen orientaciones diferentes: el cubismo, que aparece en composiciones monumentales y que puede rastrearse en imágenes figurativas, y el surrealismo, al cual se aproxima alrededor de 1925.

El hecho de que la mayor parte de la obra de Picasso con motivos mitológicos se trate precisamente de grabados se explica por las posibilidades que su técnica ofrece: es más precisa, utiliza el blanco y negro, contiene pocos elementos y, además, da la posibilidad de fijar en el papel la evolución de cada momento de creación de la obra. Se puede decir que practicó casi todas las técnicas del grabado, siendo las más habituales el aguafuerte y la punta seca, y la menos el buril.

La primera vez que Picasso se ocupa de un tema mitológico e ilustra un episodio concreto de la mitología clásica ocurre entre el 11 y el 22 de septiembre de 1920, mientras veraneaba en Juan-les-Pins. Allí realizó una serie de seis dibujos (Zervos IV, 184, 185 y 187 y IV, 1394, 1395 y 1402) con distintas técnicas sobre el tema de Neso y Deyanira, también conocido como *El rapto*. El conjunto es hasta cierto punto excepcional por su intensidad narrativa, ya que en esta época predomina en sus obras la presentación de grandes figuras estáticas: se representa el momento en que el centauro Neso rapta a Deyanira, la esposa de Hércules, cuando la ayudaba a cruzar el río Eveno. Hércules, que había atravesado el río a nado, escuchó los gritos de su esposa y alcanzó con una flecha al centauro, que antes de morir ofreció a Deyanira su túnica empapada de veneno (la cual causaría más tarde la muerte de Hércules, como nos ha llegado por *Las Tarquinias* de Sófocles). La escena es de una marcada vio-

lencia. Neso agarra con fuerza a Deyanira entre sus brazos mientras ella intenta desesperadamente liberarse del abrazo forzado moviendo las piernas y las manos y con una expresión de dolor y angustia en el rostro. El río se se insinúa tan sólo mediante dos líneas horizontales que constituyen toda la ambientación espacial del suceso. Anotamos como posible referencia para la composición *El rapto de las hijas de Leucipo* de Rubens (1918, Alte Pinakothek de Munich), por la tendencia diagonal de la composición y la postura de Deyanira, y también un bronce del siglo XV de Giovanni Bologna con el mismo tema.

En relación con esta serie de dibujos, Spies Werner⁵ recuerda que la entrada a la casa de la Rue Schoelcher —en la que vivió Picasso de 1913 a 1916— estaba adornada con reproducciones en yeso de las metopas del Partenón, donde se pone en escena la Centauromaquia y en las que es probable que se inspirara para la composición. También resaltamos la similitud de la composición con la Copa del pintor de Ambrosio con el mismo tema del British Museum, aunque no es probable que Picasso la haya visto.

Una década más tarde, a principios de 1930, Picasso emprende la ilustración de la obra de Ovidio. La idea fue del joven editor Skira, quien ya había recibido antes una respuesta negativa del artista para ilustrar la vida de Napoleón. La *Metamorfosis*, fuente inagotable de inspiración durante siglos para los artistas plásticos, es una espléndida muestra mitográfica en un encuadre filosófico. El poema consiste en doscientos cincuenta mitos distribuidos en quince libros y agrupados en seis grandes períodos. Ovidio ordenó sus mitos en interrumpida sucesión cronológica y se desentendió de la tradición mitográfica que ordenaba los mitos de las metamorfosis (“transformación” en griego), bien temáticamente (transformaciones en piedras, animales, plantas), bien atendiendo a los lugares, al teatro del acontecimiento e incluso a la personalidad de los protagonistas⁶.

Picasso no conocía la obra de Ovidio —y se dice que no hojeó más que ciertos pasajes subrayados por el editor⁷—, pero “debió de quedar fascinado por el lado de ‘chismorreos’ de las diversas anécdotas, y en particular por las filiaciones complicadas de los personajes. Debió por otra parte aprender un poco de mitología, pues la mitología es indispensable para comprender una gran parte de la pintura antigua. Ovidio vino a reanimar todo esto y, más tarde, es bien sabido que el artista era imbatible en cuanto a saber quién era hijo de quién, y quién se acostaba con quién en la mitología anecdótica griega.”⁸

Picasso estuvo trabajando en la *Metamorfosis* más de un año. El libro se presentó en Nueva York en 1931 y puso de moda las escenas eróticas de la Antigüedad en el marco de las ediciones de lujo. No obstante, aquí nos interesan las escenas que representan transformaciones —que consideramos un acto violento— y las que representan la muerte de Orfeo.

La primera lámina que vio la luz fue *La muerte de Orfeo* (1930, punta seca, 31,2x22,5 cm) en septiembre de 1930, obra que no se incluyó en la edición, como muchas más que se quedaron fuera, ya que selección final se hizo con gran meticulosidad, buscando una homogeneidad de estilo. Los dibujos se caracterizan por su armonía y claridad; las metamorfosis y paramorfosis se indican con líneas horizontales y verticales respectivamente. Hay que apuntar que ninguna de las planchas del libro ilustra las transformaciones que dan título a la obra de Ovidio, y las dos únicas que llevan por nombre alguna de las metamorfosis son precisamente planchas no incluidas en el libro. Picasso, escribe Brigitte Baer, elige las historias que le conciernen, las cuales son un reflejo de la dualidad hombre-artista; en ellas insufla su propia búsqueda obsesiva de la emoción-forma-obra de arte⁹.

La primera plancha que Picasso realiza para la serie *Metamorfosis*, tema que se aborda en cuatro ocasiones, es *La muerte de Orfeo*. La primera versión, en punta seca, es extremadamente violenta: Orfeo en el centro de la composición, con el cuerpo entero, recibe el furioso ataque de las Bacantes, mujeres violentas con las bocas abiertas, en un movimiento circular, casi de danza. Brigitte Baer¹⁰ ve en las bacantes algo de las caricaturas de Olga Koklova de este período. Debajo del cuerpo de Orfeo las cabezas de dos bueyes se confunden con los cuerpos de las Bacantes. Orfeo no tiene atributos y las Bacantes se identifican por las lanzas y la postura de los cuerpos.

Escribe Brigitte Baer sobre la primera versión de *La muerte de Orfeo*: “Orfeo es despedazado por su propia pasión, a la que rehúsa savia renovada y metamorfoseada; esta pasión queda aquí encarnada por las ménades, que son la vida, la fiesta de la vida, llena de nuevas emociones, y que, tal vez, reactivan la emoción de la que es necesario celebrar el duelo, aquella producida por el objeto perdido (la relación del bebé con el cuerpo de la madre), pero que metamorfosean esa emoción original y hacen posible la creatividad en la vida y en el arte. Lo que Picasso deja implícito en esta imagen, sin apartarse por otra parte del mito, es que Orfeo, al separarse de la vida que es emoción siempre renovada, cambiante, se ha hecho impotente para el arte, que no puede seducir a las Ménades porque está muerto, como su objeto, porque es repetitivo.”¹¹

El segundo estudio de *La muerte de Orfeo* (1930, punta seca, 31,2x21,5 cm.) tiene la misma composición: Orfeo, en el centro, cayendo muerto; las Ménades en la parte superior; con un violento gesto progresivo; y el toro en la parte inferior. Los rasgos de los rostros están mucho más apaciguados, pero el movimiento de los cuerpos mantiene la misma tensión que en la primera plancha. Ningún personaje tiene atributos. Brigitte Baer¹² anota que en la *remarque*, el pequeño tema que está situado al margen del tema central, se representa el cuerpo desnudo de Marie-Thérèse, el cual significa para Picasso, de nuevo, la actividad creativa y la emoción.

Incluido en la serie de las *Metamorfosis*, el aguafuerte *Eurídice mordida por una serpiente* (1930, aguafuerte, 31,2x22,5) representa un episodio del mito de Orfeo que no ha tenido mucha suerte en las representaciones plásticas. Los pintores han preferido retratar antes el viaje al Hades o la muerte trágica de Orfeo que el episodio de la muerte de Eurídice —con la excepción de Rubens—, asunto al que, por otro lado, no le falta tensión dramática ni plasticidad.

Mediante trazos limpios y ocupando toda la superficie del papel con cuerpos desnudos femeninos, se representa a Eurídice cayendo entre los brazos de sus compañeras, que intentan sostenerla. El cuerpo femenino es el protagonista del cuadro. Francisco Calvo Serraller compara los cuerpos desnudos de Picasso con los de Ingres, “muy capaz de reducir la maraña de líneas de un enrevesado desnudo a un solo plano sin aparente pérdida de morbidez; de elevar, si se quiere, la carnalidad del cuerpo al más depurado espíritu geométrico; de hacer del desnudo un asunto abstracto.”¹³ Picasso elimina todos los rasgos narrativos de la escena —no existen prado ni bosque, ni siquiera serpiente—. Toda la tensión de la muerte de Eurídice se revela mediante la postura de los cuerpos. A pesar de la eliminación de elementos narrativos, no hay ninguna alteración del relato mítico. Tampoco podemos hablar de antecedentes pictóricos.

Diana y Acteón convertido en ciervo (1930, aguafuerte, 31,3x22,4 cm) es, cronológicamente, el primer aguafuerte de la serie *Metamorfosis*. Diana, desnuda, sin ningún atributo y sin la compañía de las Ninfas —es curioso que la diosa no se nos presente ni ágil ni sensual—, vista de perfil, ocupa la parte derecha del cuadro y su mirada nos conduce hacia el fondo del paisaje pintado donde ocurre la acción: Acteón ya se ha convertido totalmente convertido en ciervo y no se halla en él ningún detalle o rasgo humano. A su alrededor los perros, que no le reconocen, le están atacando. En la obra también se perciben detalles de paisaje: un árbol, hierba, la fuente.

Picasso elige el mismo momento de la transformación de Acteón aunque sin jugar con las dos condiciones reales y pictóricas: la del animal y la del humano. Le interesa más el cuerpo desnudo de la diosa en primer plano que ocuparse de la misma acción del mito. Aun así, no se basa tampoco en la tradición pictórica establecida sobre el mito de Acteón. En el aguafuerte de Picasso es Diana la que ejerce de *voyeur*, observando la transformación de Acteón. Brigitte Baer comenta así la escena: “El tema evoca la curiosidad infantil por el cuerpo de la madre, secreto, prohibido, y la ‘emoción’ que, a la vista del mismo, accidental aquí, transforma a aquel que lo mira en ‘bestia’. Los perros, animales domésticos y que acompañan al hombre a la caza, no reconocen ya a su amo, que está ‘fuera de sí, y su potencial violencia, exaltada por la de éste, les transforma también a ellos en bestias salvajes. El tema del Minotauro está en germen en esta imagen, con su dualidad pasión-forma, afecto bruto-elaboración disciplinada, que permite metamorfosear esta pasión en obra de arte. Por otra parte, el ciervo tiene una extraña cabeza: cornamenta que es por completo la de un alce, un animal primitivo, y un morro que parece un simple alargamiento del morro del toro.”¹⁴ Más que las interpretaciones psicoanalíticas de Baer¹⁵, cobra mayor importancia la ubicación del germen del tema del Minotauro en esta obra concreta, y además la combinación de mujer y animal, algo muy frecuente en las obras de los años siguientes.

Otra de las series de grabados que contienen escenas de violencia es la *Suite Vollard*, formada por una serie de láminas grabadas entre septiembre de 1930 y junio de 1936, aparentemente sin ninguna conexión. Según la clasificación convencional, la *Suite* incluye tres retratos de Ambroise Vollard, 27 grabados de temas diversos y 73 organizados en torno a cuatro diferentes asuntos monográficos: “La batalla de amor”, “El taller del escultor”, “Rembrandt” y “El Minotauro”. Es la época en que Picasso vuelve a esculpir; es evidente la relación de su escultura con la *Suite Vollard*.

El Minotauro de la *Suite Vollard* aparece en situaciones que nada tienen que ver entre sí: moribundo en el albero de una plaza de toros, en la cama con una joven mujer; bebiendo en fiestas báquicas, dormido bajo la mirada tierna de una mujer. Su aparición “demasiado humana” revela que para Picasso, al contrario que para los surrealistas, el Minotauro no es símbolo de una utopía social sino una faceta del propio artista, una de las metamorfosis que adopta según las condiciones de cada época de su trayectoria personal¹⁶. Además del Minotauro, en las láminas de la *Suite Vollard* aparecen otros seres mitológicos: un Centauro (lámina n° 34), una Amazona (lámina n° 62), un

toro alado —que, aunque en realidad no existe en la iconografía de la mitología, el dibujo de Picasso presenta como algo entre Pegaso y Esfinge con cabeza de Minotauro (lámina n° 96)— y un fauno (lámina n° 97). Todos estos seres aparecen en los grabados sin ninguna relación aparente con mitos concretos, y podríamos decir que forman parte del propio mundo mítico del pintor.

La figura del Minotauro aparece por primera vez en la obra de Picasso en diciembre de 1927 o en marzo de 1928, en un dibujo titulado *Minotauro corriendo*, que será el precedente directo de un collage (1928, carboncillo y papel pegado sobre tela, 139x230 cm.) y un tapiz (1935, lana y seda, 142x237 cm.) con el mismo título. Tanto en el dibujo como en el collage, el Minotauro está representado únicamente por la cabeza, un fragmento de cuello y dos piernas humanas en actitud de correr. Paloma Esteban Leal¹⁷ sostiene que el antecedente conceptual de esta primera representación pudo ser la contemplación de los frescos del palacio de Cnosos de Creta que aparecieron en la revista *Cahiers d'Art* a finales de 1926 —Picasso nunca visitó Grecia—, y el antecedente formal podría remontarse a un dibujo realizado en 1924 con destino al ballet *Mercur*, que transmite la misma impresión de movimiento y dinamismo.

La elaboración sistemática de la figura del Minotauro comenzó en 1933, cuando Picasso empezó a relacionarse con el grupo surrealista y creó la portada de la revista *Minotaure*¹⁸. El collage de la portada presenta al Minotauro sentado con una daga en una mano y combina dos diferentes maneras de expresión que representan dos mundos distintos: el dibujo clásico y la técnica del collage. Los materiales de la composición —cartón, tela quemada, madera, papel de repostería con encaje, chinchetas— dan una imagen metafórica del laberinto contemporáneo, dentro del cual se impone la forma clásica dibujada del Minotauro. Según Loizidi, en esta obra se puede apreciar la subversiva percepción de Picasso sobre la interpretación del Minotauro: cogiendo la daga se presenta como una figura principal que tiene acción e impulso¹⁹. Además del collage de la portada, Picasso realizó para el número 1 de *Minotaure* otros cuatro grabados con el Minotauro casi en la misma postura, y una serie de treinta dibujos titulados *Anatomie*. En abril de 1933 crea cinco grabados más con el tema de Minotauro —de los cuales solo cuatro se publican en *Minotaure*— que suponen el inicio de la iconografía definitiva del monstruo, la que aparece en adelante a lo largo de su obra. “El personaje aparece bien de pie, bien sentado, volviendo hacia un lado su majestuosa cabeza de toro y mostrando orgullosamente su condición atlética y su virilidad. Evidenciando su carác-

ter dual, el Minotauro parece reflejar aquí tanto su condición de víctima —el propio Minotauro— como de verdugo, ya que portando el puñal en la mano evoca la existencia de Teseo, el personaje que le dará muerte.”²⁰

Los grabados, creados todos el 11 de abril de 1933, son: *Minotauro caminando con un puñal*, también titulado *Minotauro de pie con un puñal* (1933, aguafuerte sobre plancha de cobre reproducido en monotipo a la aguada sobre papel, 26,9x19,4 cm.), *Minotauro caminando con un puñal* (1933, plancha de cobre, 26,6x19,4 cm.), *Minotauro sentado con un puñal, I* (1933, aguafuerte sobre plancha de cobre sobre papel Vélin fort, 26,9x19,4 cm.), *Minotauro sentado con un puñal, II*, también titulado *Minotauro con puñal sentado en una piedra* (1933, aguafuerte sobre plancha de cobre sobre papel Vélin fort, 26,9x 19,4 cm.), *Minotauro sentado con un puñal, III*, también titulado *Minotauro sentado con puñal, de perfil* (1933, aguafuerte sobre plancha de cobre sobre papel, 26,9x19,4 cm.), *Minotauro sentado con un puñal, IV* (1933, aguafuerte sobre plancha de cobre sobre papel, 26,9x 19,4 cm.). Pero si los surrealistas se acercaban al monstruo por todo cuanto en él descubrían de antinatural, de irreal, de sobrehumano, a Picasso le fascinó su lado humano e incluso se identificó con él y, al igual que sucede con otras figuras arquetípicas, vuelve como *leit motiv* en su obra.

La identificación de Picasso con un personaje de sus obras no se produce por primera vez con ocasión de la representación del Minotauro; en la época rosa había proyectado ya sus vivencias y estados psicológicos en el arlequín, protagonista de muchas de sus creaciones de aquel momento, igual que más tarde, en la década de los cincuenta, se identificará con el pintor de la serie *El pintor y la modelo*. Del mismo modo, tampoco es el primer artista que se identifica con un personaje de su obra. Algo parecido ocurre con algunos pintores simbolistas: Moreau traslada el dolor por la pérdida de su esposa al lienzo que representa el dolor de Orfeo ante la ausencia de Eurídice, y Gauguin se identifica, en su condición de artista incomprendido, con el Cristo perseguido del Huerto de los Olivos²¹.

Escribe John Berger²² que el Minotauro en la obra de Picasso representa al animal en cautividad de una manera casi humana y que también puede representar (como en la fábula de la bella y la bestia) el sufrimiento originado a causa de aspiraciones y sensibilidades rechazadas por existir en un cuerpo sin atractivo, es decir, no domado, no civilizado; pero, a diferencia de la Bestia, el Minotauro no es una figura patética sino un rey. Tiene su poderío propio, resultado de su fortaleza física y del hecho de estar familiarizado con los instintos y de no

tenerles miedo. Además de ser un *alter ego*, el Minotauro va ligado con la tradición taurina española. El tema de las corridas fascinó a Picasso durante toda su vida y aparece ya en sus primeras obras. *La corrida* (1896, Museo Picasso, Barcelona), una de las más significativas de los primeros años, sigue la tradición de Fortuny y Ramón Casas.

El motivo del Minotauro se desarrolla en toda su amplitud en el grupo de grabados que integran la *Suite Vollard*. En la lámina titulada *Minotauro atacando a una Amazona* (23 de mayo de 1933, cobre, aguafuerte, 19,4x26,8 cm.), la modelo es sustituida por una Amazona y el Minotauro vuelve a ser violento. El tema de la lámina 63 es totalmente distinto. *Minotauro herido VI* (26 de mayo de 1933, cobre, aguafuerte, 19,2x16,7 cm.) representa al monstruo, que ocupa toda la superficie del cuadro, encogido a causa del dolor y con una daga en la mano. Unos rostros contemplan la escena. En la lámina 64 *Minotauro vencido* (29 de mayo de 1933, cobre, aguafuerte, 19,3x26,9 cm.) aparece un joven desnudo matando al Minotauro, el cual tiene una postura de abatimiento. En segundo plano las modelos y el escultor contemplan el sacrificio como si estuvieran en una corrida de toros. El episodio evoca en cierto modo, aunque no lo reproduce fielmente (el mito clásico sitúa la muerte de Minotauro dentro del Laberinto cretense), el mito de la derrota del Minotauro en manos de Teseo. El último grabado con este tema es la lámina *Minotauro moribundo* (30 de mayo de 1933, cobre, aguafuerte, 19,6x26,8 cm.), en la que Minotauro está muriendo sobre la arena con un gesto de dolor; mientras una de las mujeres que le están mirando extiende su mano para acariciarle.

Los grabados de la serie *Suite Vollard* que representan al Minotauro concluyen con cuatro láminas con el tema del Minotauro ciego donde se mezclan el mito de Edipo y el del Minotauro, así como los acontecimientos de la vida emocional del artista. El personaje de Antígona ha adoptado los rasgos de Marie-Thérèse y Edipo ha sido reemplazado por el Minotauro. Escribe Paloma Esteban Leal que a primera vista la interpretación no ofrece duda: "Picasso/Minotauro ha recibido el castigo (la ceguera) por sus pecados (su relación adúltera con Marie-Thérèse), siendo ya su único consuelo, sin embargo, la ayuda de la propia Marie-Thérèse. La ceguera es la condición física más temida por los artistas plásticos y ya fue objeto de preocupación para Picasso desde 1903, en que la representó por primera vez en sus lienzos."²³ También hay interpretaciones²⁴ que defienden que el tema del Minotauro ciego alude al mito contemporáneo del psicoanálisis, e identifican a Minotauro con Tiresias²⁵.

En la lámina titulada *Minotauro guiado por una niña, I* (25 de septiembre de 1934, cobre, aguafuerte y buril,

25,2x34,8 cm.), el Minotauro es guiado por una niña que lleva flores en la mano mientras unos pescadores miran la escena. Otro joven con la típica camiseta de rayas de los pescadores –personaje que podría identificarse con Teseo—²⁶ está mirando pensativo. Minotauro se dirige hacia una especie de cueva donde hay colgada una obra del propio Picasso, detalle que hace más difícil la interpretación. Si miramos este cuadro al revés, se nos revela otra composición: una mujer-bacante que lleva un cuchillo en la mano empujándolo hacia otra figura²⁷. Se trata de una representación aparentemente sin conexión con el tema principal del grabado: *La muerte de Marat*, el tema del cuadro de Jacques-Louis David. Paloma Esteban Leal²⁸ escribe que Picasso adapta una vez más la historia a los sucesos de su vida personal, y en esta escena Marat ha sido sustituido por una mujer, con los rasgos de Marie Thérèse, que aparece tendida en la bañera, mientras otra mujer, una figura femenina que recuerda algunas representaciones de Olga Koklova realizadas por Picasso en esta misma época, está a punto de apuñalarle. En este grabado Picasso intenta dar una explicación o interpretación topológica del laberinto, algo raro en su obra. Evita la manera tradicional de los atajos helicoides –recurso de los surrealistas– describiendo solamente la apertura hacia el espectador de una cueva²⁹.

La lámina titulada *Minotauro guiado por una niña II* (23 de octubre de 1934, cobre, aguafuerte, 25,2x34,8 cm.) representa a una niña que en lugar de flores lleva una paloma en la mano –símbolo de la paz en la iconografía picassiana–. Según Esteban Leal³⁰, la paloma podría significar el sosiego alcanzado por Minotauro tras haber pagado por sus culpas. La escena se desarrolla de noche junto al mar. En la siguiente lámina, número 91, *Minotauro ciego guiado por una niña III* (4 noviembre 1934, cobre, aguafuerte y buril, 22,6x31,2 cm.), se repiten los mismos motivos: la niña con una paloma en las manos, los pescadores mirando fijamente y un joven sentado a la derecha. En la lámina 92, *Minotauro ciego guiado por una niña en la noche* (noviembre de 1934, cobre, aguafuerte, 24,7x34,7 cm.), el empleo del aguafuerte da la sensación de la noche y consigue unos logrados efectos de luz y sombra.

Otras obras de los años 1933 y 1934 donde aparece el Minotauro en situaciones violentas son *Minotauro violando a una mujer*, también titulado *Minotauro y mujer haciendo el amor* (Boisgeloup, 18 de junio de 1933, punta seca sobre plancha de cobre sobre papel, 29,9x36,8 cm.), y *Minotauro violando a una mujer*, también titulado *El abrazo* (Boisgeloup, 28 de junio de 1933, pluma, tinta china y aguada sobre papel, 47x62 cm.). Mantienen una fuerte vinculación con los grabados de la *Suite Vollard*: tratan los

mismos temas y utilizan los mismos recursos plásticos. También del año 1934 es *Minotauro con jabalina* (París, 25 de enero de 1934, tinta china sobre contrachapado, 97x130 cm.), donde aparte del Minotauro aparecen una mesa, una lámpara, el perfil de una mujer y varios motivos decorativos, en una escena cargada y violenta.

Unos meses más tarde ve la luz una obra que reúne todos los motivos de la *Suite Vollard*, siendo al mismo tiempo una de las imágenes más íntimas jamás creadas por Picasso. La *Minotauromaquia* (1935, aguafuerte y raspado, 49,8x69,3 cm.) se compone de cinco grupos de personajes: el Minotauro, que se protege de la luz cegadora de una vela, un caballo herido con la mujer-torero recostada sobre él (imagen que evoca iconográficamente el *Rapto de Europa*), una niña que sostiene una vela y flores en las manos, un joven —el escultor— que sube huyendo por una escalera y dos mujeres con una paloma —símbolo de la paz— que están mirando a través de una ventana. La luz de la vela divide el cuadro esquemática y conceptualmente entre luz y sombra (bien y mal). Según Esteban Leal³¹, el deseo, la culpa y todos los impulsos inconfesables de Picasso/Minotauro se subliman ante la inocencia de la niña Marie-Thérèse; el cuerpo del Minotauro sigue siendo humano, pero incorpora una cola de toro, una evolución hacia la animalidad, un proceso que lleva al monstruo de la *Minotauromaquia* a convertirse en el toro de *Guernica*, símbolo del bruto poder de la guerra. Escribe Sylvie Vautier³² que la *Minotauromaquia* es una obra emblemática cuya complejidad raya lo incomprendible y que marca el fin de una etapa dedicada a la pintura. La figura del Minotauro ofrece una clara evolución en esta obra; presenta un aspecto arcaizante, ha perdido las características del hombre-toro y es más animal que humano. La postura de las piernas recuerda a los *Kuroi* arcaicos que probablemente vio Picasso en las páginas de *Cahiers d'Art*.

Entre el 6 y el 10 de mayo de 1936, Picasso realiza una serie de guaches donde el Minotauro vuelve a mostrarse castigado. En el dibujo titulado *Minotauro herido, caballo y personajes* (1936, guache y tinta china sobre papel, 50x65 cm.), Minotauro es atacado por una figura femenina delante de una construcción que recuerda el circo romano. En el guache posterior con el mismo título (1936, guache, pluma y tinta china sobre papel, 50x65 cm.) Minotauro aparece vencido por un caballo alado —alusión a Pegaso— y atravesado por una lanza. Según Esteban Leal³³, la posición del caballo, con la cabeza vuelta hacia atrás y la boca abierta, recuerda algunos bocetos del *Guernica*, mientras que la figura femenina que se asoma a la izquierda recuerda algunas escenas de la *Suite Vollard*.

Después del *Guernica* el Minotauro desaparece del repertorio iconográfico picassiano para reaparecer en la década de los cincuenta, adquiriendo un carácter decorativo, estilizado y esquemático, lejos de su inicial carga conceptual. En *Cabeza de Minotauro* (1958, aguada marrón sobre papel, 37x27,7 cm.) podemos incluso apreciar una intención irónica. La cabeza de Minotauro tiene algo de caricatura.

Entre el 24 de octubre de 1962 y el 7 de febrero de 1963 Picasso aborda el motivo del Rapto de las Sabinas —motivo esta vez de la mitología romana—, inspirándose en la obra homónima de Poussin que hay en el Louvre. También notamos la influencia de David, pero la presencia de Poussin es más importante y no se limita a esta pintura, sino que se extiende a *La matanza de los inocentes*. El tema de la guerra ya estuvo presente en varias de sus obras, en cuadros muy importantes, como el *Guernica*, *Masacre en Corea* y el panel de *La Guerra y la Paz* en la capilla de Vallauris, pero *El rapto de las Sabinas* no es un manifiesto contra los desastres de la guerra sino una revelación de la fascinación del artista por la misma violencia que plasma en sus obras y también una mezcla perfecta de los motivos frecuentes de su obra: el combate a muerte, el rapto y la violación. Por otro lado, para Picasso la pintura era un instrumento de ataque y el origen de la serie estuvo en la crisis de los misiles de Cuba, que amenazó con otra guerra mundial.

En la versión final (1963, óleo sobre lienzo, 195,3x131,1 cm.) no se representa la escena del rapto, que es el tema del cuadro de Poussin, sino la del combate entre los romanos y los sabinos ocurrido después del rapto, y a diferencia de la obra de David, la escena no es de pacificación sino de una mayor violencia. Hersilia, la mujer sabina, en lugar de aparecer como mediadora para la paz, está a punto de morir junto a su hijo, amenazada por el caballo y un guerrero que apoya su pie sobre su cuerpo. Según Javier Barón³⁴, se ha hecho notar una similitud de las facciones del propio Picasso con las del guerrero, que es la figura del cuadro con una personalidad más definida, algo que le permitió exorcizar su propia lucha con la pintura, entre las pulsiones del sexo y la muerte, muy explícitas en el cuadro, cuya parte inferior presenta una cierta relación con *Guernica*. Las líneas verticales y horizontales se organizan en torno al escudo y la reducción de los personajes, y permiten una claridad mucho mayor que en las versiones anteriores. Picasso cierra así su serie de cuadros de historia inspirados en los grandes maestros de la pintura europea, y pone de manifiesto una de las facetas más siniestras de este legado: la de la violencia y la muerte.

Notas

- 1 BERNÁNDEZ SANCHÍS, C. (2005): "Transformaciones en los medios plásticos y representación de las violencias en los últimos años del siglo XX", en BOZAL, V. (ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, p. 85.
- 2 GÁLLEGO, J. (1996): "Picasso y la Suite Vollard", en *Picasso. Suite Vollard*, p. 7.
- 3 BOZAL, V. (1998): "Picasso clásico. La pintura del viejo", en CALVO SERRALLER, F. (dir.), *El realismo en el arte contemporáneo. 1900-1950*, p. 40.
- 4 *Ibidem*, pp. 40-41.
- 5 SPIES, W. (1986): *Picasso. Pastels, dessins, aquarelles*, p. 34.
- 6 ENRÍQUEZ, J. A. (1997): "Introducción". en OVIDIO, *Metamorfosis*, p. 21.
- 7 BAER, B. (1992) "Creatividad, mitos y metamorfosis en los años treinta", en *Picasso Clásico*, cat. exp., p. 114.
- 8 *Ibidem*, p. 153.
- 9 *Ibid.*, p. 119.
- 10 BAER, B. (1992): "Creatividad, mitos y metamorfosis...", p. 120.
- 11 *Ibidem*.
- 12 *Ibid.*
- 13 CALVO SERRALLER, F. (1992): "Revueltas modernas del clasicismo", en *Picasso Clásico*, cat. exp., pp. 55-59.
- 14 BAER, B. (1992): "Creatividad, mitos y metamorfosis...", pp. 116-118.
- 15 Picasso se acercó a las "metamorfosis" como a una totalidad y no eligió el mito de Acteón por otra razón.
- 16 ΛΟΪΖΙΔΗ, Ν. (1988): *Ο μυθός του Μινωταυρου στην Πρωτοπορία του Μεσοπολεμου*, pp. 70-71.
- 17 ESTEBAN LEAL, P. (2000): "Picasso/Minotauro", en *Picasso Minotauro*, cat. exp., p. 29.
- 18 ΛΟΪΖΙΔΗ, Ν. (1988): *Ο μυθός του Μινωταυρου...*, pp. 53.
- 19 *Ibidem*, p. 24.
- 20 ESTEBAN LEAL, P., "Picasso...", p. 31.
- 21 *Ibidem*, p. 18-19.
- 22 *Ibidem*, pp. 18-19.
- 23 BERGER, J. (1973): *Ascensión y caída de Picasso*, pp. 91-92.
- 24 PULLIN R., "Picasso and Myth: The Minotaur". En Cat. de Exp. *Picasso*, 1984, p. 241.
- 25 Tiresias fue adivino de Tebas, a quien los dioses castigaron con la ceguera por haber revelado secretos de los dioses a los mortales, en RUIZ DE ELVIRA, A. (1988): *Mitología clásica*, pp. 147-150
- 26 *Ibidem*, p. 36.
- 27 ΛΟΪΖΙΔΗ, Ν. (1988): *Ο μυθός του Μινωταυρου...*, pp. 74.
- 28 ESTEBAN LEAL, P., "Picasso...", p. 37.
- 29 LOIZIDI, N., *El mito de Minotauro...*, pp. 76-77.
- 30 ESTEBAN LEAL, P., "Picasso...", p. 37.
- 31 *Ibid.*, p. 39.
- 32 Vautier, S., "El Minotauro de Picasso...", p. 57.
- 33 ESTEBAN LEAL, P., "Picasso...", p. 45.
- 34 Barón, J. (2006): "El rapto de las sabinas" en Cat de Exp. *Picasso. Tradición y Vanguardia*, p. 329

Bibliografía

- BARÓN, J. (2006): "El rapto de las Sabinas", en *Picasso. Tradición y Vanguardia*, cat. exp., Museo Nacional del Prado / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, pp. 324-329.
- BERGER, J. (1973): *Ascensión y caída de Picasso*, Akal, Madrid.
- BERNÁNDEZ SANCHÍS, C. (2005): "Transformaciones en los medios plásticos y representación de las violencias en los últimos años del siglo XX", en BOZAL, V., *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Antonio Machado Libros, Madrid, pp. 77-117.
- CALVO SERRALLER, F. (1999): *El realismo en el arte contemporáneo. 1900-1950*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid.
- ΛΟΪΖΙΔΗ, Ν. (1988): *Ο μυθός του Μινωταυρου στην Πρωτοπορία του Μεσοπολεμου*, Atenas.
- ESTEBAN LEAL, P. (2000): "Picasso/Minotauro", en *Picasso Minotauro*, cat. exp., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, pp. 15-47.
- Picasso Primera Mirada. Colección Christine Ruiz-Picasso*. Cat. Exp., Palacio Episcopal, diciembre 1994 – enero 1995. Málaga, 1995.
- Picasso. Suite Vollard*. Cat. Exp., Fundación Juan March, Madrid, 1996.
- Picasso*. Cat. Exp., Victoria, National Gallery of Art / Sydney, Art Gallery of South Wales, 1984.
- RUIZ DE ELVIRA, A. (1988): *Mitología clásica*, Gredos, Madrid.
- SPIES, Werner (1986): *Picasso. Pastels, dessins, aquarelles*. Bonn y París.
- VAUTIER, S. (2000): "El Minotauro de Picasso: un mito demasiado humano", en *Picasso Minotauro*, cat. exp., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, pp. 49-69.

Imágenes del poder. Arte, política y guerra durante el Tercer Reich

Juan Agustín Mancebo Roca
Universidad de Castilla-La Mancha

Introducción

Walter Benjamín fue premonitorio en dos afirmaciones acerca del siglo pasado: el de un ángel empujado por la historia, que deja atrás un reguero de cadáveres y catástrofe, simbolizado en el *Ángelus Novus* de Klee y la estetización política producida por el fascismo que llevaría a la guerra¹. Observaba lucidamente lo que sería una de las características de la estética del poder; si entendemos que los totalitarismos –ya que el filósofo alemán escribe desde una perspectiva materialista– establecen una ruptura epistemológica con la historiografía artística del XX. Esa fractura destruye la línea argumental y vuelve a operar sobre los mitos de la tradición –“ficciones sobre lo divino, mentiras sacrílegas”– en naciones que no tienen una identidad definida y para las que es imposible afrontar la modernidad “o por el contrario una exaltación en la voluntad de hacer de esta modernidad una nueva potencia mítica”². Se trataba de volver al orden, de instaurar una mirada que afirmara la identidad buscando en raíces que sólo existían en mentes delirantes. George Orwell, asqueado con los acontecimientos de la revolución socialista, lo definiría como una incoherencia sustituida por una entelequia que terminaba construyendo una falseada historia de lo inexistente. La producción artística ligada a la masa establece un referente netamente político que trasciende el carácter artístico para convertirse e integrarse en la propaganda. Lo señaló Chaplin en *El Gran Dictador* (1941): la retórica se amplificaba a través de los micrófonos, unos micros *blandos*, surrealizantes, que se plegaban ante los deseos paranoides del líder que adoc-

trinaba y seducía a las masas. La radio se convirtió en un medio capaz de unir a toda la población en torno a los discursos, se hacía presente en cada uno de los lugares a los que llegaba su señal. La alocución totalitarista insiste en los espacios unificados físicos y virtuales. La separación topográfica se eliminaba a través de los medios de comunicación donde la masa seguía al líder en su eucaristía desmedida, una praxis cercana a la *Gesamtkunstwerk* wagneriana y que con tanta sutileza adaptaron los totalitarismos. Ese agresivo discurso supuso el proemio de un conflicto saldado con la eliminación de millones de personas. El individuo se disolvía en un engranaje de la máquina estatal, era *materia* para la guerra que supuso el desplazamiento del conflicto estético al militar. Todas las facciones establecieron sus propias imágenes, sus espacios para animar a sus combatientes y sembrar desconcierto y desánimo en los contrincantes. El prólogo de la guerra civil española sirvió como experimento para el desconcertante conflicto mundial. Finalmente sólo quedaron sombras: las imágenes de los campos de concentración, cuerpos fantasmales, desmaterializados en su desnutrición, hacinados en fosas comunes –la preocupación no era matarlos, era hacerlos *desaparecer*, eliminar cualquier vestigio no sólo físico, sino también espiritual–; los cuerpos desintegrados, con el único vestigio de una línea de sombra en Hiroshima y Nagasaki. La técnica borraba de la faz de la tierra a la carne, su esplendor certificaba la derrota de la humanidad.

El Ángel siguió empujado por la muerte y la catástrofe “*quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado*” escribe Benjamin. Pero es un espec-

tador impotente empujado por la tempestad del progreso, condenado a sufrir eternamente en su nostálgica interpretación de la historia³. Las heridas de la guerra harían cambiar el curso de la historia, la última fase del siglo XX, que espiritualmente concluiría con la caída de la Unión Soviética. El arte se replegó en la desconfianza y la ironía, en formas de representación que abominaban de la conciencia moderna que había producido los horrores. La técnica, que ejemplificaba el testimonio del espanto, fue abandonada por medios de producción que recuperaban la dimensión humana. Como apuntó Max Horkheimer, era imposible creer en la belleza después de Auschwitz. Había habido un agotamiento en las formas de representación; “todo ocurrió como si, de alguna manera, al regresar de los campos de concentración ya nada fuera representable”⁴. No se podía volver atrás, ni siquiera mirar los vestigios que habían quedado.

Alemania. El Reich de los mil años

Sigfried Krakauer habló de una historia psicológica del cine alemán que ligaría directamente la pesadilla de Caligari al reinado del terror de Hitler⁵. El periodo más dramático de su historia debería leerse igualmente con respecto al arte que, junto al cine, puede establecer una cronología de esa generación de insomnes que despertaron para proyectar el futuro aplastando toda capacidad de redención del espíritu del tiempo –*Zeitgeist*– en Alemania.

La enorme cantidad de documentación que ha producido el periodo del Tercer Reich, contrasta con que apenas haya libros sobre el arte que produjeron y las consecuencias que su política tuvo en este campo. Fueron representaciones artísticas que, debido al asfixiante dirigismo político, tuvieron escasa calidad. Del mismo modo, la herencia política ha lastrado cualquier intento de análisis imparcial. Desdeñadas por la crítica alemana que ha impuesto una política de silencio, como si esas no hubieran existido nunca, actualmente hay voces dentro de Alemania que lo reivindican para comprender ese periodo de su historia. Generalmente, su estudio ha sido desarrollado por historiadores extranjeros, generalmente anglófonos, que han intentado realizar un acercamiento desapasionado. Nicolaus Pevsner mantuvo que sería insidioso decir solamente una sola palabra, tal era y es la losa que supone desempolvar cualquiera de estos temas⁶. La mayoría de los artistas que sobrevivieron al régimen, tras haber permanecido integrados en él, caso de Arno Breker (1900-1991) o Leni Riefenstahl (1902-2003) pasaron el resto de su vida purgando su apoyo y colabora-

ción. El arte, como la historia de este periodo, fue enormemente complejo y debe servir como uno más de los núcleos de análisis para intentar comprender lo sucedido. Las manifestaciones artísticas del nacionalsocialismo son un caso excepcional en la dimensión historiográfica del arte.

El arte durante el nacionalsocialismo alcanzó la categoría de oficialidad que proyectaba el régimen. Todo fue medido, sopesado y elaborado según los preceptos de sus dirigentes. Su ideal estético era el del embellecimiento del mundo, una vuelta a los orígenes clásicos, un compendio de excentricidades que reclamarían, bajo dos miradas antagónicas, la superioridad del arte alemán. Por un lado fijaron su modelo en la cronología *nórdica*; la estética renacentista de Durero y Holbein, la nueva mitología y la identificación nacionalista surgida en el romanticismo a través de Hölderlin, Hegel, Schelling y Goethe, su creencia en el mito del porvenir; la relectura de Schopenhauer y Nietzsche a través de la ópera wagneriana. La dialéctica de la tragedia en *El Anillo* y *Zaratustra* que se recreaba en el efecto siniestro de *La Caída de los Dioses* –*Götterdämmerung*–⁷. Por otro, reclamaba un ideal estético de filiación grecolatina defendida por estetas e investigadores nazis. Alfred Rosenberg⁸, el más importante de los ideólogos en este sentido, lo definiría como “de la india aria (indoeuropea) procede la metafísica, de la Grecia clásica de la belleza”.

Su producción artística se caracterizaría por su determinismo cultural, basado en la identidad sanguínea –*blut*– y el concepto de genio o espíritu –*geist*– exaltación de la *Seelengestalt* (forma o figura de raza); en este caso, el nacionalsocialismo pensaba que las razas que sobrevivirían serían las que operan sobre las energías y valores de la naturaleza. La inmersión racista de Alemania había llegado mucho antes que Hitler; se remontaba a Wagner y Nietzsche, amplificados por escritos como *Wiltfever, el alemán eterno* (1912) de Hermann Burte, novela de extraordinario éxito o las propuestas sobre el retorno ario de Willibald Hentschel⁹.

Las teorías raciales heredadas de un confuso retorno al origen ario contra la infección extranjerizante, fue premisa de los Congresos de Nüremberg, que confirmaban la política cultural nazi: un estilo grecorromano y germano¹⁰. Los nexos entre arte y racismo fueron apuntados en *Raza y Estilo* (1926); la sangre determinaría la naturaleza de las formas artísticas. Esa tendencia hacia los ideales clásicos, lleva pareja las formas basadas en la perfección del cuerpo humano. Existió una vuelta a la naturaleza –condenando las grandes metrópolis– en una pintura de género que mostraba lo positivo de la misma. La obra

era más tradicional cuando más académica era —en el sentido de superioridad que reclamaban—. Los cuadros constituían escenas de bucólica felicidad, perfectos especímenes arios en comunión con el ambiente circundante, cuya estética estaba más cerca de lo artesanal —una cursilería turística kitsch— que de lo artístico.

Es paradigmático que los condicionamientos nacionalsocialistas tengan una índole netamente estética, como si las consideraciones artísticas influyeran en las decisiones políticas. El 24 de abril de 1936 un artículo de Heinrich Hofmann, “El arte como fundamento del fuerza política” del *Völkischer Beobachter*, anunciaba la publicación de una selección de trabajos plásticos de Adolf Hitler, al que se definía como “artista, el arquitecto y el constructor del estado nacionalsocialista”. Durante todo el gobierno nazi hubo una preocupación constante por el desarrollo de las artes y por la protección y patrocinio de los artistas alemanes que se adscribían a las políticas representaciones del partido. Goebbels hablaba a los artistas con respecto a un nuevo nacimiento auspiciado por lo figura del Führer¹¹. Hitler, antes de convertirse en político, fue un artista frustrado. Suspendió dos veces el examen de la Academia de Bellas Artes de Viena, que no aceptó nunca como un fracaso¹² sino como la posibilidad de conocer profundamente la cultura germánica en una ciudad que detestaba. Pintaría 700 cuadros y entre pinturas, acuarelas y obra gráfica, estaríamos entre 2000 y 7000 obras, donde concentró el grueso de su producción que retomaría durante su encierro en Landsberg. Sus acuarelas son un raro testimonio de su gusto decimonónico que había permanecido estancado en el tiempo mientras el mundo cambiaba vertiginosamente. En Viena, concretamente, se están produciendo las revoluciones de pintores y arquitectos ligados a Secesión. El aspirante a artista realizaría copias de viejas ilustraciones, postales, similares unas a otras, que denotan el reconocimiento de una estética involucionista, una forma de mirar caduca, anquilosada en una tradición recalcitrante que obvia el panorama renovador que le circunda.

Admirador de la arquitectura y, especialmente, de los trabajos de Friedrich Gilly y Schinkel, sentía predilección por los arquitectos que le rodearon en todo momento: Rosenberg había estudiado arquitectura y era un convencido tradicionalista o Albert Speer que a partir de 1942 fue Ministro de la Guerra y extendería tres años la guerra cuando estaba prácticamente perdida.

Contrariamente a su pintura, por la que no sentía demasiada estima, conservó siempre sus bocetos arquitectónicos, para él su posesión más preciada y que servirían como punto de partida para la reordenación del

Gran Berlín. Sentía fascinación por el neoclasicismo grandilocuente y por Richard Wagner, que comenzó cuando vio *Rienzi*. En su fanatismo por el compositor asistió 34 veces a *Tristán e Isolda* en Viena. Todo ello se amplificaría en los años 30 con la consagración del templo de Bayreuth a la figura del gran maestro. Su discutible ideal de belleza fue probablemente la causa principal de la estetización nacionalsocialista: arte y raza, debían obedecer a un programa de incorruptibilidad. La referencia al pasado se convirtió en una construcción icónica del presente y futuro: el desfile olímpico, la grandilocuencia de la antigüedad, las torres de luz, la epifanía religiosa, los medios de comunicación que anulaban la individualidad y fomentaban el sentimiento participación del sujeto en un proyecto común: un pastiche de formas que iba desde la potentísima reelaboración de la rueda aria como esvástica a la generación de la arquitectura faraónica de “Germania”.

Hay dos etapas en este problema estético desplazado al campo político. En primer lugar la persecución, condena y destrucción de todo el arte moderno, nominado como *degenerado*, salvando aquellas obras que pudieran ser vendidas y comercializadas fuera de Alemania, principalmente en Suiza, no sin antes escarnecer en exposiciones montadas de manera vanguardista obras y autores. La segunda parte consistió en anexionarse el ideario clásico que legítimamente consideraban suyo. Lo hicieron saqueando las colecciones confiscadas a judíos y oponentes políticos, así como a los centros culturales de los países anexionados, con objeto de crear una especie de concepto espiritual y artístico alemán. Los nazis instituyeron una ambiciosa política para que ningún país de Europa pudiera tener un patrimonio artístico tan inmenso como el suyo por lo que, además del expolio, fomentaron las artes plásticas y la arquitectura, sobre todo ésta como imagen de la solidez del poder nacionalsocialista. Rapiñaron y trasladaron obras a Alemania durante la guerra con objetivo de satisfacer su deseo de hegemonía artística. El grado de delirio fue tal, que se tenía prevista, tras la conclusión de las obras del Gran Berlín —Germania, la nueva capital del mundo— la destrucción de París y Viena. Un fantasma que recorrió la capital francesa desierta en el paseo que de madrugada hicieron Hitler, Speer y Brecker en la cima de su poder en 1940, como atestiguan las fotografías que se tomaron con la Torre Eiffel de fondo en un momento en que todo era posible.

Arte degenerado y expolio artístico

En *Mein Kampf*, Hitler hablaba de la peligrosa corriente del bolchevismo artístico, que anunciaba la lucha con-

tra el arte moderno y su rebaja a la consideración de *arte degenerado*. Identificarían esa decadencia a un proceso de descomposición social en la Alemania de entreguerras que se observaba en el expresionismo y su escisión dadaísta de la Nueva Objetividad: “Hace sesenta años una exposición de las consideradas experiencias dadaístas hubiera sido simplemente imposible y los organizadores hubieran terminado en un manicomio, mientras hoy se encuentran al lado de asociaciones artísticas (...) es competencia de la autoridad estatal impedir que un pueblo venga lanzado a los brazos de esa degeneración espiritual”.

A comienzos de siglo el arte alemán había experimentado un renacimiento debido a jóvenes inconformistas que habían mirado en sus propias raíces para configurar el expresionismo, primero en la visión radical de *Die Brücke* (1905) y posteriormente la más lírica de *Der Blaue Reiter* (1911) que acabó salpicando todas las disciplinas artísticas. El conservadurismo de la sociedad alemana hizo que muchos artistas se sintieran atacados debido que su obra no buscaba la belleza, sino la verdad. En 1911 se localizaron las primeras acciones de rechazo contra la pintura moderna. En 1919 la Galería Nacional de Berlín abrió una sala dedicada a la vanguardia, lo que significaba la institucionalización de la misma.

Antes de la Primera Guerra Mundial se había comenzado a atacar el arte impuro producido en las grandes ciudades a favor de un estilo bucólico que representara el pasado y presente esplendoroso del pueblo alemán. Uno de los que más influenció con estas teorías fue el arquitecto Paul Schultze-Naumburg (1869-1949) que no sólo embestía cualquier conato moderno, sino que trufaba su discurso con ataques antisemitas. Fue uno de los primeros que reclamó esas ideas del clasicismo que se apropiarían los nazis como espejo del mundo perfecto. Este desplazamiento también afectó a instituciones que todavía no estaban contaminadas por el veneno nazi: organizaciones artísticas de los años Veinte no admitían a artistas que no tuvieran ascendencia alemana debido a la polarización política que se estaba viviendo.

En 1927 se fundó la Asociación Nacionalsocialista para la Cultura Alemana, propuesta por Alfred Rosenberg, que un año más tarde se denominaría *Kampfbund für Deutsche Kultur* (Liga para la Defensa de la Cultura Alemana) que promovió diversas actividades que anticiparían el carácter cultural del régimen nazi. Rosenberg se convertiría en el ideólogo de la pureza artística. Su libro *El mito del siglo XX -Der Mito des 20. Jahrhunderts-* lo convirtieron en el principal ideólogo en un desmedido ataque contra toda producción no aria, judaizante o que se fijara en los mitos de la evasión no occidentales para

construir su discurso¹³. Esta ola de barbarie se filtraba también al resto de la sociedad. En 1930 habían comenzado a circular manifiestos contra la cultura negra y de apoyo a la tradición alemana.



Quema de libros ante la Ópera de Berlín. 5 de octubre de 1933

Los años de efervescencia cultural de la República de Weimar¹⁴, vinculados a los movimientos renovadores, coincidían con el crecimiento y la desconfianza hacia los artistas de vanguardia. El partido nazi no manifiesta abiertamente hostilidad hacia ellos, pero la transmitían a los medios conservadores que reclamaban una intervención contra artistas y escritores vinculados a la vanguardia, la izquierda o cuya obra se pudiera alinear en esos parámetros. Cuatro años más tarde la Bauhaus, uno de los reducidos *bolcheviques* fue clausurada cuando tomaron el poder, clausurada en Dessau y trasladada a Berlín donde, pese a los infructuosos esfuerzos de Mies van der Rohe¹⁵, no podría sobrevivir al asfixiante estado de desconfianza. Una de las primeras acciones de los nazis en Dessau fue la destrucción de los murales de Oskar Schlemmer en 1930, una declaración de intenciones y brutal síntoma de la barbarie que se avecinaba. Cualquier orientación cosmopolita, apaerturista y moderna fue duramente reprimida. Pese a las intermitencias, la *Kampfbund für Deutsche Kultur* atacó a los artistas vinculados a la izquierda como Grosz, Dix, Heartfield, Hausmann y Hannah Höch¹⁶ que habían mantenido una decidida oposición política y sobre los arquitectos renovadores: los hermanos Taut, Peter

Berhens, Mies y Mendelsohn. Artistas moderados como Klee y Moll fueron obligados a dimitir de sus cargos en la Academia de Düsseldorf. La limpieza antivanguardista se había convertido en objetivo de la política cultural. Sus cuadros comenzaron a ser descolgados y destruidos, incluso los de Munch o Nolde que habían defendido al nuevo régimen. Se clausuraron las salas de las instituciones que contenían arte moderno. Significaba una victoria después de tres décadas de persecución. En 1936 el arte de vanguardia estaba prohibido. Se mantuvieron las formas debido a los periodistas y visitantes que hubo en los Juegos del 36. Al concluir, los nazis se dedicaron a purgar definitivamente las artes plásticas.

En 1937 el Ministerio de Educación y Ciencia publicó un panfleto en que el pedagogo Reinhold Krause afirmaba que “el dadaísmo, el futurismo, el cubismo y otros ismos son las flor ponzoñosa de una planta judeoparásita que ha echado raíces en suelo alemán (...) Sus productos son una prueba más contundente de que la cuestión judía necesita una solución radical”¹⁷. A finales de 1938 se habían confiscado y se hacía libre uso de las obras del



Arte degenerado: “La negrificación de la música y el teatro, al igual que la de las artes plásticas, se proponía desarraigar los instintos raciales del Volk y derribar las barreras de la sangre”

arte degenerado y de los objetos pertenecientes a los judíos que, después de la invasión de Polonia, fue práctica habitual allí donde entraban a sangre y fuego. El arte impuro de raigambre hebraica fue sometido a una gran escenificación para que todos los alemanes pudieran observar en qué se gastaban el dinero los museos en época de carestía. La muestra *Arte degenerado* tenía nueve secciones diferenciadas que iban desde “la barbarie de la refiguración desde el punto de vista manual (...) al desprecio de cualquier fundamento artístico del arte figurativo” hasta denunciar la “absoluta estupidez de la elección de los argumentos”¹⁸ en que se criticaba con

saña cualquier influencia contaminada. Se condenaba cualquier clase de disensión militarista, como la obra de Otto Dix, la mayoría de las cuales desapareció, probablemente destruidas¹⁹. Las purgas culturales de todas las tendencias modernas que no tenían el ideal de belleza clásico eran objeto de burla y humillación. Se comparaba estas producciones con las de los enfermos mentales, las cuales se exhibían a su lado para aumentar la indignación del público. Se llegó a pensar en que los autores aparecieran junto a las obras para que los asistentes pudiesen ensañarse con ellos. Pero la barbarie cultural contrastaba con su pragmatismo económico. Los nazis vieron en las obras degeneradas una fuente de ingresos y gran parte de ellas fueron subastadas en Suiza; las que no se vendieron fueron destruidas, procediéndose a la eliminación de cualquier vestigio de impureza en su arte. El 20 de marzo de 1939 fueron quemadas en Berlín más de mil telas y casi cuatro mil acuarelas y obra gráfica de artistas modernos. Era la continuación de la barbarie de 1933, cuando se habían quemado públicamente los libros de escritores como los Mann, Freud, Marx, Remarque, Zweig o Brecht. Era el principio del fin de la cultura intelectual alemana en todos los sentidos. La mayoría de los escritores, artistas, cineastas e intelectuales había optado por marcharse de Alemania al observar el desarrollo de los acontecimientos. Las orquestas, los estudios de cine, las universidades, quedaron huérfanos de sus mejores elementos, un acoso que se hizo mayor si cabe con la anexión de Austria en 1938²⁰.

Pese a ese enconamiento hacia lo moderno hubo jerarcas nazis que salvaron obras contemporáneas, principalmente impresionistas, y firmas que tenían un peso contrastado en el mercado, más que por gusto, para poder cambiarlas por obras clásicas de grandes maestros. Por ejemplo Göring visitó catorce veces el Jeu de Paume, lugar en el que se depositaban las obras confiscadas entre 1941-42 y se reservó diez Renoir, diez Degas, doce Monet, tres Sisley, cuatro Cézanne y cinco Van Gogh²¹. Incluso reclamó algún Picasso con el objeto de cambiarlo.

El único que tuvo intenciones de unir al nacionalsocialismo intelectuales y artistas no afines fue el todopoderoso Ministro de Propaganda²². Si 1933 supuso una fractura radical en lo político en cuanto a las artes las cosas no cambiaron demasiado. Al principio estableció una política liberal. Agasajó a Stefan George e intentó convencer a Thomas Mann que retornase a Alemania. Richard Strauss se plegó y se convirtió en un cargo dentro de la jerarquía cultural. Uno de los casos más conocidos fue el del cineasta Fritz Lang, cuya *Metrópolis* habría impresionado sobremanera a Hitler y al propio ministro. Éste le ofreció

ser director de la cinematografía estatal a lo que Lang respondió exiliándose esa noche a París²³. Mies o Berbers tuvieron al principio una relación cordial y se les permitió trabajar sin demasiados problemas. Algunos artistas expresionistas deseaban integrar la vanguardia al proyecto político de futuro. Emil Nolde se adhirió con esperanza al proyecto nazi y como respuesta a su entusiasmo sus obras fueron quemadas públicamente. Nolde, Erich Heckel, Ernst Barlach y Karl-Schmidt-Rottluff se consideraban -de hecho lo eran- artistas nórdicos que observaban la historia del arte alemán para elaborar un proyecto futuro. Edvard Munch, quien agasajado públicamente y se ofreció ser Ministro de Cultura en la Noruega ocupada. Todavía en 1933 se realizaron algunas muestras vanguardistas lo que hizo que Rosenberg, que abominaba la pintura vanguardista por polémica, centrándose sólo en el carácter nórdico del arte germano, criticaría a Goebbels por su carestía de mando para eliminar esos conatos residuales. Sus posiciones ejemplificaron las dos líneas argumentales establecidas, cuya disputa fue finiquitada por Hitler cuando decidió eliminar cualquier conato de modernidad.

Los nazis no solo liquidaron cualquier vestigio de arte moderno; se ocuparon de tradicionalistas cuyas ideas estéticas no se adecuaban a su política del Führer o se mantuvieran disidentes de su política. Los artistas, fueran de la tendencia que fueran, no podían sino plegarse a sus directrices, sin conservar un mínimo de autonomía expresiva. Los que no lo hicieron, se vieron privados de su potestad creativa. Los disidentes eran castigados ejerciendo humillantes trabajos no artísticos asignados por la Gestapo que nada tenían que ver con su ocupación anterior. La policía les visitaba regularmente para eliminar cualquier tipo de producción no controlada por el partido.

La política de apropiación ilícita fue desde la confiscación de los bienes judíos al expolio que sufrieron los países ocupados. El diletantismo nazi fomentó el coleccionismo entre sus jerarcas. Hermann Göring era el de mayor voracidad y utilizó su privilegiada posición para convertirse en el mayor coleccionista de obras de arte. Rosenberg, su protegido, se dedicó especialmente a expoliar en Francia, ampliando su campo de acción cuando el frente alemán se introdujo en la Unión Soviética. Regalaba a Göring pinturas de maestros clásicos y enviaba regularmente al Führer una lista de fotografías de obras de arte para que éste pudiera elegir con una falta absoluta de escrúpulos²⁴. El 21 de noviembre de 1940 Göring escribía a su jefe de operaciones indicándole su potestad para llevarse y esconder los tesoros patrimoniales franceses, manifestando que gracias a adquisiciones e

intercambios poseía la colección más importante de Europa, haciendo hincapié en las joyas de su colección²⁵. Sería el Führer quien decidiera el emplazamiento definitivo de las obras. Uno más de centenares de testimonios que confirman el robo y destrucción patrimonial de los nacionalsocialistas en Europa y el destino clandestino de las piezas en beneficio del Reich.

El ideal de pureza y la creación del Gran Arte Alemán

Las dos premisas fundamentales de Rosenberg para legitimar el saqueo cultural de Europa fueron la ariización del patrimonio judío y la recuperación de las obras alemanas diseminadas en Europa. Ante el *arte degenerado* —“subnormales y deformes, mujeres que sólo inspiran asco, hombres que más bien parecen animales, niños que, de estar vivos, se considerarían malditos de Dios (...) No hay sitio para tales obras en este lugar”, escribía Hitler, se imponía el arte puro alemán de raíz clásica: un arte provincial no cuya autonomía creativa desaparecía difuminada en los ideales impuestos por el partido. Postales de un estado idílico, sin fisuras ni contradicciones —eso lo hacían los degenerados, el arte de los dementes—. Las manifestaciones cada vez más duras de Grosz, Dix o Heartfield, apenas tenían eco ante el restablecimiento del orden en las artes plásticas y la maquinaria propagandística del ministerio de Goebbels. Se donaron ingentes cantidades de dinero para la creación y el patrocinio de artistas *arios*, pero los miembros del partido nazi no se quedaban en propiedad las obras. Generalmente las compraban para decorar sedes del partido y dependencias ministeriales. Preferían a los maestros clásicos; apostaban por valores seguros.



“Toda Alemania escucha al Führer en una radio Volk”. Cartel publicitario, 1936

El uso de los medios de comunicación fue una de las características fundamentales del Reich, algo que penetraría en la conciencia de los alemanes en ese nuevo ideario estético. Goebbels ordenó el diseño de aparatos de radio de bajo coste para que todos los alemanes pudieran tener uno y recibir las proclamas doctrinarias del Führer. Como en el caso del teatro wagneriano, una vez más se desplazaba la estética al ámbito político, una nueva formulación contemporánea de la *Gesamkuntswerk* con un maestro de ceremonias al frente²⁶.

En 1933 se fundó la Cámara de Cultura del Reich –*Reichskulturkammer*–, que dirigiría la vida cultural alemana. Estaba dividida en secciones para cada uno de los departamentos artísticos. A finales de 1933 las academias y los centros de influencia artística estaban limpios de artistas de vanguardia. En su lugar habían colocado artistas del gusto nazi que, después de la eliminación y diáspora de artistas de vanguardia y apolíticos, contribuyeron a empobrecer, más si cabe, el enfermo arte alemán.



Albert Speer, *Pabellón Alemán*. Exposición internacional de París. 1937

Hitler inauguró la Casa del Arte Alemán el 18 de julio de 1938, en una muestra que establecería las unas directrices de las muestras del Arte Alemán. La consolidación política del Tercer Reich constituyó un factor de cambio determinante en el panorama artístico mediante un ideario de ficción que compensaba la falta de identificación y coherencia de su programa estético y político la materialización de una raza de guerreros que asumía su superioridad en la perfección de su arte, como plasmaría Leni Riefenstahl en su *Olimpiada* (1938).

En su delirio megalómano, Adolf Hitler quería construir un gran museo del arte alemán, el mejor y más grande museo de Europa en Linz, su ciudad natal. En 1941

hablaba a sus colaboradores de que esta Galería debería competir con los museos americanos sirviéndose de los consejos de Hans Posse, nuevo director de la pinacoteca de Dresde, afín a los nacionalsocialistas, para elaborar su catálogo. Deseaba convertir la provinciana Linz –le gustaban las ciudades de provincias, Linz antes que Viena o Múnich antes que Berlín– en una ciudad que pudiera competir contra el cosmopolitismo vienés. En su museo estarían los maestros del XIX por los que sentía admiración: Hans Makart, Anselm Feurbach o Ferdinand Waldmüller; bajo la mirada de un retrato de Richard Wagner, cuyo espíritu dominaría todo el proyecto.

Cuando concluyó la guerra, se encontraron listas de los bienes que se deberían haber depositado en Linz, incluso las obras que habrían sacado ilegalmente de Italia como la Leda de Leonardo. Este deseo era tal, que durante los bombardeos aliados, con la guerra perdida y recluido en su bunker, Hitler admiraba ensimismado las maquetas del proyecto de este museo que sólo se haría realidad en su imaginación.

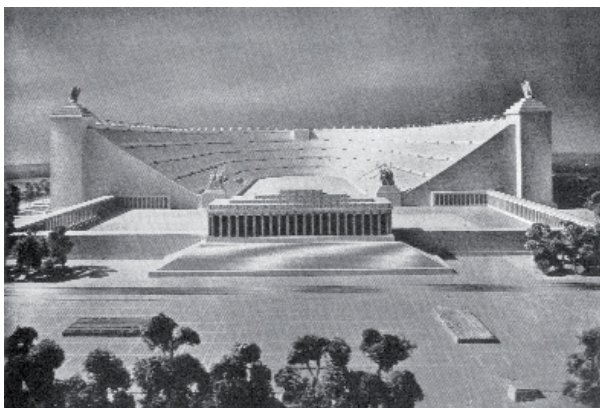
La arquitectura como manifestación del poder

Aparte de las artes plásticas fue decisiva la dimensión arquitectónica cuya concreción fue detenida por el curso de la guerra. El carácter metropolitano de las grandes urbes alemanas, principalmente de Berlín, cuya población se había cuadruplicado en apenas treinta años, no era del gusto nacionalsocialista. La gran ciudad, en ese clima de efervescencia y tensión nerviosa tras la guerra, se había convertido en un reducto donde todos los vicios tenían lugar y se llevaban a cabo las acciones más abyectas, como habían representado expresionistas y dadaístas. Estas visiones fueron desplazadas y sustituidas por un de retorno a la tradición clásica, una nueva Atenas megalómana, que recogiera los ideales del pasado y eliminara el carácter humano de la polis para acentuar la presencia asfixiante del Estado.

Hitler, muy interesado en la disciplina, había desarrollado dibujos que conservó y tenía en gran estima. Cuando Speer vio por primera vez estos ejercicios, no pudo por menos que sentir admiración²⁷. Una fascinación recíproca, como ha sugerido Gitta Sereny, ya que Hitler veía en Speer al hijo que nunca tuvo²⁸. El arquitecto que más se adaptaba al gusto nazi fue Paul Ludwig Troost (1878-1934), prestigioso arquitecto meridional que se ganó la confianza del partido por su tendencia neoclásica y su crítica hacia lo moderno, descubierto en 1923. Diseñaría, entre otras, La Casa Parda, el Templo del Honor en la Königsplatz, la Casa de Führer, la Casa del Arte

Alemania, todas ellas en Munich, sede del movimiento nacionalsocialista, o El Monumento a los Caídos en 1923 en Berlín.

Goebbels y Hitler tenían muy claras las ideas de cómo debía ser la arquitectura del nacionalsocialismo: monumental, simbólica y absolutamente desmesurada, tal era su concepción de la realidad. Era la voluntad de poder convertida en piedra. Troost era un arquitecto del gusto de los dirigentes, experimentado y capaz de llevar a cabo los proyectos que se le solicitaban. Pero la edad jugaba en su contra. El Reich de los mil años necesitaba un arquitecto joven y capaz de desarrollar durante años el trabajo para la construcción de la nueva Alemania.



Albert Speer Maqueta del Estadio Alemán de Nüremberg

Sería complejo explicar como un arquitecto de familia moderada como Speer, llegó a relacionarse con Hitler hasta modificar el curso de su existencia. Fue un cúmulo de casualidades los que le llevaron al lado de los dirigentes, la fascinación por la retórica hitleriana y, sobre todo, la posibilidad de poder trabajar en un periodo en que apenas había encargos. Speer se vio superado por los acontecimientos. Tuvo entre sus manos el proyecto de elaborar la que sería en el futuro la ciudad más importante de la Tierra. Los proyectos arquitectónicos de Speer, sugeridos por Hitler, el Arco del Triunfo de Berlín, el Gran Auditorio y la Columna de Movimiento que se erigiría en Munich entre otros, muestran el espíritu grandilocuente de mediados de los años 20 como nuevo canon de belleza y que va a trasladar la dimensión estatal al ámbito de lo escénico en Berlín, Munich, Nüremberg y en las otras 23 ciudades que pretendían reformar. El urbanismo significaba la disgregación de "la masa informe" que era el individuo. No era una proyección dedicada a lo humano, sino un gran escenario donde manifestarse; Concebido para gigantescos desfiles, la escala desaparece y se revelaba una acentuada horizontalidad que remarcaba esa caracterización estética. Por ello, gran parte de las manifestacio-

nes producen en una nueva urbanización en la que pretende recuperar la dimensión del hombre -aniquilada por la grandilocuencia nacionalsocialista-. Se ideó una arquitectura semántica, que fuera capaz de transmitir los ideales pétreos del régimen. Las obras de Germania, el eje del nuevo orden mundial, serían un faraónico compendio de edificios ampliados hasta escalas de lo imposible. Incluso, la gran cúpula nos recuerda demasiado a la retórica del Cenotafio Newton de Boullée, descontextualizado de su primigenio cometido para integrarse en la paranoia nazi.



Karl Alexander Flügel. *La siega*, 1938. Gran exposición de arte alemán

A modo de conclusión

"Su majestad Adolfo. Te conduciré a un desastre esplendoroso"²⁹ un juego de palabras que complementó una de las portadas de AIZ en 1932 diseñadas por Heartfield. Era arte de aplicación política. Un año después Hitler tomaba el poder e iniciaba una de las épocas más terribles de la historia de la humanidad. Su concreción estética no fue la que habían ideado detenidamente. Del la eterna durabilidad se pasó a las ruinas de las ciudades alemanas arrasadas por los bombardeos, perdiéndose gran parte de su patrimonio histórico-artístico. Las ruinas que se habían previsto a miles de años vista, aparecieron en apenas unos meses. Como en Cagliari y Metropolis, el corazón de la nueva Alemania, durante la guerra, quedó en los kilómetros de laberínticos pasillos de hormigón en el bunker de Berlín³⁰, una catacumba donde concluir trágicamente como en las leyendas y mitos teutónicos. Antes que la rendición al autoeliminación definitiva. La verdadera estetización nacionalsocialista se descubrió en los campos de concentración, en imágenes a las que el hombre todavía no ha podido dar respuesta. Como plasmaría Kirchner en 1915 o Felix Nussbaum antes de ser

deportado en *Los condenados -Die Verdammten-*, 1943-44, los seres humanos aparecían como los espectros en los que terminarían convertidos. El arte alemán creó una ficción estética que aplicó verdaderamente en el exterminio del otro, una manera de embellecer el mundo, de eliminar cualquier consideración de impureza. Después todo fue tarde. Thomas Mann, en su exilio, lo definió de manera crepuscular; cuando las heridas de Alemania hacían sangrar a toda Europa: "Alemania entonces, enrojecidas las mejillas por la orgía de sus deleznales triunfos, iba camino de conquistar el mundo, en virtud del tratado que firmara con sus sangre y que trataba de cumplir. Hoy se derrumba, acorralada por mil demonios, un ojo tapado con la mano, el otro fijo en la implacable sucesión de catástrofes. ¿Cuándo alcanzará el fondo del abismo? ¿Cuándo, de la extrema desesperación, surgirá el milagro, más fuerte que la fe, que le devuelva la luz de la esperanza? Un hombre solitario cruza sus manos y dice: "¡Amigo mío, patria mía, que Dios se apiade de vuestras pobres almas!"³¹.

Notas

- 1 BENJAMIN W. (1992): *Discursos interrumpidos*, I. Taurus Madrid: 55-57 y 183.
- 2 LACQUE-LABARTHE, P. y NANCY, J. L. (2002): *El mito nazi*, Anthropos, Madrid: 8.
- 3 PORTOGHESI, P. (1985): *El ángel de la historia*. Hermann Blume, Madrid: 7-12.
- 4 SCHULMANN, D.: "El segundo Apocalipsis urbano" en DETHIER, J. y GUIHEUX, A. (Eds.): *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. CCCB/ Electa. Barcelona: 275.
- 5 KRAKAUER, S. (1947): *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós. Barcelona.
- 6 Se celebra, desde el 21 de julio hasta el 22 de octubre de 2006 una exposición sobre Arno Breker en el centro cultural de Schwerin capital del Estado Mecklemburgo-Antepomerania (al noreste de Alemania). Consta de 70 esculturas, dibujos, modelos, fotos y documentos. La muestra ha reabierto viejas heridas, más que por la filiación artística, por los contactos del escultor con las esferas ultraderechistas, pese a que se sabe que evitó la deportación de Picasso y otros artistas.
- 7 "Ya en 1934, el historiador de las religiones Mircea Eliade se preguntaba cómo un movimiento político pretendidamente revolucionario como el nazismo podía asimilar una mitología tan pesimista como la germano-nórdica, que concluye forzosamente en el Apocalipsis del *Ragnarök* o Destino de las Potencias (...) que supone la lucha final entre héroes y monstruos, con la derrota definitiva de los primeros y la destrucción final del mundo" SALA ROSE, B. (2003): *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*. El Acantilado, Barcelona: 88.
- 8 Alfred Rosenberg (1893-1946). De origen lituano cursó estudios de arquitectura en Riga y Moscú, interesándose pronto por la pureza racial basada en las doctrinas racistas del *Übermensch* nietzscheano y en Gobineau como en el bolchevismo que odiaba fervientemente. En 1919 conoció a Hitler y trabajó como redactor en el *Völkischer Beobachter*. En 1933 fue Jefe del Servicio de Asuntos Extranjeros de Partido, cargo que aprovechó para saquear obras de arte pertenecientes a colecciones privadas de judíos y a Museos de los territorios ocupados. En 1941 se le ascendió al Ministerio de Territorios Ocupados del Este, donde puso en marcha las teorías sobre la superioridad racial. Detenido en 1945 fue juzgado y condenado a muerte durante el proceso de Nuremberg.
- 9 ADAM, P. (1992): *El Arte del Tercer Reich*. Tusquets, Barcelona: 24.
- 10 LACQUE-LABARTHE, P. y NANCY, J. L. (2002): "La identificación mítica": 29-37.
- 11 "Los artistas vivís una época grande y dichosa. Os ampara el mecenazgo más poderosos y comprensivo. El Führer ama a los artistas porque él es uno de vosotros. Bajo su égida bienaventurada ha comenzado un Renacimiento. (...) ¡Oh siglo de artistas! ¡Afortunados los que vivís en él!". GOEBBELS, J. (1937): "Fuerza mediante alegría" en ADAM, P. (1992): 45.
- 12 "Hoy sabemos que no fue casualmente que Adolf Hitler en otros tiempos no fuese uno de los numerosos estudiantes de la Academia de Pintura de Viena. Estaba destinado a un destino mayor que llegar a ser un buen pintor o quizá un buen arquitecto. El don por la pintura no era un aspecto de su personalidad debido simplemente al caso, que es un motivo fundamental que pertenece al

- núcleo de su esencia. Subsiste una ligazón íntima e indefectible entre las obras artísticas del Führer y su Gran Obra Política. La artística no es simplemente una casual ocupación juvenil, un recorrido marginal en el que poder sacar el genio político de este hombre, es el postulado de su idea creativa de la totalidad (...) El Führer ha dado al término político el sentido de una construcción, y esto no puede llegar si no es porque su idea política se ha desarrollado a base de la conciencias llevadas de una actividad artística de la cual, personalmente ha hecho experiencia creativa". COLLOTI, E. y MARIANI, R. (1984): *Gli acquerelli di Hitler. L'Opera ritrovata*, Alinari, Florencia: 27-28.
- 13 "Para que la rubia infanta destaque, Velázquez pinta a su lado a una enana, una de esas criaturas bastardas que tanto abundan en España (...) Gauguin buscó la belleza en los Mares del Sur (...) en amantes de raza negra (...) También él está podrido, como todos los que han recorrido el mundo en busca de una belleza perdida". ROSENBERG, A. (1933) ADAM, P. (1992): 32-33
 - 14 UHLIG, G. (1994): "Los proyectos de urbanismo en la República de Weimar: Los aspectos socialistas de la reforma" en DETHIER, J y GUIHEUX, A. (Eds.) (1994): 314-315.
 - 15 DROSTE, M. (1991): *La Bauhaus 1919-1933*. Taschen, Colonia: 227-239.
 - 16 El arte debía servir para mejorar las condiciones del proletariado. Se rebelaron contra los expresionistas e incluso mantuvieron una dura polémica con Kokoschka. Su radicalidad fue mal asumida por el Partido Comunista. Sus producciones, visualmente impactantes, están llenas de ironía y descrédito contra la burguesía, el capital y el militarismo naciente. EVANS, D. y GOL, S.: "El fotomontaje: un arma política" en VÁZQUEZ DE PARGA, A. (1993): *Los años 30 en las colecciones de IVAM*. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.
 - 17 KRAUSE, R en BENZE, R. (Ed.) (1937): *Rassische Erziehung als Unterrichtsgrundsatz der Fachgebiete*: 187 en ADAM, P. (1992): 11.
 - 18 COLLOTI, E. y MARIANI, R. (1984): 18.
 - 19 Expulsado de la Academia de Dresde en abril de 1933, sus obras fueron confiscadas. Se le detuvo en 1939, aunque se le puso en libertad y siguió residiendo en Alemania.
 - 20 "Goebbels (...) hacía lo posible para tranquilizar a los artistas diciéndoles que el Partido sería generoso y que no todo el arte estaría politizado. En 1934 manifestaba "los nacionalsocialistas no somos antimodernos; somos vehículos de una modernidad nueva, no sólo en asuntos políticos, sino también en las esferas artística e intelectual. Ser moderno significa ser fiel al espíritu de la época (Zeitgeist). Tampoco para el arte cabe hablar de otra modernidad" en ADAM, P. (1992): 58.
 - 21 COLLOTI, E. (1984) envía a WILSON S. (1981): *La vie artistique a Paris sous l'occupation*. París, 1937-1957. Centre Georges Pompidou, París: 96.
 - 22 "En el Reichstag soy el hombre que invisible que mueve todos los hilos y hace que bailen los polichinelas" RIEFENSTAHL, L. (2000): 133.
 - 23 "Goebbels me dijo que hace muchos años, él y el Führer habían visto mi película metrópolis en una pequeña ciudad y que Hitler había dicho entonces que el quería que yo hiciera la películas nazis" "Volverás a Metrópolis" en RAMÍREZ, J. A. (1992): *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Visor, Madrid: 227.
 - 24 FELICIANO, H. (2001): *El museo desaparecido. La conspiración nazi para robar las obras de arte mundial*. Destino Barcelona y Lynn H. N. (1994): *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros de Europa en el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial*. Destino, Madrid.
 - 25 "1) Hoy poseo aquella que puede ser la colección privada más importante, al menos en Alemania, por no decir de Europa. Se trata sobre todo de obras que sintetizo bajo el concepto de maestros protonórdicos, es decir los protogermánicos, los primitivos holandeses y flamencos, la obras del gótico francés, tanto cuadros como esculturas. 2) Una colección amplia y de gran valor de los holandeses del siglo XVII. 3) Una colección relativamente pequeña, pero bastante buena, de franceses del XVIII y una colección de maestros italianos". COLLOTI, E. y MARIANI, R. (1984): 21-22.
 - 26 "Perseguiré deliberadamente, con la fundación de Bayreuth, un objetivo político: el de la unificación, a través de la celebración y el ceremonial teatral, del pueblo alemán (...) La totalización no es solamente estética: ella señala en dirección a lo político" LACOUÉ-LABARTHE, P. y NANCY, J. L. (2002): 36-37.
 - 27 "Desde aquel momento no pude soportar lo que había dibujado hasta entonces. ¡Que suerte haber conocido a ese hombre! Si, una fortuna de verdad, porque sin la influencia de Troost, el gusto arquitectónico de Hitler habría sido cualquier cosas inimaginable. El mismo Hitler me había mostrado una vez su cuaderno de bocetos, que debía volver a verse a principios de los años Veinte." COLLOTI, E. y MARIANI, R. (1984): 28.
 - 28 SERENY, G. (1996): *Albert Speer. Su lucha por la verdad*. Javier Vergara Editor, Buenos Aires.
 - 29 VÁZQUEZ DE PARGA, A. (1993): 51.
 - 30 ARIZMENDI, L. J. (1978): "Arquitectura bélica hasta el implacable final" *Albert Speer. Arquitecto de Hitler (Una arquitectura destruida)*. EUNSA, Pamplona: 193-203.
 - 31 Edhasa, Barcelona: 588.

Bibliografía

- ADAM, P. (1992): *El Arte del Tercer Reich*, Tusquets, Barcelona.
- ARIZMENDI, L. J. (1978): *Albert Speer. Arquitecto de Hitler (Una arquitectura destruida)*, EUNSA, Pamplona.
- BENJAMIN W. (1992): *Discursos interrumpidos, I*, Taurus Madrid.
- COLLOTTI, E. y MARIANO, R. (1984): *Gli acquerelli di Hitler. L'Opera ritrovata*, Alinari, Florencia.
- DE MICHELI, M. (2000): *L'arte sotto le dittature*, Feltrinelli, Milán.
- DETHIER, J y GUIHEUX, A. (Eds.) (1994): *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*, CCCB/ Electa.
- DROSTE, M. (1991): *La Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Colonia.
- FELICIANO, H. (2001): *El museo desaparecido. La conspiración nazi para robar las obras de arte mundial*, Destino, Barcelona.
- KRAKAUER, S. (1947): *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. y NANCY, J. (2002): *El mito nazi*, Anthropos, Madrid.
- LYNN H. N. (1994): *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros de Europa en el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial*, Destino, Madrid.
- MANN, T. (1947): *Doktor Faustus*, Edhasa, Barcelona.
- PORTOGHESI, P. (1985): *El ángel de la historia*, Hermann Blume, Madrid.
- RAMÍREZ, J. A. (1992): *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Visor, Madrid.
- RIEFENSTAHL, L. (2000): *Memorias*, Evergreen, Colonia.
- , (2002) *Olimpia*, Taschen, Colonia.
- SALA ROSE, R. (2003): *Diccionario crítico de mitos y símbolos de nazismo*, Quaderns Crema, Barcelona.
- SÁNCHEZ DURÁ, N. (2002): *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, Universidad de Valencia.
- SERENY, G. (1996): *Albert Speer*, Javier Vergara, Buenos Aires.
- SPEER, A. (1969): *Memorias*, Círculo de Lectores, Barcelona.
- Taschen, A. (2001): *Leni Riefenstahl. Cinco vidas*, Taschen, Colonia.
- VÁZQUEZ DE PARGA, A. (1993): *Los años 30 en las colecciones de IVAM*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.
- VVAA (1996): *Art i poder. L'Europa dels dictadors, 1930-1945*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- (2004): *Cine y carisma: la deificación del poder político*, Archivos de la Filmoteca nº 46, Valencia.
- (1998): *La cultura de entreguerras. Entre la desolación y el combate*, Historia 16, Madrid.

La interferencia de las Guerras Carlistas en el proceso de formación de los Museos Provinciales durante el siglo XIX: la provincia de Soria*

Enrique Martínez Lombó
Universidad de León

Arte y conflicto, dos elementos presentes en el desarrollo histórico de la humanidad, han tenido, y siguen teniendo, un punto de unión en la mayoría de los enfrentamientos armados que pueblan nuestra historia.

Las guerras, ya fueran civiles o entre dos o más naciones, siempre han tenido consecuencias negativas en lo que se refiere a la conservación del patrimonio cultural¹, al que han afectado algunas veces como daño colateral y otras de manera intencionada. Pese a las disposiciones internacionales para protegerlo, surgidas sobre todo a raíz de las destrucciones de la II Guerra Mundial², es un patrimonio expuesto a la ruina en caso de conflicto, ya que esta conlleva la pérdida de la identidad de los pueblos y mina la moral del enemigo³.

Centrándonos en el ámbito nacional español, conocidos son los efectos negativos que tuvo la Guerra de la Independencia sobre el patrimonio cultural, especialmente en los conventos en los que se acuartelaron tropas, o los destrozos causados durante la Guerra Civil. Destrozos que en este último caso trató de evitar el Gobierno Republicano con, entre otras medidas, los dispositivos de protección y posterior traslado de las obras del Museo del Prado⁴ y de los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid⁵.

Como no podía ser de otro modo, las Guerras Carlistas, que tuvieron lugar en España durante el siglo XIX, tuvieron unas consecuencias negativas en la conservación de nuestro patrimonio cultural.

Aunque el origen de este enfrentamiento puede localizarse en la disidencia del grupo de diputados conserva-

dores que se oponían a las ideas liberales de la Constitución de 1812, fue después de la subida al trono de Isabel II cuando se desencadenó la contienda. Después del cuarto matrimonio de Fernando VII con María Cristina de Borbón en 1829, el Rey promulgó la Pragmática Sanción, anulando la Ley Sálica que había establecido Felipe V y que impedía acceder al trono a las mujeres, con lo que su hija Isabel, nacida poco después, podría sucederle en el trono. Esto produjo un enfrentamiento, después de la muerte del monarca el 29 de septiembre de 1833, con Don Carlos, hermano de Fernando VII, que demandaba sus derechos al trono. María Cristina luchó por asegurar la sucesión para su hija, ganándose para su causa política a los liberales que estaban excluidos del poder desde 1823. Se Juró a Isabel como Princesa de Asturias y el 6 de octubre María Cristina asumió las funciones de Regente. Los absolutistas se rebelaron agrupados en el bando carlista, dando lugar a siete años de guerra civil (1833-1840), la conocida como I Guerra Carlista, que dejó agotada a la nación y contribuyó al desarrollo de las ideas desamortizadoras iniciadas con la caída del absolutismo, mezclándose en un complejo proceso guerra y desamortización, otro de los procesos que más perjudicaron al patrimonio cultural que estaba en manos de las instituciones religiosas suprimidas. Esta fue la primera parte del enfrentamiento, que se reproduciría durante la II Guerra Carlista (1846-1849) y la III Guerra Carlista (1872-1876)⁶.

Fue en este punto donde interfirió el desarrollo de la guerra en la formación de los Museos Provinciales.

Cuando el estado se decidió a incautar el patrimonio de las órdenes regulares para destinarlo a la venta⁷, tuvo claro desde el principio que los efectos de ciencias y artes, las bibliotecas, así como los edificios más significativos o con valor histórico o artístico se excluían de la venta. El destino de estos objetos, que debían ser conservados, lo marcó la Real Orden de 14 de diciembre de 1836 del Ministerio de la Gobernación⁸. En la exposición de motivos de este decreto aparecía reflejado el destino previsto para estos objetos: los Museos Provinciales o el Museo Nacional, siendo la primera vez que aparecían los museos provinciales como lugar de depósito de estas piezas de una manera precisa. Para hacerse cargo de este patrimonio cultural incautado, y por lo tanto de la gestión de los Museos Provinciales, se crearon distintas comisiones que se sucedieron en el tiempo: las conocidas como Civiles o recaudadoras, creadas por R. O. de 29 de julio de 1835, las Comisiones Científicas y Artísticas, creadas por R. O. de 27 de mayo de 1837 y que sustituirían a las anteriores, y las Comisiones de Monumentos creadas por R. O. de 13 de junio de 1844.

Los integrantes de estas comisiones, que no cobraban por ser el suyo un cargo honorífico, tenían que desplazar-se hasta los monasterios suprimidos, inventariar los bienes y trasladar a la capital lo que mereciera la pena conservar para formar con ellos los museos provinciales. Ahí estaba el problema, ya que un mal trabajo de estas comisiones, que a menudo estaban formadas por personal poco cualificado, o la falta de iniciativa en muchas de ellas, ya que el trabajo de los miembros que las formaban no tenía ninguna remuneración, podía acarrear el abandono y la destrucción paulatina de este patrimonio en los conventos desamortizados⁹.

El caso particular de la provincia de Soria.

Además de estos problemas, que fueron habituales en la mayoría de las provincias, en Soria hay que sumar los efectos de la I Guerra Carlista, que fue un factor que obstaculizó los trabajos de inventario y recogida del patrimonio cultural mueble por parte de las correspondientes comisiones que debían ocuparse de él, con lo que éste permaneció abandonado a su suerte.

La Real Orden de 29 de julio de 1835 del Ministerio del Interior¹⁰, dirigida a los Gobernadores Civiles de las provincias, disponía que estos nombraran una comisión de tres o cinco individuos, según la extensión de la provincia, que fueran inteligentes y activos y que *“tengan a su cargo examinar, inventariar y recoger cuanto contengan los archivos y bibliotecas de los monasterios y conventos supri-*

midos, y las pinturas, objetos de escultura u otros que deban conservarse”. Una vez formada, esta comisión acompañaría a los comisionados de la dirección de amortización y junto con ellos formarían inventarios de los objetos culturales excluidos de la venta. Una vez recogidos los objetos se irían remitiendo a la capital de cada provincia, depositándolos en un lugar cómodo y seguro hasta que S. M., con conocimiento de todo lo recogido, pudiera darles el destino que mejor le pareciera. No se habla todavía de los Museos Provinciales, pero estos almacenes provisionales que se crean en las capitales de provincia son el antecedente de ellos. En cuanto a la financiación de estos trabajos, no se asignaba una cantidad fija, sino que se solicitaba que el Gobernador remitiera al Ministerio el presupuesto con las cantidades necesarias y qué fuente de financiación podían tener, con lo que comenzaron las penurias económicas que acompañaron a las comisiones a lo largo de toda su historia. No tenemos noticia en Soria del nombramiento de esta comisión, ni datos que nos permitan afirmar que funcionara de una manera organizada. Parece que el Gobernador Civil del momento, José María Bremón, optó por nombrar comisionados que se ocuparan del inventariado y posterior remisión a la capital de los libros, pinturas y esculturas de los monasterios desamortizados, que actuarían de manera independiente y sin que existiera una coordinación entre ellos. Para elegir a las personas más adecuadas para este trabajo, el Gobernador Civil ofició a la Real Sociedad Económica de Soria el 8 de agosto de 1835 para que le propusiera los sujetos que tuvieran los conocimientos y actividad necesaria, a lo que la Sociedad contestó a los pocos días¹¹ indicando que las personas más apropiadas eran Manuel Ybieta y Francisco González Santacruz en Soria capital, Raimundo de Oria y Ramón Ortega en Ágreda, Blas Taracena y Apolinar García en Almazán, Salustiano Cabildo y Manuel Rodrigo en Berlanga, Nicolás Arana y Barguin y Francisco Ortego en El Burgo de Osma y Marceliano Miñano en Medinaceli, señalando que de todos estos los más a propósito para este objeto eran Manuel Ybieta, Raimundo Oria, Blas Taracena, Nicolás Arana y Barguin y Marceliano Miñano. El Gobernador Civil hizo caso de las recomendaciones de la Sociedad Económica, ya que en los inventarios que se realizaron en los meses siguientes aparecen los nombres de estas personas. Del primero de estos comisionados de los que tenemos noticias es de Raimundo de Oria, encargado de recoger los efectos de Bellas Artes y libros del suprimido convento de San Agustín de la Villa de Ágreda¹². Acudió al convento el día 31 de agosto junto con otros funcionarios, momento en que se formó el inventario de las per-

tenencias y enseres del convento, comunicándole al gobernador civil unos días más tarde que los efectos que debía recoger eran escasos por causa de la pobreza del convento y por los saqueos que sufrió en 1808, además de por su posterior utilización como almacén de artillería, fragua y cuadra de caballos, diciendo: “...por estas ocurrencias no quedó en este convento archivo ni librería, ni ninguna clase de escultura, pintura ni otro algún objeto que pudiera ser útil a establecimientos de ciencias y bellas artes”¹³. Esto lo confirma un inventario anterior, fechado en junio de 1821¹⁴, fruto de las medidas desamortizadoras desarrolladas durante el Trienio Liberal (1820-1823), que ya reflejaba la pobreza de los bienes muebles conservados en el convento. En cuanto a los objetos de sacristía e iglesia (De los objetos destinados al culto se debía hacer otro inventario) le remitía una lista en la que enumeraba entre otros objetos una cruz procesional de madera, tres cuadros de pintura deslucidos y un cáliz pequeño de corto valor en la sacristía y cinco cuadros, de los cuales sólo uno estaba bien conservado, un crucifijo grande, un tabernáculo, una imagen de San Agustín, una de la Soledad y otra de Santa Rita en la iglesia, especificando que los tres altares del convento carecían de retablos. El Gobernador, pese a la escasez y poco mérito de estos objetos, contestó a Raimundo de Oria¹⁵ pidiéndole que remitiera a la capital los objetos enumerados en la lista de la manera más segura y económica posible y que investigara si había otras pinturas u obras que por causa de las vicisitudes por las que había pasado el convento estaban en manos de personas que no debían poseerlas.

En el mismo mes de septiembre se realizaron otros inventarios de algunos conventos suprimidos, como el de San Francisco de Berlanga que estaba bajo la advocación de Nuestra Señora de Paredes Albas¹⁶. Aparecen varios nombres firmando el inventario, entre los que se encuentra Salustiano Cabildo, que suponemos que fue el comisionado del Gobernador Civil para recoger los efectos de Bellas Artes y Ciencia, ya que fue uno de los recomendados por la Sociedad Económica. Después de describir los bienes muebles del convento, del coro, del camarín, de la sacristía y de los altares de la iglesia, hay un apartado dentro del inventario dedicado a pinturas, en el que se menciona el asunto de los cuadros y en algunos casos el mérito y el estado de conservación. El grupo más numeroso se situaba en el claustro y estaba compuesto por veinticuatro cuadros de la vida de San Francisco, que se describen como antiguos y estropeados y con una medida de una vara en cuadro. Cuadros que ya se habían inventariado en enero de 1810¹⁷ en el contexto de la desamortización decretada por José I, quien ordenó la total supre-

sión de las órdenes mendicantes, monacales y clericales mediante el Real Decreto de 18 de agosto de 1809¹⁸.

De la misma época son los dos inventarios del Convento de San Francisco de la ciudad de Soria¹⁹. Uno, fechado el 26 de septiembre de 1835, comprendía los bienes entregados a Manuel Ybieta, que era el comisionado nombrado por el Gobernador Civil para recoger los libros y los efectos de Bellas Artes y Ciencia. Llama la atención la escasez de bienes que le son entregados: “Cuatrocientos seis libros o tomos de varias obras según consta por menor el mismo inventario. Como veinte arrobas de libros viejos. Dos cuadros viejos”, si lo comparamos con los bienes procedentes del mismo convento que se entregaron al Deán de la Colegiata de San Pedro de Soria, comisionado para recoger los objetos destinados al culto por el Gobernador del Obispado de Osma y que se relacionan en un inventario del 25 de septiembre de 1835²⁰. La recolección y conservación de los objetos de culto era competencia de los obispos, ya que se destinarían al servicio religioso de los fieles y no a la venta²¹. Se debía hacer también bajo inventario y en el momento de la toma de posesión del convento, al igual que hacían los empleados de hacienda y comisionados civiles. El problema que a veces surgía, y que parece claro en este convento, era el diferenciar estos objetos de los meramente artísticos en el caso de las pinturas y esculturas veneradas por los fieles, por lo que la mayoría fueron a parar a manos del comisionado del Obispo. Lo mismo sucedió con el Convento de la Merced de Soria, cuyos objetos destinados al culto se entregaron al Deán de la Colegiata de San Pedro el mismo 25 de septiembre²² y con los del Convento de Santo Domingo de la misma ciudad, de los que se hizo cargo el Deán de San Pedro al día siguiente²³. En diciembre del mismo año 1835 se hizo el inventario general de los bienes del monasterio de Huerta²⁴, el más rico de la provincia, dentro del cual había un apartado dedicado a las pinturas, en el que se incluían 252 cuadros sin contar los objetos y pinturas que se incluían dentro del inventario de los vasos sagrados, alhajas, ornamentos y demás efectos del culto. Se especificaba el asunto, las medidas y en algunos casos el autor y la procedencia. En una colección tan amplia debía haber de todo, bueno y malo, siendo su gestión una de las máximas preocupaciones de las distintas comisiones y Gobernadores Civiles a lo largo del siglo XIX como veremos más adelante.

Aunque los trabajos de inventario seguían realizándose, los objetos continuaban en los puntos de procedencia cuando se recibió en Soria la Real orden de 18 de noviembre de 1835 sobre venta de objetos que no mereciera la pena conservar para poder sufragar con su

producto los gastos de traslación a la capital, reconocimiento e inventario. El Gobernador Civil de Soria así se lo comunicó al Secretario de Estado en diciembre de 1835²⁵, puntualizando que no se había podido realizar la clasificación ni el traslado a la capital por encontrarse los objetos en poblaciones pequeñas que no ofrecían facilidades para enajenarlos y donde tampoco había personas cualificadas para realizar la clasificación, proponiéndole que se trasladaran a la capital para la mejor venta de unos y conservación de otros y pidiéndole autorización para utilizar fondos de los ramos intervenidos por el Gobierno Civil para realizar el transporte. Desde el Ministerio de la Gobernación se respondió unos días después²⁶, preguntando cuáles son los ramos de los que se obtendría el dinero y el gasto aproximado que supondría el traslado. Este oficio no tuvo contestación hasta un año después, en diciembre de 1836²⁷, seguramente por el estado de guerra que se vivía en la provincia. En ella, el Gobernador le comunicaba que estaban ya formados los inventarios de diecisiete conventos y comenzados los de otros cuatro, pero que no se habían podido reunir los objetos, ni clasificarlos, ni custodiarlos, debido a la falta de medios, al no haberse conseguido nada *“...por no haber compradores ni es fácil que los haya para muebles de escasa utilidad a las familias, y que suscitan recelos de compromisos terribles con especialidad en una provincia tan trabajada por las facciones.”* La presencia de carlistas en la provincia ocasionó que las ventas de los objetos que no merecieran la pena conservarse, con cuyos beneficios se pretendía sufragar el traslado de los objetos a la capital, no tuvieran mucho éxito, ya que los carlistas, de mentalidad tremendamente conservadora, estaban en contra de la desamortización y por tanto de estas ventas, por lo que las familias no participaban en las subastas por miedo a que se las relacionara con los liberales partidarios de la Reina Isabel.

Pese a que durante esta I Guerra Carlista Soria estaba dentro de la zona leal a Isabel, dentro de la provincia se produjeron enfrentamientos entre liberales y carlistas, siendo algo cotidiano las contiendas bélicas, la represión intensa y los estados de guerra. La táctica utilizada por los carlistas fue la guerra de guerrillas, al no contar con la posibilidad de movilizar las quintas. El clero estaba entre los sectores que más apoyaron al carlismo en la provincia, siendo sacerdotes buena parte de los guerrilleros que actuaron en la provincia, como fue el caso de Jerónimo Merino, más conocido como el cura Merino, que llevó el peso mayor de la guerra hasta 1836. Después de continuas correrías durante 1835, a comienzos de 1836 se vivió un periodo de paz con la salida de Merino de la provincia hacia Oñate²⁸. Esta situación facilitó que se conti-

nuaran haciendo otros inventarios como el del convento de San Francisco de San Esteban de Gormaz en febrero de 1836²⁹, en el que se incluía un apartado de pinturas y otro de objetos de culto.

Poco duró esta situación, ya que en julio de 1836 se produjo la invasión y saqueo de la ciudad de Soria por las tropas del Brigadier Basilio Antonio García, que después de pasar por otras localidades de la provincia entró en ella el día 16, permaneciendo en ella hasta el 17, causando que incluso el Gobernador Civil de la Provincia tuviera que salir de la ciudad³⁰. Esta invasión no sólo afectó a la ciudad, ya que toda la provincia sufrió el paso de las tropas de Basilio, que robó en Yanguas ropas y alhajas que vendió en otros pueblos sorianos. Tras amenazar de nuevo la ciudad a principios de agosto, Basilio se retiró hacia la segura zona de pinares. Para evitar que los facciosos se apoderasen de este tipo de bienes (alhajas, oro, plata, piedras preciosas) se encargó a las Diputaciones, en unión de la Juntas de Armamento y Defensa, mediante varios Reales Decretos de octubre, noviembre y diciembre, que los bienes de esta clase que estuvieran en poder de los establecimientos eclesiásticos se remitieran a las capitales de provincia o fortalezas cercanas³¹. Los últimos meses de 1836 fueron de nuevo bastante conflictivos para la provincia, atravesada en esa época por Ramón Cabrera, héroe carlista del Maestrazgo³². Durante 1837, la provincia sufrió continuas invasiones por parte de partidas carlistas, siendo cruzada, entre otros, por el propio pretendiente D. Carlos tras el fracaso de su marcha sobre Madrid. De tal magnitud es la situación, que en septiembre se declaró el Estado de Guerra en la provincia³³.

Debido a la situación comentada, no tenemos ninguna noticia durante el año 1837 sobre los trabajos de recogida de los objetos de Bellas Artes con los que se debía formar el Museo Provincial. Los trabajos derivados del estado de Guerra de la provincia, como eran el servicio de la quinta, servicio con el que se reclutaban hombres para engrosar el ejército isabelino que luchaba contra los carlistas, el repartimiento de la contribución extraordinaria de guerra, el abastecimiento de tropas, etc., no dejaban tiempo a las autoridades para ocuparse de los temas culturales. Mientras tanto, los objetos de Bellas Artes seguían deteriorándose en sus lugares de origen. Ni siquiera se había podido nombrar la Comisión Científica y Artística de la provincia, mandada formar por el artículo 2º de la Real Orden de 27 de mayo de 1837. Esta comisión debía componerse de cinco personas nombradas por el Jefe Político *“inteligentes en literatura, ciencias y artes”*. Reuniría los inventarios de los distintos conventos formando uno general, en el que se designarían

an las obras que merecieran ser conservadas, ordenando inmediatamente su traslado a la capital. Las piezas contenidas en este inventario serían las que formarían el futuro Museo Provincial: *"Estas obras serán colocadas en edificio a propósito para servir a un tiempo de biblioteca y museo"*, decía el artículo 3º.

A partir de 1838 las expediciones carlistas ya no fueron tan intensas, por lo que el Gobernador Civil, José María Belmar, retomó la idea de formar un Museo y Biblioteca en Soria, pensando en el Convento de Jesuitas de Soria como el lugar más idóneo. Al examinar el expediente sobre este particular descubrió que todavía no se había formado la Comisión Científica y Artística, eligiendo para este cometido al Deán de la colegiata de San Pedro de Soria, al Doctoral de la misma, al Oficial del Gobierno Político José Lisón, a Alfonso Sáenz García, a Manuel Avilés y como presidente al vocal de la Diputación Víctor Sáenz, teniendo la intención de visitar él mismo el Monasterio de Huerta para agilizar el traslado de sus cuadros y libros a la capital tan pronto como se desocupara de la quinta³⁴. El Real Decreto de 20 de febrero de 1838 autorizaba el reclutamiento de 40.000 hombres para engrosar el ejército isabelino, de los cuales 390 correspondían a la provincia de Soria³⁵, por lo que el presidente de la Comisión Científica y Artística estaba muy ocupado con este asunto y no se había podido ni instalar formalmente la Comisión, ni formar el presupuesto de los gastos de traslación a la capital de todos los objetos artísticos y literarios de los extinguidos conventos³⁶. Pese a las muchas ocupaciones, el Gobernador Civil no había descuidado por su parte el asunto de los traslados, habiendo solicitado a los alcaldes de los pueblos donde se encontraban los objetos, que le manifestaran a cuanto podían ascender los portes, habiéndose informado también de que los cuadros y libros del monasterio de Santa María de Huerta estaban en buen estado³⁷. Finalmente se instaló la Comisión el 13 de mayo de 1838, acordándose en la misma sesión de instalación tener tres o más reuniones semanales para acelerar los trabajos pendientes³⁸. Los miembros de la comisión, al no poder acceder a los objetos de los conventos que estaban fuera de la misma, habían examinado los índices que se habían formado y los pocos libros y cuadros procedentes de las casas suprimidas de la capital que estaban reunidos en el convento de la Merced de Soria, donde se había establecido un primer depósito donde custodiar los efectos artísticos de las casas suprimidas de la capital. Según el juicio de estos comisionados, la mayor parte de ellos eran inútiles a excepción de los cuadros y libros del monasterio de Huerta y los libros del colegio de Carmelitas del Burgo

de Osma, que no habían sido trasladados todavía por las dificultades económicas y la presencia de tropas carlistas en la provincia. El Gobernador Civil quería aprovechar el periodo más tranquilo que se vivía para trasladar los libros a Soria, enajenar los inservibles y con el producto trasladar los objetos de una vez por todas a la capital, creyendo *"...que sólo por estos medios se conseguirían el establecer provisionalmente la biblioteca y museo de pinturas en esta capital, y si bien en el día no sería numerosa al menos se conseguiría recoger lo poco bueno que hay en la provincia y se evitaría lo que ha sucedido en el de San Francisco de Medinaceli, que por hallarse a considerable distancia de la población, han sido fracturadas sus puertas y ventanas dos o tres veces y robados una porción de libros, bien por los rebeldes, bien por particulares lo que no ha podido averiguarse..."*³⁹, para lo cual pidió permiso al Secretario de Estado.

Pese a la situación en que se encontraban los trabajos de formación del Museo, el Gobernador Civil, José María Belmar, todavía tenía la ilusión de poder establecer un museo de pinturas en octubre de 1838 con los recursos obtenidos de la venta de libros como papel viejo y con la ayuda de los ayuntamientos y de la Diputación Provincial si los rebeldes lo permitían⁴⁰. No tenemos más noticias sobre estos trabajos hasta julio de 1840, momento en que llegó la paz a la provincia. Belmar, en un oficio al Ministro de la Gobernación de la Península⁴¹, contó todos los esfuerzos que había hecho: nombramiento de la Comisión Científica y Artística, de comisionados en los pueblos en los que había conventos suprimidos, arreglo y clarificación de inventarios, incidiendo de nuevo en los efectos negativos de la guerra civil: *"Las frecuentes invasiones de facciosos en esta provincia y el estar en algunos pueblos los edificios que contenían las obras de ciencias y artes fuera de ellos, ha imposibilitado a veces la clasificación, bien porque había emigrado alguno de los individuos encargados a puntos seguros y con fuertes, bien por el temor, sin duda, de no exponerse como víctima a la ferocidad de los malvados, si en una invasión sabían estos que tales sujetos habían merecido la confianza del Gobierno Político y habían puesto mano en un mueble o en un objeto de los conventos. V. E. conoce que solo el haber gestionado en los inventarios habría sido un anatema de muerte para los encargados"*. La situación no podía ser más triste: después de examinar los inventarios no tenía esperanza de encontrar objetos que sirvieran para la instrucción o para las artes, todavía no habían podido examinar la librería y pinturas de Huerta por estar situado en el camino de paso de las facciones aragonesas y de las asentadas en Beteta en tiempos pasados y por sus ocupaciones en ese momento, y no poseía

fondos para la traslación de lo que fuera útil por no haberse enajenado ni un solo objeto. Junto al oficio remitió también un inventario muy elemental con el número de las pinturas de los conventos suprimidos y los pueblos donde estaban depositados. En Almazán había dos cuadros y trece estampas de los Mercedarios sin clasificar y veintidós cuadros y seis estampas de los Franciscanos en el mismo estado. En Berlanga había un cuadro bueno, tres medianos y cuarenta y cinco malos de los Franciscanos. En Burgo de Osma cincuenta y seis cuadros sin clasificar de los Carmelitas. En Gomara uno malo, cuatro medianos y veintinueve malos de los Clérigos Menores. En Medinaceli dieciséis cuadros sin clasificar de los Franciscanos. En San Esteban de Gormaz veintiocho cuadros sin clasificar de los Franciscanos. En Santa María de Huerta doscientos treinta y cinco cuadros sin clasificar. En Soria, en el depósito de cuadros de la Merced, sólo había dos cuadros buenos, cinco medianos y tres malos de los ochenta y cinco cuadros inventariados, ya que el resto estaban en los altares, iglesias y paredes de los conventos, no habiéndose podido extraer algunos por su tamaño, otros por la falta de mérito y otros por no deteriorarlos en el momento de la extracción. Pese a sus esfuerzos, Belmar dejaba su cargo de Gobernador Civil sin conseguir la reunión de los objetos en la capital y sin lograr la instalación del Museo.

Para intentar encauzar esta situación, Miguel Antonio Camacho, Gobernador Civil en ese momento, comisionó en abril de 1842 a Manuel Alfageme, oficial de la Secretaría del Gobierno Civil, para que pasara por los puntos donde se conservaran objetos de Bellas Artes y Ciencia, así como libros, y los condujera a la capital, donde se clasificarían y se destinarían al Museo y Biblioteca, comprometiéndose a sufragar los gastos con dinero de su propio bolsillo y fondos de la Diputación⁴². Primeramente visitó el convento de San Francisco de Ágreda, donde recogió los cuarenta cuadros que había y sesenta volúmenes que creyó útiles entre los más de mil que había en su biblioteca. Respecto al monasterio de Huerta, la visita no fue tan fugaz, ya que el gran número de libros y cuadros le obligó a permanecer allí once días, del 29 de abril hasta el 9 de mayo, trabajando, según su testimonio, trece horas al día. La dificultad estaba en la extracción de los cuadros, ya que se encontraban empotrados en la pared, en los retablos y en los tabernáculos de los que formaban parte, sin dañar las estructuras en las que se integraban y con la dificultad añadida de no tener herramientas adecuadas. Al finalizar sus trabajos había conseguido ciento cincuenta cuadros, por lo que, según sus cuentas, faltaban ochenta y ocho cuadros según

el inventario realizado en 1835. Alfageme se propuso investigar para averiguar su paradero, ya que se rumoreaba que algunos estaban en poder del encargado de la custodia de los cuadros, Manuel Andrea. Aunque esto era conocido por todos en el pueblo, nadie se atrevía a decirlo en público. Finalmente, Zacarías Mateo le confesó que en el año 1837, en el que él era Alcalde, habían venido al pueblo dos extranjeros con objeto de ajustar unos cuadros, cosa que hicieron con una doméstica de mucha confianza del Sr. Andrea, persona que había fallecido hacía un año. Pese a esta declaración, ninguno de los vecinos quiso confirmarla formalmente, por lo que no prosperó esta vía de investigación. Los trabajos de Alfageme no terminaron ahí, ya que para financiar estos trabajos, además de los trescientos nueve reales que le entregó el Gobierno Político, consiguió otros seiscientos por la venta de papel viejo, con lo que sólo dejó pendiente el pago del porte de los objetos hasta la capital⁴³. Los cuadros y libros de Ágreda y Huerta, así como varios espejos y remates de escultura de Huerta llegaron a Soria con Alfageme el 13 de mayo, depositándose en la sede de la Sociedad Económica Numantina por expreso deseo del Gobernador Camacho, que tenía la intención, una vez clasificados, de darles el destino prevenido en las Reales Órdenes⁴⁴, es decir la Biblioteca y Museo Provinciales. Llama la atención como se prescindió de la Comisión Científica y Artística, instalada sólo hacía tres años, y se optó por entregar los cuadros a la Sociedad Económica. Esto seguramente por ser la Sociedad una institución ya consolidada, con cierto carácter cultural y que poseía un local donde depositar las obras. Además, el Gobernador Civil era el Presidente de la Sociedad en ese momento y seguía así teniendo los cuadros bajo su tutela. Este, comunica a la Sociedad Económica su intención de depositar allí los cuadros y libros para su clasificación el 18 de mayo de 1841⁴⁵, pidiéndole que se nombrara una comisión de su seno para realizar este trabajo. La Sociedad Económica aceptó, recibiendo del monasterio de Huerta ciento cincuenta y cuatro pinturas, mil doscientos diez volúmenes de libros, seis bancos de nogal, dos espejos, un paño de damasco y una estantería, y del de San Francisco de Ágreda cuarenta pinturas y sesenta volúmenes de libros, nombrando como comisionados para este trabajo a Andrés Carrasco, Francisco González Santa Cruz, Alfonso Sanz García, José Saldaña y Vicente García Alonso⁴⁶. Una vez reunida la comisión en julio de ese mismo año, se preocuparon por la conservación de las pinturas, solicitando a la Sociedad permiso para la colocación de las pinturas pendiendo de clavos y listones, ya que estando amontonadas sufrirían desperfectos, lo que proporcionaría ade-

más un buen punto de vista conveniente para un mejor disfrute y juicio de ellas⁴⁷, petición a la que accedió la Sociedad. La clasificación final la concluyeron en febrero de 1842⁴⁸, disculpándose por sus escasos conocimientos en Bellas Artes y por no tener el recinto en el que se encontraban luz ni altura suficiente para tener un punto de vista adecuado para juzgarlas. Concluyeron que no había ninguna pintura de autor clásico digna de destinarse al Museo Nacional e hicieron una clasificación en tres categorías: con el número 1 las que graduaban mejores, con el número 2 las que tenían por decentes y con el número 3 las de ninguna estima por estar maltratadas y faltas de mérito en la parte artística. Entre las muchas piezas clasificadas, sólo trece objetos, entre pinturas y esculturas, estaban dentro del primer grupo. Una vez clasificadas, el paso siguiente era trasladarlas a un lugar adecuado. La Sociedad solicitó al Gobernador Civil, que en esa época era Juan Crisóstomo Petit, que designara el local adecuado, poniendo este la pelota en su tejado devolviéndoles la petición⁴⁹. La comisión encargada de clasificar las pinturas pensó en un primer momento en el convento de la Merced, opción que desechó tras visitarlo por no reunir las condiciones adecuadas y por su mal estado.

Petit dio un giro a la política cultural de su antecesor, que había obviado a la Comisión Científica y Artística, nombrando una nueva el 10 de abril de 1842 presidida por el diputado provincial Juan de Mata Escobar, y solicitando a la Sociedad Económica Numantina que pusiera a disposición de la Comisión Científica los objetos que tenía en depósito procedentes de los conventos suprimidos⁵⁰. Pese a esta disposición, los cuadros siguieron en la sede de la Sociedad Económica Numantina hasta después de la instalación de la Comisión de Monumentos de Soria⁵¹. Esta tuvo lugar el día 1 de julio de 1844⁵² y sustituyó a la Comisión Científica y Artística de acuerdo a la Real Orden de 13 de junio de 1844, inspirada en una ley francesa de 1830 conocida como *Ley Guizot* con la que España se decantaba por el modelo francés en cuanto a la protección del patrimonio cultural por la claridad y el rigor de sus procedimientos⁵³. La instalación de esta nueva comisión no sirvió para que se avanzara en la formación del Museo Provincial, que había sido herido de muerte por la I Guerra Carlista. La Comisión de Monumentos centró sus trabajos en importantes descubrimientos arqueológicos como Uxama o Numancia⁵⁴, mientras que los cuadros, en un momento que desconocemos, pasaron de la Sociedad Económica al Gobierno Civil, donde se inventariaron cincuenta y tres cuadros en los últimos meses de 1862⁵⁵. Llama la atención la disminución del número de cuadros respecto a los inventarios

anteriores, proceso que siguió en curso durante lo que quedaba de siglo. Así, cuando en 1887 se retomó la idea de la formación de un Museo de Bellas Artes en alguna dependencia del Palacio de la Diputación de Soria o en la iglesia y claustros de San Juan de Duero con los cuadros que existían en el Gobierno Civil, más los de la Colegiata de San Pedro, los del Instituto de Segunda Enseñanza y los de otras iglesias y ermitas, junto con los mosaicos que se habían descubierto y los demás objetos que en lo sucesivo se descubrieran⁵⁶, momento en que los cuadros pasaron del Gobierno Civil a la Comisión Provincial de la Diputación, se hablaba ya sólo de cuarenta y cinco cuadros⁵⁷. Esto ocasionó que cuando por fin se inauguró en Soria el Museo Numantino en 1919⁵⁸, unido en su génesis a las excavaciones en el yacimiento de Numancia, no hubiera entre sus fondos ni un solo objeto de bellas artes procedente de la desamortización. Situación que se ha prolongado hasta el momento actual, en el que se desconoce el paradero de este conjunto de piezas.

Por lo tanto, podemos concluir que las Guerras Carlistas fueron un elemento determinante en el fracaso de la instalación y apertura del Museo Provincial de Soria durante el siglo XIX y causa del empobrecimiento cultural de dicha provincia, teniendo noticias también de la interferencia de estas guerras en el desarrollo de las instituciones culturales de otras provincias como Burgos o Segovia.

Notas

- * Este trabajo ha sido llevado a cabo gracias a la Beca F. P. U. de la Junta de Castilla y León concedida para la realización de la tesis doctoral *La Desamortización y la génesis de la Red de Museos Provinciales* en el Departamento de Patrimonio Histórico Artístico y de la Cultura Escrita de la Universidad de León.
- 1 Basta recordar la destrucción del Museo Arqueológico de Bagdad en la última guerra de Irak y el expolio de la mayoría de sus piezas.
- 2 La Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de conflicto armado, aprobada en La Haya en 1954 tras la destrucción masiva del patrimonio cultural en la II Guerra Mundial, fue el primer acuerdo internacional centrado exclusivamente en la protección del patrimonio cultural.
- 3 Buen ejemplo de esto es el bombardeo y posterior incendio de la Biblioteca de Sarajevo durante la Guerra de los Balcanes en agosto de 1992.
- 4 Vid.: (2003): *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Catálogo de la exposición, Museo Nacional del Prado, Madrid.
- 5 Vid.: (2005): *Biblioteca en guerra*, Catálogo de la exposición, Biblioteca Nacional, Madrid.
- 6 Las Guerras Carlistas fueron unos enfrentamientos complejos, con muchos intereses encontrados y de los que no podemos dar cuenta en este trabajo. Para un conocimiento más profundo vid.: AA.VV. (2003): *Las guerras carlistas: hechos, hombres e ideas*, Madrid. BULLÓN DE MENDOZA, A. (2004): "Las guerras carlistas", en *Las guerras carlistas*, Catálogo de la exposición, Museo de la ciudad de Madrid, Madrid. CEAMANOS LLORENS, R. (2003): *Del liberalismo al carlismo: sociedad y política en la España del siglo XIX*, Zaragoza. MORAL RONCAL, A. M. (2006): *Las guerras carlistas*, Madrid.
- 7 El proceso desamortizador en España ha sido ampliamente estudiado. Para tener un buen conocimiento de este, consultar: CUENCA TORIBIO, J. M. (1971): *La Iglesia española ante la Revolución Liberal*, Madrid. FONTANA, J. (1977): *La revolución liberal (Política y Hacienda en 1833-1845)*, Madrid. MARTÍ GILABERT, F. (2003): *La desamortización española*, Madrid. MARTÍN, T. (1973): *La desamortización. Textos político-jurídicos*, Madrid. RUEDA HERNANZ, G. (1997): *La desamortización en España: un balance (1766-1924)*, Madrid. SIMÓN SEGURA, F. (1973): *La desamortización española del siglo XIX*, Madrid. TOMÁS Y VALIENTE, F. (1989): *El marco político de la desamortización en España*, Barcelona.
- 8 Publicada en la *Gaceta de Madrid* el 17 de diciembre de 1836. Se conserva un ejemplar de esta circular en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A partir de aquí A. R. A. S. F.), leg. 55-2/2.
- 9 Para un conocimiento general de cómo el proceso desamortizador afectó a los bienes culturales que estaban en manos de las instituciones eclesásticas suprimidas a partir de 1835 vid.: BELLO, J. (1997): *Frtales, intendentes y políticos. Los bienes nacionales 1835-1850*, Madrid.
- 10 Publicada en la *Gaceta de Madrid* el martes 4 de agosto de 1835.
- 11 Archivo Municipal de Soria (A partir de aquí A. M. S.), leg. 9, Minuta de oficio de la Sociedad Económica de Soria al Gobernador Civil de Soria de 13 de agosto de 1835.
- 12 A. R. A. S. F., sig.53-4/2, *Soria, objetos procedentes de conventos suprimidos*, oficio del Gobernador Civil de Soria al Secretario de Estado y del Despacho del Interior de 12 de septiembre de 1835.
- 13 *Ibidem*.
- 14 Archivo Histórico Provincial de Soria (A partir de aquí A. H. P. So.), caja 4966.
- 15 A. R. A. S. F., sig.53-4/2, *Soria...*, copia del oficio del Gobernador Civil a Raimundo de Oria de 11 de septiembre de 1835.
- 16 A. H. P. So., caja 4967, Inventario de bienes del convento de San Francisco de Berlanga, 23 de septiembre de 1835.
- 17 *Ibidem*, Copia del inventario de bienes del convento de San Francisco extramuros de Berlanga de 4-8 de enero de 1810. Inventario que nos permite comprobar, aunque sea en una época anterior a las Guerras Carlistas, la situación de un convento en un contexto de guerra y desamortización. Comenzaron a inventariar el día 4 "...fratqueando los restos de los saqueos hechos por varias guerrillas en dicho convento...". Continuaron al día siguiente con el inventario "Y estando en este acto y habiéndose visto venir a lo largo una guerrilla, huyeron inmediatamente sus mercedes conmigo el escribano y demás personas y ministros que les acompañaban de dicho convento, un barranco arriba hasta unas parideras para no ser sorprendidos, desde donde se vio que dicha guerrilla se entró en el expresado convento, con lo cual y enviando espía para que dijese cuanto había ocurrido, se caminaron sus mercedes y demás para casa por camino extraviado, y habiendo vuelto dicha espía, dijo que toda o la mayor parte de dicha guerrilla, hacía noche en el mencionado convento y que habían hecho grande lumbreira...". Hasta el día 8 no pudieron continuar con el inventario por la presencia de la guerrilla, y cuando preguntaron al padre guardián por las alhajas de plata, contestó que las había robado la tropa en tres saqueos que había sufrido el convento, presentando como prueba un recibo que decía así: "Como comisionado del Ejército de Castilla, en nombre de D. Fernando Séptimo (q.D.g.) y de la Nación. Considerando lo expuesto que estaban los cortos frutos, alhajas, reliquias y muebles de que el enemigo se echa sobre ellos, pertenecientes todos a este convento de Nuestra Señora de Paredes Albas, extramuros de la villa de Berlanga, pasé con mi tropa, trayendo atados por no querer obedecer a Vicente Pradorrey, Manuel Campuzano, Domingo Martínez, Domingo Alcalde, Juan de Huerta y otros varios, todos vecinos de la expresada villa de Berlanga, para mayor formalidad y autenticación de mi responsabilidad en el día de mañana, cargando dichos efectos en treinta y cinco caballerías de toda especie para ponerlos a disposición del Jefe General de Castilla dando a su tiempo el por tenor o inventario de dichos efectos, lo que no hago al presente por el poco tiempo y urgencia de mi tránsito, por lo que firmo en este de Paredes Albas a tres de enero y nueve de su mañana del año mil ochocientos y diez".
- 18 Publicado en la *Gaceta de Madrid* el 21 de agosto de 1809.
- 19 A. H. P. So., caja 4972.
- 20 *Ibidem*.
- 21 BELLO, J. (1997): op. cit.: 82.
- 22 A. H. P. So., caja 4969, "Relación de los ornamentos, vasos sagrados y demás efectos que constan en el inventario formado en el Convento de la Merced de esta ciudad en virtud de la Circular de la Dirección General de Rentas y Arbitrios de Amortización de 12 de agosto último y que con arreglo a la Real Orden de 2 del actual se entregan al Sr. D. Juan Antonio Carrascosa, Deán de la Ilustre Colegiata de San Pedro de esta misma ciudad, comisionado al efecto por el Sr. Gobernador del Obispado de Osma en oficio de 16 del corriente, comunicado a esta comisión por el Sr. Intendente el 17 dicho".
- 23 *Ibidem*, caja 4974.
- 24 *Ibidem*, caja 4984, Inventario del Monasterio de Huerta de 11 de diciembre de 1835.

- 25 A. R. A. S. F., sig.53-4/2, *Soria...*, oficio del Gobernador Civil de Soria al Secretario de Estado y del Despacho del Interior de 5 de diciembre de 1835.
- 26 *Ibidem*, Minuta de oficio del Ministerio de la Gobernación al Gobierno Civil de Soria de 26 de diciembre de 1835.
- 27 *Ibidem*, oficio del Gobernador Civil de Soria al Secretario de Estado y del Despacho de la Gobernación de la Península de 28 de diciembre de 1836.
- 28 CABALLERO, M., ENCABO, C. G. y ROMERO, C. (1985): *la Provincia de Soria entre la reacción y la revolución. 1833-1843*, Publicaciones de la Excm. Diputación de Soria, Soria: 61-69.
- 29 A. H. P. So., caja 4969, Inventario del Monasterio de San Francisco de San Esteban de Gormaz de 12 de febrero de 1836.
- 30 GARCÍA SEGURA, M. C. (2003): *Historia de la Diputación Provincial de Soria. Siglo XIX, años 1813-1843*, Soria, I: 252.
- 31 *Ibidem*,: 294.
- 32 CABALLERO, M., ENCABO, C. G. y ROMERO, C. (1985): *op. cit.*: 76-78.
- 33 *Ibidem*: 91-92.
- 34 A. R. A. S. F., sig.53-4/2, *Soria...*, oficio del Gobernador Civil de Soria al Secretario de Estado y del Despacho de la Gobernación de la Península de 28 de marzo de 1838.
- 35 GARCÍA SEGURA, M. C. (2003): *op. cit.*: 332-333.
- 36 A. R. A. S. F., sig.53-4/2, *Soria...*, oficio del Gobernador Civil de Soria al Secretario de Estado y del Despacho de la Gobernación de la Península de 25 de abril de 1838.
- 37 *Ibidem*.
- 38 *Ibidem*, oficio del Gobernador Civil de Soria al Secretario de Estado y del Despacho de la Gobernación de la Península de 16 de mayo de 1838.
- 39 *Ibidem*, oficio del Gobernador Civil de Soria al Secretario de Estado y del Despacho de la Gobernación de la Península de 25 de septiembre de 1838.
- 40 *Ibidem*, oficio del Gobernador Civil de Soria al Secretario de Estado y del Despacho de la Gobernación de la Península de 3 de octubre de 1838.
- 41 *Ibidem*, oficio del Gobernador Civil de Soria al Ministro de la Gobernación de la Península de 28 de julio de 1840.
- 42 *Ibidem*, Museo. Biblioteca, oficio del Gobernador Civil de Soria al Ministro de la Gobernación de 24 de abril de 1841.
- 43 *Ibidem*, Expediente con los resultados de la comisión de Manuel Alfageme de 29 de mayo de 1841.
- 44 *Ibidem*, *Soria...*, oficio del Gobernador Civil de Soria al Ministro de la Gobernación de la Península de 15 de mayo de 1841.
- 45 A. M. S., leg. 21, Oficio del Gobernador Civil a la Sociedad Económica de 18 de mayo de 1841.
- 46 *Ibidem*.
- 47 *Ibidem*, Oficio de la comisión encargada de clasificar las pinturas a la Sociedad Económica Numantina de 4 de julio de 1841.
- 48 *Ibidem*, Oficio de la comisión encargada de clasificar las pinturas a la Sociedad Económica Numantina de 7 de febrero de 1842.
- 49 *Ibidem*, Oficio del Gobernador Civil a la Sociedad Económica de 1 de abril de 1842.
- 50 *Ibidem*, Oficio del Gobernador Civil a la Sociedad Económica de 12 de mayo de 1842.
- 51 A. R. A. S. F., sig.53-4/2, *Soria. Monumentos en general*, Oficio del Gobierno Político de Soria al Presidente de la Comisión Central de Monumentos de 15 de julio de 1846.
- 52 *Ibidem*, *Soria. Personal. Organización de la Comisión*, Oficio del Gobierno Político de Soria al Ministro de la Gobernación de 10 de julio de 1844.
- 53 BOLAÑOS, M. (1997): *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*, Gijón: 216-217.
- 54 Para Conocer los trabajos de esta Comisión vid.: (2005): *Gracias a... La Comisión de Monumentos (1835-1970)*, Catálogo de la exposición, Archivo Histórico Provincial de Soria, Soria.
- 55 A. R. A. S. F., sig.53-4/2, Museo..., *Catálogo de los cuadros que existen, procedentes de los extinguidos conventos de regulares, en el edificio del Gobierno de esta Capital, con expresión de la clase de pintura, asuntos que representan, autores, escuelas, dimensiones, estado de conservación, procedencia y demás observaciones generales*, 5 de diciembre de 1862.
- 56 Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, sig. 6776, Expediente sobre creación de un Museo de Bellas Artes, Oficio del Gobernador Civil al Presidente de la Diputación de 23 de noviembre de 1887.
- 57 A. H. P. So., caja 5335, *Libro de Actas de las Sesiones de la Comisión Provincial de Monumentos históricos y Artísticos de Soria*, Sesión de 24 de diciembre de 1887: 2r.-2v.
- 58 Para conocer la historia de este Museo vid.: (1988): *Historia del Museo Numantino, El Museo Numantino, 75 años de la Historia de Soria*,

Las Virtudes como símbolo de Paz en el proyecto imperial para Granada

Agustín Martínez Peláez
Universidad Rey Juan Carlos

Granada se convirtió con la llegada de la corona imperial carolina, en la ciudad elegida como modelo de residencia y lugar de enterramiento para toda la corte. Se proyectó un nuevo urbanismo para sus calles, ríos y espacios públicos; se erigieron numerosos edificios, civiles, religiosos, públicos y privados manifestando así el poder absoluto del emperador de manera clara y fehaciente, especialmente en los que directamente ocuparía y levantaría la corte para sí misma, y que como tales deberían de reflejar el poder e ideología de la misma.

Un poder imperial cargado de simbología y de mensajes a sus nuevos ciudadanos y también a los que aún seguían sometidos desde su conquista, plasmándose en una constante y repetitiva sucesión de programas iconográficos que reflejaban entre otros muchos asuntos dos fundamentalmente: el triunfo de la religión cristiana sobre la musulmana y el poder político de la corona imperial, uniéndose ambos conceptos en la mayoría de las proyecciones iconográficas que se presentaban en las principales portadas y fachadas de los nuevos edificios construidos en la ciudad.

Un claro ejemplo de ello se dará a conocer en el edificio más emblemático de la ciudad, su catedral, y en una de sus puertas más señaladas, la del Perdón, en la que las virtudes de la Fe y la Justicia, esas y no otras, participan en ella con un significado muy especial y determinante, aunque discutido, según la lectura ideológica que la interprete: en mi opinión, la Fe se plasma en esta portada como arma potencial de la política imperial de Carlos V, que fue la que hizo llevar a la Paz al pueblo cristiano frente al musulmán, junto a la Justicia que la ratifica y que sería capaz de apaciguar alguna de las conciencias que todavía no lo estuvieran.

Pero no sólo existió este proyecto iconográfico en la catedral; Diego de Siloe, artífice del mismo, lo volverá a utilizar en otro edificio emblemático de la ciudad como fue el monasterio de San Jerónimo o realizará los dibujos preparatorios para las trazas de los relieves que decoran el patio bajo del edificio de la Real Chancillería, donde se conserva un verdadero despliegue iconográfico sobre las virtudes como modelos de Paz para la ciudad de Granada.



La Fe, Crucero Monasterio S. Jerónimo. Foto: Agustín M. Peláez

La toma de Granada, como todas las victorias y conquistas de la época, revistió una dimensión providencialista. En tal sentido, era lógico que los monarcas materializa-

sen su agradecimiento a Dios con testimonios perdurables. Se inicia así en la ciudad recién conquistada una fecunda política constructiva que, al tiempo que desdibuja la fisonomía urbana nazarí, glorifica a Dios, a la monarquía, y ennoblece a Granada. Dentro de este mismo proyecto encajaría la voluntad regia del traslado de la suprema institución judicial al que también se adscribe el deseo de los reyes de yacer sepultados en Granada. En definitiva, todo un proyecto de mercedes materiales, espirituales e institucionales con la que los monarcas pretendían significar una ciudad que había reportado a su reino una categoría y dimensión excepcionales.

El tema de las virtudes es un antiguo tópico iconográfico puntualmente presente a lo largo del arte cristiano. No es preciso profundizar en las causas que proporcionaron al mismo un éxito y una aceptación universal; donde hubiese necesidad de dar una lección de moralidad, marcar unas pautas de conducta, o prestigiar el comportamiento de un mortal, el mejor argumento que podía utilizarse era el de las virtudes. También había una moral cívica que fomentar; y con esta finalidad los programas de virtudes vinieron a instalarse en los edificios públicos, civiles o religiosos, como espejos doctrinales en los que debía reflejarse la conducta del ciudadano.



La Esperanza, Crucero Monasterio S. Jerónimo. Foto: Agustín M. Peláez

En el patio bajo principal de la Real Chancillería la Fe sostiene un libro y un cirio encendido, portando sobre la cabeza una pequeña iglesia. La Esperanza tiene como atributos una colmena, un arado, tres hoces, una jaula con un pájaro y sobre la cabeza un barco. La Caridad, de pie sobre una hoguera, sostiene en una mano el anagrama de

Cristo y con la otra eleva un corazón al cielo; sobre su cabeza, un pelícano alimentando con su sangre a sus polluelos. La Templanza, apoyada sobre las aspas de un molino de viento, lleva unos anteojos en una mano, un freno en la boca y un reloj sobre la cabeza. La Justicia figura con la balanza y dos espadas, una de las cuales flota en el aire; junto a esta virtud aparece una cama. La Prudencia, con un ataúd en la cabeza, sostiene en una mano una criba y en la otra un espejo y un escudo blasonado con los símbolos de la pasión; bajo sus pies, un saco entreabierto del que salen algunas piezas de oro. Por último, la Fortaleza aparece de pie sobre una prensa, teniendo junto a ella una torre de la que extrae a la fuerza un dragón; sobre su cabeza, un yunque.

Esta breve incursión histórica por la iconografía de las virtudes refleja, en líneas generales, el carácter profundamente religioso de estos temas y su consecuente aparición en escenarios de tal índole. Sin embargo, existe una interesante tendencia en el arte italiano del siglo XIV a introducir las series de virtudes en contextos civiles. Se pueden señalar algunos de los ejemplos más significativos: las virtudes representadas entre 1380 y 1386, por Giovanni di Ambrogio y Jacopo de Piero en la Loggia dei Lanzi; las esculpidas por Bartolomeo Bon en el Palacio Ducal de Venecia, y sobre todo las que Ambrogio Lorenzetti incorporó a su alegoría del Buen Gobierno en el Palacio Público de Siena. Así, las Virtudes se convierten en un tópico de frecuente utilización como argumento docente de la moral laica.

El coro completo iconográfico lo componen las tres virtudes teologales, las cuatro cardinales y una sibila, ocupando los postigos de la puerta. Su colocación no obedece a consideraciones de jerarquía o de cualquier otro tipo, sino que por el contrario se disponen en desordenada alineación. Sus indumentarias, pródigas en todos los convencionalismos del vestuario renacentista, son interpretadas con una factura excepcional sin que en ningún momento quede en entredicho la resolución de cualquiera de las muchas complicaciones que su sofisticado diseño presenta. La imagen de la Fortaleza resulta especialmente bella; un despliegue de fantásticos grutescos, ya casi imperceptibles, cubre la égida con que se reviste, en la que va prendido un pequeño bucráneo alado; las hombreras adoptan la forma de fauces de león. En cuanto a los tocados, igualmente complicados, constituyen un variado repertorio que va desde el complicado turbante de la Fe, hasta el yelmo con penacho de la Fortaleza, careciendo por lo demás de implicaciones iconográficas específicas, salvo en este último caso.

Puede sorprender, sobre todo si nos hemos hecho una idea estrecha del concepto abstracto de virtud, fun-

damentándolo con las ilustraciones medievales e incluso posteriores, topamos aquí con estas elegantes damas que parecen como sacadas de los fastuosos salones de algún “palazzo” de los que abundaron en las pequeñas pero brillantes cortes principescas de la Italia del Renacimiento. Y es que tales virtudes son el resultado de una reflexión bien distinta que las proveyó de categorías ausentes en sus castas y mojigatas predecesoras; una reflexión que, traduciendo en síntomas externos de hermosura física la belleza moral de sus almas, las hacía más atractivas en cuanto modelos de ejemplaridad a seguir, en una época de manifiesto culto a la belleza.

Pero el mejor ejemplo didáctico del significado de la nueva situación social para la Granada del siglo XVI lo tributa la puerta del Perdón de la catedral de la ciudad; ésta se abre al crucero principal en el extremo opuesto a la entrada de la Capilla Real y constituye un ejemplo particularmente rico del vocabulario utilizado por su creador, Diego de Siloe. Su primer cuerpo es una versión monumental del tipo decorativo desarrollado a finales del siglo XV en Italia, particularmente en Lombardía. Este tipo de decoración gozó de amplía difusión en publicaciones tan diversas como *Hypnerotomachia Poliphili*, de 1499, y las publicaciones de Serlio a partir de 1537, poco después de que Siloe hubiera terminado el primer cuerpo.

En España, portadas como la de Santa Engracia en Zaragoza –comenzada en 1504–, el Hospital de Santa Cruz en Toledo (1504-1514) y la portada de la Pellejería de la Catedral de Burgos (1516) sentaron los precedentes de la disposición y riqueza de la puerta del transepto granadino.

En la Puerta, lo arquitectónico se convierte en principal estructura, enriquecida con magistral decoración, que resalta y acentúa sus propios valores compositivos, siendo también y a su vez esta propia riqueza y elegancia arquitectónica complemento valorativo de los verdaderos elementos escultóricos que la configuran y definen temáticamente. Así funcionan, por ejemplo, los dos monumentales escudos en altorrelieve de los Reyes Católicos y del Emperador Carlos V, que a los lados acentúan y adelantan la valentía de la planta de toda la portada, como también lo hacen las guirnalda colgantes en las columnas con cartelas en las que se lee “Plus Ultra” o los propios grupos escultóricos de las victoriosas virtudes de la Fe y la Justicia y los bellos ángeles que junto a ellas sostienen sus nombres en las enjutas del arco principal. Esta misma riqueza de los elementos escultóricos se extiende por los capiteles con figuras humanas sustituyendo las volutas y por los frisos del entablamento, totalmente ocupados por espléndidos grutescos en altorrelieve de valiente mode-

lado, excelente soltura en la talla y extraordinaria calidad en los detalles anatómicos de los fantásticos desnudos, mascarones, dragones y follaje que demuestran unas altas calidades escultóricas comparables con lo mejor de lo hecho por Siloe en la cabecera de la iglesia del Monasterio de San Jerónimo o, antes, en la Escalera Dorada de la catedral de Burgos.

Elegante en sus proporciones se continúa la portada, aunque dejando casi sin decoración, como más desnudos, los elementos arquitectónicos, ya que su ornamentación escultórica, más pobre de concepto y estilo, se reduce a la figura del padre Eterno y a la del Espíritu Santo en relieve en el frontón bajo del arco de medio punto central y a los profetas David e Isaías en los laterales de esta estructura serliana, manteniendo el friso decorado con monotonía y las columnas con las guirnalda colgadas en la parte de su tercio superior. El resto de los elementos ornamentales, incluidos los nichos y paños decorativos se desarrollan en tono menor –relieve plano y claramente falto de la calidad y nervio– comparado con lo hecho por Siloe en la parte baja, donde como en pocas ocasiones del renacimiento español se alcanza tanta monumentalidad combinada con tanta riqueza decorativa.



Arco principal cuerpo bajo Puerta del Perdón, Catedral de Granada.

Foto: Agustín M. Peláez

La destacada presencia de las figuras de las dos virtudes de la Fe y la Justicia, resueltas con elegante serenidad plástica, se corresponde con el protagonismo que ellas tienen en todo el discurso iconográfico de la portada. Son ellas las que hablan como vencedoras y las que otorgan, a su vez, el premio a los vencedores. Con la belleza que corresponde a las heroínas, el artista las representó sorprendidas de más atributos que los a ellas esenciales; así a la Fe, vestida de larga túnica artísticamente ceñida al cuerpo y liviano velo sobre la cabeza, recostada sobre la rosca del arco, la representa con el atributo del cáliz en su mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene

la cartela central. En beneficio de la claridad de composición Siloe, pues, prescindió de otros atributos, como la cruz, el libro sagrado o la sagrada forma sobre el cáliz en la que se suele representar el crucifijo, la Virgen y San Juan. También se prescindió de otro de los más populares atributos de esta virtud: la venda sobre los ojos, para acentuar la cualidad esencial a la versión cristiana de la Fe, como es creer en lo que no se ve con los ojos del cuerpo. La intención de concretar e identificar la virtud representada se materializó colocando, con criterio libre de composición arquitectónica, un ángel alado de bello modelado sobre una ménsula saliente con la cartela en la que se esculpe la palabra “FIDES” con plomo incrustado.



La Fe. Foto: Agustín M. Peláez

Al otro lado se representa la virtud cardinal de la Justicia, que desde San Ambrosio había sido asimilada al pensamiento cristiano, entrando a formar parte de la literatura teológica de Occidente desde el siglo IV. Como único atributo porta la espada hacia arriba, suavemente apoyada sobre el hombro izquierdo, con expresión serena y vestida igualmente con larga túnica, que valora la plenitud del desnudo femenino, sin referencias a la imagen guerrera que le daba la coraza y el casco con los que otras veces se representa. Tampoco se incluye otro de sus atributos más antiguos: la balanza, que ya aparecía desde la cultura egipcia. Es Cesare Ripa quien afirma que “la espada levantada significa que la Justicia no debe ser vencida por ninguna facción, ni por amistad, ni por odio”.

Aparte de estos matices, hay que atender a lo que ambas virtudes vencedoras pregonan en un gran cartel o pancarta colocada sobre el arco de entrada y bien soportada por ambas, que, traducido del latín allí epigrafiado,



La Justicia. Foto: Agustín M. Peláez

dice: *Después de setecientos años de dominación musulmana, dimos ambas, estos pueblos a los Reyes Católicos: encerramos en este templo sus cuerpos y llevamos a los cielos sus almas, porque obraron con justicia y fe. Dimos por primer prelado a Fernando, modelo de sabiduría, costumbres y vida honesta.*

Este discurso que enfatiza las razones de la victoria que los Reyes Católicos alcanzaron sobre los musulmanes, se complementaría en la parte alta del segundo piso con lo que hubiera sido la representación de la Encarnación, clave de la justicia divina y razón del perdón de la humanidad.

Las figuras de los profetas puntualizan con sendas inscripciones el papel clave de la Virgen en ese misterio por el que Dios se hizo hombre para que la humanidad alcanzara el perdón. El rey David porta bajo el arpa una cartela donde se lee: “Benedictus fructus ventris tui” quien lo pone en boca de Santa Isabel y que aquí son asignadas a David, a cuya stirpe pertenecía Jesucristo que restauraría su trono. Al otro lado Isaías muestra con las dos manos un pergamino donde asimismo se lee: “Ecce Virgo concipiet”.

Según Rosenthal, al analizar el significado de esta triunfal portada del Perdón, “la Encarnación, interpretada como promesa de perdón, era en primer lugar una evidencia de la bondad y justicia divinas. La figura de la Fe también puede referirse a la fe que deben tener los creyentes para merecer el perdón otorgado por la justicia divina a través de la Encarnación”. Así pues, sobre una estructura arquitectónica esencialmente significativa de “triunfo”, corresponde a la propia escultura decir la palabra definitiva, matizada por el ideal de belleza corporal y de espíritu que así se ofrece como estado a seguir y en el que participar. Tan importante empeño y proclama

artística hizo que el arquitecto y escultor dedicara sus mejores esfuerzos y sus más finas creaciones, tanto en la práctica del diseño como en la realización directas con sus cinceles, tal como demuestra que su firma aparezca en una de las pequeñas cartelas de las hornacinas del lado izquierdo.

En conclusión, a pesar de que las religiones son uno de los sistemas de creencias, valores y normas que ha tenido un papel armonizador de las sociedades, han sido igualmente un obstáculo para el desarrollo y la liberación de muchas potencialidades sociales. En el caso de las religiones más cercanas al mundo occidental (judía, cristiana y musulmana) la exégesis o hermenéutica dogmática de los textos, de acuerdo con su origen divino y ligada a la mediación e interpretación de las jerarquías sacerdotales, los modelos ontológicos negativos y pesimistas o su visión apocalíptica de los cambios, son razones que propiciaron una paulatina reacción frente a su hegemonía cultural y social.

Una de estas herencias, por ejemplo, ha sido las ideologías apocalípticas que están convencidas de que para alcanzar un futuro mejor es necesario describir prolíficamente, llegando a alcanzar un cierto nivel caricaturesco, todos los males que habitan en la sociedad. Este punto de partida es el que permite liberar al mundo de todos sus males, es lo que se podría llamar una “filantropía apocalíptica”. Fijado en el mundo occidental a través del texto bíblico de *El Apocalipsis*, que se supone que describía los males del Imperio Romano, tuvo gran influencia en el pensamiento de la Edad Media europea y desde ahí ha impregnado todo el pensamiento occidental alcanzando a otras muchas teorías definidas como laicas. De esta manera, el “Apocalipsis” se ha llegado a convertir en un “método” de análisis y transformación de las sociedades que encierra cierto grado de perversión. Curiosamente el propio marxismo ha estado contaminado de esta visión.

También se ha escrito mucho acerca de cómo este pensamiento occidental —en el que de una u otra forma estamos inmersos— ha generado unos modelos que en muchos aspectos han sido liberalizadores, generadores de mejores condiciones de vida, y en otros coercitivos, justificativos del mantenimiento de determinadas prácticas, que conforman lo que se ha llamado violencia cultural.

A su vez, puede decirse que la forma actual de practicar la ciencia es el fruto de un proceso que arranca, al menos, del Renacimiento y no se consolida sino en el siglo XIX. Este proceso puede contemplarse desde distintos puntos de vista y se presta a diversas lecturas. La lectura “occidental” más habitual habla de una sucesión de

éxitos sin precedentes en la comprensión de la realidad y en el dominio tecnológico de la naturaleza. Pero también es legítimo ver el desarrollo científico moderno como un proceso en virtud del cual las diversas ramas del saber no sólo se han ido desgajando del tronco común originario sino que, además, han arrastrado consigo generosas porciones de éste, hasta amenazar con reducirlo a la nada.

Por último, estéticamente, etiquetar rígidamente la filosofía del programa iconográfico granadino del siglo XVI, centuria muy compleja en ideas, resultaría cuanto menos arriesgado. Reducir la centuria a dos filosofías, la del Humanismo Erasmista y la del Catolicismo militante salido de la ortodoxia Trentina, coincidentes además con los reinados del emperador y de Felipe II, no deja de ser una simplicidad historiográfica. La tradición medieval sigue viva durante todo el siglo; primero en la conjugación de los métodos humanistas con el Tomismo, acometida por las universidades españolas, incluida la de Alcalá; más tarde, con la profesión de fe de la ortodoxia católica Trentina por el neoescolasticismo.

Por otra parte, el Humanismo cristiano se nutre en buena parte por un Erasmismo que, lejos de agotarse con la muerte de su creador en 1536, va a seguir pujante convirtiéndose incluso, como señaló Bataillon en la postura oficial del alto clero no resignado al cisma protestante. Lefebvre apuntó incluso la edificación, a partir de esa fecha, de un nuevo catolicismo “menos optimista que el Erasmista frente a las “Escrituras Vulgarizadas”, más respetuoso con tradiciones tan arraigadas como el culto a los santos, más conservador en materia de exégesis, que hace algo más que reconocer *in peto* los servicios prestados por Erasmo a la reforma de la Iglesia y a la renovación de la enseñanza cristiana: los perpetúa.

En este complejo y confuso panorama ideológico que, lógicamente, habrá de incidir en el arte del momento, tiene cabida la renovación del Aristotelismo a partir del descubrimiento de la *Poética*, cuya primera edición aparece en 1503. El Aristotelismo va a presidir la segunda mitad del siglo XVI, reforzando una categorización estética basada en la utilidad moral del arte, en su didacticismo o en su codificación normativa; ideas éstas que alcanzarán el rango de dogmas al ponerse al servicio del arte de la Contrarreforma.

La pretendida etiqueta se dificulta más por el hecho de que el programa iconográfico que se ha analizado es el resultado de diferentes intervenciones sucedidas a lo largo de la centuria, siendo importante aclarar que los maestros iconógrafos pudieron ser distintos ideológicamente pero todos eran artistas de diseños y proyectos en los que las figuras humanas juegan trascendental fun-

ción; todas sus obras representan programas iconográficos complejos y extensos, que explican y dan contenido a la propia arquitectura. Son escultores de obras monumentales que completan las grandes construcciones en sus fachadas e interiores, tanto en edificios civiles como religiosos.

Una reflexión sobre los contenidos figurativos del programa iconográfico granadino del siglo XVI, ratifica el talante humanista que lo preside, pero de un Humanismo inequívocamente cristiano. Simplificando mucho, tres son los temas iconográficos que lo conforman: las virtudes, los hombres ilustres y los dioses paganos.

El tema de las virtudes, a pesar de su evidente ascendencia medieval, más vinculado a catecismos devocionales que a propuestas ejemplares de cuño humanista, queda consagrado durante el siglo XVI como un tópico frecuente en los programas iconográficos religiosos o civiles; si bien es cierto que el neoescolasticismo Trentino hará de los coros de las virtudes uno de sus argumentos icónicos más claros y eficaces, convirtiéndolos en un inagotable material para propagandas políticas, ejemplos cívicos y sermones cristianos. El mecanismo funcionaba perfectamente; lo mismo ocurría con la iconografía de los dioses paganos, y así, en épocas más o menos reaccionarias, “la alegoría” —antídoto moral de las representaciones mitológicas—, según gráfica definición de Jean Seznec, no sólo devolvía inocuos a los dioses, sino que los instrumentalizaba al servicio de la ideología del momento reconvirtiéndolos en abstracciones éticas y principios filosóficos.

Por todos los argumentos expuestos y teniendo en cuenta que las ofertas ideológicas que concurren en el panorama español del Quinientos no van a dejar de estar predeterminadas por la religión, al margen de su carácter innovador o reaccionario, se puede considerar el programa iconográfico imperial y granadino del siglo XVI como una propuesta formulada desde el Humanismo cristiano y con unos intereses cifrados en el didactismo, puramente ejemplar en algunos de sus argumentos figurativos, y más próximo a moralizaciones religiosas en otros; puestos ambos al servicio de una institución dedicada desde la oficialidad a la promoción del bien y al exterminio del mal.

Bibliografía

- ALCIATO. *Emblemas*. Akal, Madrid, 1993. Edición y comentario de Santiago Sebastián.
- AMPLIATO BRIONES, Antonio Luis. *Muro, orden y espacio en la arquitectura del Renacimiento andaluz. Teoría y práctica en la obra de Diego de Siloe, Andrés de Vandelvira y Hernán Ruiz II*. Universidad, Sevilla, 1996.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Diego de Siloe. Homenaje en el IV Centenario de su muerte*. Universidad, Granada, 1963.
- LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. *El programa iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada*. Instituto Gómez Moreno, Granada, 1988.
- RIPA, Cesare. *Iconología*. Akal, Madrid, 1987, 2 Tomos.
- SAXL, Fritz. *La vida de las imágenes*. Alianza, Madrid, 1989.

El arte de la guerra en la obra monumental del escultor asturiano Julio González Pola (1865-1929)

José Luis Melendreras Gimeno
Dr. en Historia del Arte. Profesor de Secundaria. Murcia

Biografía del escultor asturiano Julio González Pola

Nació en Oviedo (Asturias), en 1865. En sus comienzos simultáneo la pintura y la escultura, siendo discípulo del notable escultor Juan Samsó, el cual le aconsejó que se dedicara a la escultura.

Sus temas preferidos fueron épicos y bélicos, pasando al mármol y al bronce los hechos históricos más notables. Cultivó los temas militares con gran acierto, como nos lo demuestran sus muchos encargos no solo para España, sino para Hispanoamérica, con grandeza y elevada inspiración.

Triunfo en un momento difícil, junto a grandes escultores coetáneos suyos como: Mateo Inurría, Mariano Benlliure y Miguel Blay.

Sus primeras obras tienen una gran carácter costumbrista influenciada por su maestro Samsó.

Obras de género serían: "Bromazo" y "Cabeza de Niño" de 1892, modeladas en yeso. "Integridad", grupo en bronce.

En 1901, consiguió en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, la segunda medalla, por su obra "Ensueños", mostrando a una mujer desnuda recostada, la cual se conserva en uno de los depósitos del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia.

Tres años más tarde, en 1904, presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes un bajorrelieve en mármol titulado: "Ecce-Homo", llegando a uno de los momentos más culminantes de su carrera artística.

Entre sus monumentos militares más significativos destacan:

Fragmento del monumento a los Repatriados de Vigo (1906) que forma parte del monumento a los Héroes de la Reconquista de Vigo.

Grupo "Patria" (1908), medalla de oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, del citado año.

Monumento que perpetúa el "glorioso hecho de armas en el puente de Sampayo de Pontevedra", año 1809, contra los franceses levantado en 1911.

Monumento al General "Vara del Rey", en los jardines de la Basílica de Atocha de Madrid (1915).

Monumento a los héroes de Santiago de Cuba y Cavite, Puerto de Cartagena (Murcia), 1923.

Monumento a la Duquesa de la Victoria, Madrid, 1925.

Monumento al Comandante Bénitez en Málaga, 1926.

Monumento Conmemorativo a la Batalla de Ayacucho en Santa Fé de Bogotá (1926).

Proyecto de Monumento al general José María de Córdoba en Rio Negro (Colombia), 1926.

Monumento al Mariscal Sucre en Santa Fé de Bogotá (Colombia), 1927.

Nuestro artista falleció repentinamente en Madrid, a los 64 años de edad, el día 6 de mayo de 1929.

Trabajando en sus últimos instantes con la misma energía y gran entusiasmo que en sus comienzos¹

La Obra Militar del escultor asturiano Julio González Pola

Fragmento del monumento a los Repatriados de Vigo (1906), que forma parte del monumento a los Héroes de la Reconquista de Vigo

Muestra a un soldado sentado, desfallecido sosteniendo una bandera, obra de carácter eminentemente realista.

ta, estilo en el cual se muestra muy feliz nuestro artista asturiano. Lo mostró en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1906²

El monumento definitivo, colosal, en el centro de Vigo se yergue sobre un alto pedestal, que en su parte superior se levanta una estatua monumental en piedra que representa un soldado de pie, vestido a la usanza militar portando en su mano izquierda una bandera. Su rostro es realista y expresivo.

En el pedestal en uno de sus frentes, presenta una matrona vestida con una amplia túnica, mostrando su pierna izquierda desnuda, en actitud de caminar; echando sus brazos y manos atrás en actitud de lanzar la bandera.

A sus pies, yacen banderas, estandartes, un cañón, lanzas y tambores.

En el otro frente representa un hombre recio, viril, de pérfil, en escorzo, levantando entre sus manos un martillo.

Grupo “Patria” (1908). Medalla de Oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, del citado año

Magnífico grupo escultórico el que nos muestra Pola, ya que por esta obra, consiguió la medalla de oro de la “Exposición Nacional de Bellas Artes”, celebrada en Madrid en 1908³

Representa a una matrona de pie, coronada en su testa, que simboliza a “España”, toda ella envuelta en un ampuloso manto, que enarbolando con sus manos la bandera española, protege, alivia y consuela a un soldado español, besándole su frente, ya moribundo, sostiene con su mano derecha un fusil y con la izquierda cae inerte, a sus pies aparece un cañón.

Obra de extremado carácter realista, muy bien ejecutada por nuestro artista, de hermosa composición y bella ejecución.

Monumento a los Héroes del Puente de Sampaio en Pontevedra, contra los franceses en 1809. (1911)

Este monumento se levantó en conmemoración de la batalla del Puente de Sampaio, en la cual los campesinos gallegos a las ordenes de Morilla, derrotaron a las tropas del mariscal francés Ney (1809), obligando a los franceses a salir de Galicia.

Primeramente, nuestro escultor asturiano Julio González Pola, realizó en conmemoración del primer centenario (1909), una lápida conmemorativa del hecho de armas⁴

El monumento completo fue inaugurado el 27 de agosto de 1911⁵

Sobre una escalinata de tres peldaños de piedra, se yergue una base rectangular donde se levanta un grandioso pedestal cuadrangular máculo, en forma de mampostería de ladrillo y piedra caliza, que en su parte principal de frente, muestra dos escudos de bronce con las armas de Galicia e Inglaterra, y con una cartela en piedra con la inscripción “Sampaio.1809”. Sobre la misma se alza una mujer de pie una campesina gallega vestida con un amplio traje al vuelo, sujetando con su mano izquierda un escudo y con la derecha la abre a la esperanza, todo en bronce de tamaño mayor que el natural 2’50 mts, todo ello en la parte inferior:

En la parte superior, rematando el monumento a parece un grupo de soldados, seis, en el acto de disparar un cañón de batería. Uno en primer lugar reclinado yace muerto, otro agachado en el acto de encender la mecha para disparar el cañón, otro reclinado, sosteniendo la batería, y tres de pie: uno ordenando el disparo, otro observando la batería y un tercero con gorra militar enarbolando la bandera.

Obra eminentemente de estilo realista, al que nos tiene tan acostumbrado Julio González Pola.

Monumento espectacular y grandioso el que nos ofrece aquí nuestro artista asturiano.

Monumento al General Vara del Rey, en los Jardines de la Basílica de Atocha de Madrid (1915)

El monumento fue inaugurado el día 11 de junio de 1915, y se alza en los jardines de la Basílica de Atocha de Madrid.

Joaquín Vara del Rey, nació en Ibiza en 1840, tomo parte en las Guerras Carlistas. Su elevado espíritu militar lo llevo primero a Filipinas y más tarde a Cuba.

Al estallar la guerra con los Estados Unidos, participó en la defensa del Caney, y allí murió con toda la guarnición española, siendo llamado: “El héroe de Caney”.

Nuestro escultor Julio González Pola lo representa de la siguiente forma: Sobre un pedestal de piedra en forma piramidal, se yergue una roca que sirve de pedestal a la escena. Tres soldados descargan sus fusiles desde un alto promontorio y para poner una nota de cierta relevancia en su simbología, situa a un soldado de pie, que enarbolando la bandera española, sostiene al heroico general Vara del Rey que cae muerto.

La obra es de un profundo realismo, modelada por Pola, con gran dramatismo y verdad. Las figuras aunque parecen de bronce, son de piedra⁶

Monumento a los Héroes de Santiago y Cavite, Puerto de Cartagena (Murcia), 1923

El origen del monumento lo podemos encontrar en las gloriosas hazañas de los ilustres marinos españoles que combatieron en Santiago de Cuba y Cavite.

Acabada la Primera Guerra Mundial, en 1918, la prensa extranjera, fundamentalmente la estadounidense, puso de relieve el comportamiento ejemplar de la Armada Española, especialmente en las escuadras de Montojo y Cervera, al compararla con la flota americana. Este fue el principal motivo que dió como resultado el origen del monumento⁷

La idea de levantar el mismo, nació en 1919, y la propuesta partió del capitán de infantería don Francisco Anaya Ruiz, en un ardoroso artículo que se publicó en la "Correspondencia de España", el día 3 de febrero del citado año.

Más tarde se nombró una Comisión presidida por el general don Pío Suarez, eligiéndose más tarde a don Rafael de Altamira. Se solicitó también el apoyo del rey don Alfonso XIII, aceptando la Presidencia de Honor; encabezando la suscripción pública con 5.000 pts.

Cuando la suscripción alcanzó la respetable cifra de 337.457 pts, se acordó levantar el monumento, solo faltaba buscar el artista adecuado, recayendo el encargo en el notable escultor Julio González Pola, especialista en monumentos de carácter militar y patriótico.

El artista presentó un boceto y la Comisión lo aprobó por unanimidad.

Se buscó más tarde un lugar para el emplazamiento, designándose dos ciudades: Cartagena y Cádiz. Eligiéndose al final la primera, Cartagena.

Los trabajos para levantar el monumento, así como el pedestal y las estatuas quedaron terminadas en febrero de 1923.

El monumento se levanta sobre una gran base de ocho metros cuadrados y tiene una altura de quince metros. Es de piedra marmórea de tonalidad azulada, siendo los relieves de mármol negro y también el escudo. En la pirámide los adornos e inscripciones son de bronce. El metal se ha reducido a lo mínimo.

De la zona central del pedestal se eleva una pirámide alta y proporcionada a las dimensiones del monumento. En la unión del obelisco, con el pedestal, y en los dos frentes contrapuestos, descansan dos figuras alegóricas de la "GLORIA", y en la parte principal, también en la base de la pirámide se encuentra ubicado el escudo de España, en bronce.

Los dos grupos escultóricos están colocados en dos frentes anterior y posterior. El primero simboliza el heroísmo,

sobre una cubierta en un buque de guerra, cuyo casco surge del pedestal. Se muestra alrededor de una pieza de artillería, un oficial y tres marineros en combate. Un oficial yace muerto sobre el cañón, sujetándolo con su brazo derecho y con su mano izquierda sujeta un pedazo de la bandera del buque. Otro marino yace en tierra y el otro cae muerto en el momento de cargar la pieza. En cuanto al cuarto combatiente que es la figura principal, el artista muestra a un marino de pie, que en actitud energética se dispone con un fúsil en la mano a defender el barco. Como complemento al grupo y formando parte de la decoración aparecen en desorden: cadenas, anclas, calabrotes, y otros elementos marinos.

El grupo posterior lo representan tres figuras; la principal, que simboliza: "LA PATRÍA", muestra a una mujer (matrona), de pie, vestida con peplo y manto, una corona laureada en las sienes, rostro naturalista. Su mano derecha la tiene completamente extendida y la izquierda la apoya en la espalda del marino. El manto lo tiene agitado al viento. Las otras dos figuras que la acompañan son un oficial de la marina y un marinero, ambos bajan la escalinata del muelle, representando el oficial la serenidad y la conciencia del deber; y el marinero la obediencia y la disciplina,

Pegadas al obelisco en sus fachadas laterales, se encuentran dos "GLORIAS" de pie, inspiradas en el arte clásico, hiératicas y reposadas, ofreciendo coronas a los mártires y héroes.

En los mismos frentes que se encuentran las "GLORIAS", y colocadas debajo de ella, hay dos relieves en mármol negro que conmemoran su marcha al combate, y el de su trágico y sublime final⁸

En cuanto a las inscripciones, conmemoran los combates navales del 98, por las escuadras de Cervera y Montojo.

Asida a los frentes anterior y posterior respectivamente a la pirámide aparece la siguiente dedicatoria: "A LOS HEROÍCOS MARINOS DE CAVITE Y SANTIAGO DE CUBA, 1898 ". "HONOR A LAS ESCUADRAS DE CERVERA Y MONTJO".

El monumento fue inaugurado el 9 de noviembre de 1923, en presencia de los reyes don Alfonso XIII y doña Victoria Eugenia⁹

Hace aproximadamente 25 años, en 1981, las estatuas que fueron esculpidas en piedra para el monumento en 1923, por Julio González Pola, debido a su gran deterioro por las inclemencias del tiempo, fundamentalmente por estar situadas cerca del mar; junto al puerto, fueron sustituidas por un material más duradero, como el bronce, debido a la restauración que hizo el escultor y

Catedrático de Dibujo del I.B. Alfonso X el Sabio de Murcia, Miguel Ángel Casañ, y gracias también a la fundición que hizo en material bronceo Eduardo Capa en Arganda (Madrid), en la primavera de 1981¹⁰

Monumento a la Duquesa de la Victoria, Madrid, 1925

En el verano del año de 1925, se inauguró en el Hospital de San José y Santa Adela de Madrid, el monumento a la Duquesa de la Victoria, siendo autor del mismo el prestigioso escultor de asuntos militares Julio González Pola¹¹

El monumento representa en su parte inferior a la Duquesa de la Victoria, sentada, vestida de enfermera, y sobre su rodilla izquierda, se muestra reclinado un militar moribundo. En la parte superior del monumento y a ambos extremos se muestran de pie, las figuras de dos militares y en el centro rematando el monumento, el escudo real con corona, rodeado por el Toyson de Oro.

En este trabajo, grupo escultórico labrado en piedra, González Pola, combina de forma admirable el bronce y la piedra, al igual que hacían los escultores italianos del barroco.

La obra está ejecutada dentro de un claro y nitido estilo realista.

Monumento al Comandante Benítez en Málaga

El monumento fue encargado al escultor asturiano Julio González Pola, la suscripción del mismo la llevó a cabo el general don Enrique Cano Ortega y el comandante Inchausti.

Sobre la base de un pedestal de piedra blanca, yace labrado en mármol un soldado sosteniendo una bandera con una mano, y la otra la lleva al pecho. Rematando el pedestal y coronando el monumento aparece la colosal estatua en bronce del Comandante Benítez de pie, con uniforme militar de guerra, sosteniendo entre sus manos un sable, a sus pies aparece una pieza de artillería.

En el centro del pedestal se muestra la Cruz Laureada de San Fernando, con la siguiente inscripción: "AL HEROÍCO COMANDANTE BENÍTEZ"¹²

El monumento fue inaugurado el jueves 11 de febrero de 1926, a la diez de la mañana en Málaga, en un brillante acto presidido por el rey don Alfonso XIII, y por la reina doña Victoria Eugenia¹³

Monumento Conmemorativo a la Batalla de Ayacucho en Santa Fé de Bogotá (Colombia), 1926

Al cumplirse el Centenario de la Batalla de Ayacucho, el gobierno colombiano, quiso conmemorar tal evento, con un grandioso monumento en la ciudad de Santa Fé de Bogotá. Para tal efecto convocó un concurso internacional de proyectos y maquetas en el año 1924, participando más de 30 artistas, entre arquitectos y escultores¹⁴

Resultando ganador nuestro escultor asturiano Julio González Pola, alcanzando una resonante victoria, en reñida y buena lid, para ello envió una preciosa maqueta, que entusiasmó al jurado, que no dudó en premiarla. Según la descripción de la época, la maqueta presentaba todos los detalles que quedaron en la obra final.

La maqueta realizada en 1924, fue construida en yeso y madera, tenía unas dimensiones de 115X118X70 cms. Donada por Juan Luis Isaza el 20 de agosto de 1998 en nombre del Instituto Nacional de Vías, fue encontrada durante los trabajos de restauración del Capitolio Nacional por Rodolfo Vallín.

El jurado estaba compuesto por lo más eminente de la intelectualidad colombiana, que premió la originalidad del proyecto-maqueta de González Pola.

La obra duró aproximadamente seis años, siendo fundidas las estatuas en Madrid por la Casa Fundidora "Hermanos Codina", siendo terminadas en 1926, como consta en las inscripciones de sus bases. El monumento terminado y completo fue inaugurado en 1930, y fue situado frente a la iglesia de San Agustín, en una plaza que desde 1910 había sido nombrada Plaza de Ayacucho¹⁵

A mediados de diciembre de 1926, el corresponsal de la revista "La Esfera", Alonso de Paredes, entrevistó al distinguido y culto ministro colombiano, Guillermo Camacho Carrizosa, señalando este último que el escultor español Pola, se había ajustado a interpretar la idea con un gran rigor histórico.

El comentarista de "La Esfera", señala que han sido terminadas cuatro estatuas, recién fundidas en bronce y patinadas: una del mariscal Antonio José de Sucre, dos del general José María de Córdoba, y una de "La Libertad"

Notable contraste ofrece la figura del mariscal Sucre que fue uno de los mejores caudillos sudamericanos, con la figura juvenil de José María de Córdoba. Los dos de tamaño mayor que el natural¹⁶

Las estatuas de Sucre y Córdoba están situadas a los lados del pedestal central, que mide cerca de diez metros de altura.

Al monumento se le incorporan relieves en bronce de diversa índole.

Así, en la parte frontal de este monumento hay un relieve descriptivo en el momento de la batalla de Ayacucho entre los dos ejércitos, y destacan las figuras de los protagonistas: Sucre y Córdoba. A la derecha Sucre a caballo entre los dos ejércitos enfrentados, porta una bandera, a la izquierda Córdoba también a caballo y con la espada en alto.

El relieve en la parte posterior del monumento, muestra la capitulación del ejército español, en la que se dan la mano Antonio José de Sucre y José de Contreras, general en jefe del ejército español. El relieve tiene un carácter narrativo resaltando el aspecto heroico del personaje o hecho representado y se adhiere al pedestal, como un cuadro descriptivo que amplía los momentos más importantes del acontecimiento histórico, valentía en la batalla y nobleza en la capitulación.

En la parte media del monumento aparecen medallones de tamaño menor, envueltas en ramas de olivo, que representan la Victoria, con los perfiles de los generales que manejaron las otras divisiones del ejército que Sucre tenía a su cargo: en los medallones de frente: Francisco B. O'Connor y José de la Mar; y al respaldo, Guillermo Miller y Jacinto Lara.

Los principales símbolos que acompañan al monumento son: "figuras subsidiarias", se trata de representaciones de figuras alusivas o valores que el monumento desea buscar¹⁷

La estatua que simboliza la alegoría de "La Libertad", remata el monumento a 14 mts de altura, constituye un coronamiento airoso y digno del mismo. Muestra a una joven matrona colosal con una corona de laurel en sus sienes, que simboliza la "Victoria". Porta en su mano derecha una antorcha, símbolo de la Libertad, y en la izquierda lleva un águila, que simboliza "el progreso".

La joven matrona va vestida con una túnica ceñida a su cuerpo trasparantándosele su anatomía, con unos soberbios pliegues ajustados a su cuerpo, como hacían los artistas griegos del Siglo V. a de J.C., como por ejemplo Fidias, con la técnica de los paños mojados, y la escultura helenística con la famosa Victoria de Samotracia del Museo del Louvre. Adelanta con su pierna derecha y retrocede con la izquierda en bello contraposto praxiteliano.

Su rostro es bello, idealista, de claro estilo naturalista.

Su pie derecho descansa sobre el continente americano. En la parte superior del pedestal en su frente, se encuentra el escudo de Colombia, en la parte posterior hay una corona de laurel, que hace alusión a la "Victoria" que envuelve los escudos de los países bolivianos: Venezuela, Bolivia, Colombia, Perú y Ecuador.

En cada uno de los ángulos del conjunto escultórico, hay un león yacente, que porta en sus patas, una rama de laurel, símbolos de la Victoria.

A la inauguración del monumento asistieron el presidente de Colombia, Enrique Olaya Guerrero, y el ministro de Perú, Germán Cisneros¹⁸

Proyecto de Monumento al General José María de Córdoba en Río Negro, Colombia, 1926¹⁹

Sobre un graderio de tres escalones, se alza un basamento de piedra, con un gran plinto en forma de pedestal, y sobre el mismo se yergue la figura de pie, en traje militar y con sombrero del general José María de Córdoba, portando con su mano derecha un sable, llevando la mano izquierda al cincho. Estatua de clara tendencia naturalista e idealista a la vez.

En uno de los costados del monumento aparecen banderas, cañones, fúsiles y espadas.

Monumento al Mariscal Sucre en Santa Fé de Bogota (Colombia). 1927

Magnífica obra la del Mariscal Sucre, obra del escultor Pola, similar a la levantada para el monumento a la Batalla de Ayacucho, fundida en bronce y de tamaño mayor que el natural, de enorme expresión y de gran realismo²⁰

Conclusión

A través de este laborioso y paciente artículo, observamos claramente, que la obra del escultor asturiano Julio González Pola, se nos presenta, con un nítido carácter militar, especialista en temas bélicos, más bien "patrióticos", triunfando no solo en España, sino en Hispanoamérica, cosechando muchas medallas que le dieron gloria.

Su estilo se inserta dentro de un puro y claro "realismo", al igual que otros compañeros suyos del último tercio del siglo XIX y primera década del siglo XX, como Mariano Benlliure, Justo Gandarías, Agustín Querol²¹, Miguel Blay, Aniceto Marinas y otros.

Notas

- 1 "Un escultor ilustre: Julio González Pola". *"La Esfera"*. Año XVII, n°: 803, Madrid, 25 de mayo de 1929.
- 2 "Exposición de Bellas Artes". *"La Ilustración Española y Americana"* Año L, n°: XIX, Madrid, 22 de mayo de 1906, 326.
- 3 PORTELA SANDOVAL, F.J. (1997): "La Escultura y la Pintura en el Museo del Ejército", Rev." *MILITARIA*", *Revista de Cultura Militar*, n°:9, Madrid, Servicio de Publicaciones, UCM.: 124.
- 4 *"La Ilustración Española y Americana"*. Año LIII, n°:II, Madrid 15 de enero de 1909, pág. 34.
- 5 *"La Ilustración Española y Americana"*, Año LV, n°: XXXIV, Madrid, 15 de septiembre de 1911.
- 6 MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.(1996): *El Monumento Conmemorativo en España, 1875-1975*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 102 y 103.
- 7 V.V.A.A.: (1919-1923), *Memoria del Homenaje a los Marinos de Santiago y Cavite. Redactada por la Comisión Organizadora*. Madrid, 7 y 8.
- 8 V.V.A.A.: (1919-1923): *Memoria del Homenaje*. o.c...18, 19, 20.
- 9 "Ante una inauguración. El Monumento a los Héroes de Santiago y Cavite", *"El Eco de Cartagena"*, jueves 18 de octubre de 1923; *"El Eco de Cartagena"*, miércoles 24 de octubre de 1923; *"El Eco de Cartagena"*, viernes 9 de noviembre de 1923; "Inauguración del Monumento", *"El Eco de Cartagena"*, Sábado 10 de noviembre de 1923.-MELENDREAS GIMENO, J.L.(1998): "La Escultura del 98 en Murcia: impacto de la quiebra colonial", *"Anales de Historia Contemporánea"*, 14, número monográfico sobre el 98, Departamento de Hª Moderna, Contemporánea y de América, Universidad de Murcia, 7, 8, 9, 10. -RITTWAGEN, Guillermo:" Memento. Frente al Monumento de los Héroes de la Marina de Guerra Hispanoamericana", *"La Esfera"*, Madrid, 26 de enero de 1929. Año XVI, n°: 786.
- 10 MELENDREAS GIMENO, J.L.(1999): *Escultores Murcianos del Siglo XX*, Murcia, CAM-Ayuntamiento, 354, 355, 356.
- 11 "Una Notable Obra Escultórica", *"La Esfera"*, Madrid, 18 de julio de 1925. Año XII, n°: 602.
- 12 "S.S. M.M. Los Reyes en Málaga". *"La Esfera"*, Madrid, 20 de febrero de 1926, Año XIII, n°:633.
- 13 MELENDREAS GIMENO, J.L. (2002): "Monumento al Comandante Benítez en Málaga", *"Jábega"*, Exma. Diputación Provincial de Málaga, n°:90, 1º Cuatrimestre Enero-Abril, 104 y 106.
- 14 ALONSO DE PAREDES: "Las Obras Escultóricas de Pola para Colombia. Hispanoamericanismo eficaz". *"La Esfera"*, Año XIII, n°: 676. Madrid, 18 de diciembre de 1926, 35.
- 15 VANEGAS CARRASCO, C.(2005): "Colección de Escultura": "El Monumento a la Batalla de Ayacucho en Bogotá". *"Bogotá"*, 3.
- 16 ALONSO DE PAREDES: "Las Obras escultóricas de Pola para Colombia" o.c...*"La Esfera"*, Madrid, 18 de diciembre de 1926, 35.
- 17 VANEGAS CARRASCO, Carolina: (2005): "Colección de Escultura" o.c...*"Bogotá"*, 4-5.
- 18 VANEGAS CARRASCO, Carolina: (2005): Colección de Escultura" o.c...*"Bogotá"*, 5-6.
- 19 ALONSO DE PAREDES, "Las Obras escultóricas de Pola..." o.c...*"La Esfera"*, Madrid, 18 de diciembre de 1926, 35.
- 20 "Un monumento al Mariscal Sucre, en Santa Fé de Bogotá". *"La Esfera"*, Año XIV, n°: 684. Madrid, 12 de febrero de 1927.
- 21 MELENDREAS GIMENO, J.L. (2005): *Un gran escultor monumental del ecléctismo y del modernismo español del siglo XIX: Agustín Querol y Subirats. (1860-1909)*, Murcia, Imprenta Graf.

De las imágenes de opresión a la violencia apaciguada. Una revisión del arte de la guerra en la antigüedad y la actualidad

María Teresa Méndez Baiges
Universidad de Málaga

Cristina Vidal Lorenzo
Universitat de València

Sostenía Paul Valéry que *la guerra es una masacre entre gentes que no se conocen para provecho de gentes que sí se conocen pero que no se masacran*, afirmación que cobra cada vez mayor relevancia a medida que nos acercamos a la edad contemporánea. Quizás, por ello, a partir del momento en que, coincidiendo con el desarrollo de los medios de comunicación de masas el arte dejó de convertirse en el vehículo idóneo de propaganda política –como sí lo había sido en la antigüedad–, las manifestaciones artísticas surgidas a raíz de los conflictos bélicos de la segunda mitad del XX encontraron nuevas formas de expresión y reflexión en las que predomina más el homenaje a la víctima que el enaltecimiento del “héroe” o el fragor de la batalla.

Héroes que en otro tiempo fueron los protagonistas de obras de arte memorables, inspiradas en algunos de los poemas más conmovedores de nuestra literatura y de crónicas y cantares en las que se celebran sus hazañas, fueron cediendo su lugar; con el correr de los siglos, a políticos y diplomáticos cuyas “gestas” más o menos afortunadas están recogidas en los libros de historia, al tiempo que son las víctimas de esos conflictos las que acaparan la atención de los artistas.

No queremos decir con esto que todo el “arte de la guerra” anterior a la segunda mitad del XX obedezca a un único patrón, ni que en el arte posterior a ese período no existan ejemplos de monumentos u otras obras de exaltación de la guerra y, sobre todo, de los gobernantes que las propiciaron, pero sí creemos interesante destacar

ese punto de inflexión a partir del cual aparecen nuevos sujetos y, sobre todo, otras formas de conmemoración. Pero antes, volvamos nuestra mirada al pasado.

Si bien es cierto que desde los albores de la Historia cada pueblo ha concebido su propia forma de guerra y, por tanto, su forma de expresarla en el arte, no resulta difícil reconocer en esa inmensa cantidad de manifestaciones plásticas un mismo lenguaje en el que suele estar presente la legitimidad del ejercicio del poder; la conquista territorial y la opresión de los vencidos. Y todo ello a pesar de la singularidad de cada cultura y de las circunstancias que las condujeron al enfrentamiento. Basta con detenernos en la *Estela 12 de Piedras Negras* –un monumento escultórico maya del año 795 d.C.–, y compararla con la *Estela de Naramsín* –un monumento escultórico acadio del ca. 2230 a.C.– para ilustrar este hecho con un ejemplo. Entre una y otra representación media algo más de tres mil años, y por supuesto, ningún tipo de conexión cultural, y sin embargo el lenguaje es el mismo. En las dos se ha logrado una perfecta conjunción de la armonía compositiva y la eficacia didáctica, al mostrar ambas al soberano triunfante tras la victoria militar; en una evidente superioridad jerárquica respecto a sus súbditos y a sus enemigos moribundos. En la *Estela de Naramsín* éstos son pisoteados por el monarca, mientras que en la de *Piedras Negras* aparecen atados y con evidentes signos de tortura, pero en ambas composiciones las miradas de los vencidos son miradas temerosas y de dolor; miradas que imploran clemencia al monarca que, ataviado con

una ligera indumentaria, exhibe con orgullo las armas de la conquista y los símbolos de su poder: un arco y un casco con cuernos –hasta entonces algo exclusivo de los dioses– en el caso acadio, y una lanza y un elaborado tocado de plumas en el monolito maya. De esta manera, la tensión que se genera al recorrer con la mirada de abajo arriba ambas piezas parece querer estar destinada a recordar al espectador el dramatismo de la guerra, al tiempo que aumentaría su admiración hacia el gobernante. Figura 1a y b



Fig. 1a. Estela 12 de Piedras Negras (Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala). Tomado de MARTIN y GRUBE 2002, p. 153



Fig. 1b. Estela de Naramsín (Museo del Louvre, París). Tomado de CAUBET y POUYSSEGUR 1998, p. 79.

Otras veces lo que se nos muestra es la organización de los ejércitos que condujeron al soberano a la victoria o escenas mismas de la batalla. Estas ilustraciones sobre la

guerra surgieron de forma paralela al desarrollo de la misma, de ahí que en el caso de Mesopotamia los ejemplos se remonten al tiempo de los sumerios, es decir, a una época anterior a la Estela de Naramsín. Obras como la *Estela de los buitres* o el real *Estandarte de Ur* constituyen auténticos documentos acerca de los primeros ejércitos organizados del Viejo Mundo, en los que los soldados equipados con armas pesadas y muy rudimentarias ya aparecen formados en falange cerrada, lo que denota una práctica militar altamente disciplinada, muchos siglos antes de la aparición de la célebre falange hoplita de los helenos.

La proliferación de obras como éstas revela la eficacia que este tipo de testimonio debió provocar en el público al que iba dirigido, demostrando así que la fuerza física empleada para resolver las disputas surgidas en el nacimiento y desarrollo de toda sociedad compleja era la fórmula más adecuada.

No en vano quiso Senaquerib, unos cuantos siglos más tarde, que su cronista relatara con estos términos su triunfo en una de las crueles batallas en las que participó:

Corté sus gargantas como si fueran corderos... Mis corceles encabritados, enganchados para que los montara, se precipitaron en los chorros de su sangre... Las ruedas de mi carro de combate... estaban salpicadas de sangre e inmundicia... Sus testículos amputé y despedacé a sus soldados [elamitas]... sus manos corté...¹

Mientras que los escribas fijaban por escrito en tablillas de arcilla testimonios como éste, los artistas de su corte se afanaban en decorar los muros de su palacio de Nínive y otros monumentos con escenas de guerra, en las que con enorme precisión y elegancia se recuerda el asedio y asalto a las ciudades enemigas, así como la tortura y ejecución de los traidores, de la misma manera que ya lo habían hecho sus antepasados.

El poder de estas imágenes fue tal que en muchas ocasiones el resultado del hecho histórico poco o nada tuvo que ver con lo que ha permanecido grabado en piedra hasta nuestros días. Los relieves con escenas de la batalla de Qadesh (1274 a.C.) que Ramsés II hizo tallar en los muros de los templos que erigió durante su dilatado reinado son una prueba de ello. En ellos se exalta el incuestionable triunfo del ejército egipcio bajo las órdenes de su soberano, cuando en realidad muy poco faltó para que la serie de errores tácticos que cometió el faraón en esa contienda contra los hititas desembocara en una completa derrota. El éxito de Ramsés no hay que

buscarlo, por tanto, en la batalla, sino en la ejemplar forma con la que logró transmitir a su pueblo su superioridad y omnipotencia, y con ello, su capacidad de seguir manteniendo el orden del universo.

Como decíamos, el propósito de estas obras maestras del arte egipcio no era plasmar de forma notarial un acontecimiento determinado sino que, sujetándose a una estricta estructura compositiva, se pretende mostrar el desorden y desconcierto de las tropas enemigas, frente al impecable orden del ejército ramesida. De este modo se genera en el espectador una tensión producida por la contemplación, en un mismo espacio compositivo, de dos ámbitos opuestos: el caos y el orden, de la misma manera que en el caso de las estelas maya y acadia esa tensión se produce al pasar del infierno de los cautivos a la gloria del rey divinizado.



Fig. 2. Relieve con escenas de la batalla de Qadesh. Detalle (Templo de Ramsés II, Abu Simbel). Tomado de JAMES 2004, p. 423.

Ahora bien, la aparición en el escenario político del Mediterráneo de un modelo de sociedad no despótica condujo al establecimiento de nuevas formas de guerra y, por tanto, de nuevas expresiones artísticas, en las que ya no tenían cabida imágenes como la plasmada en la *Paleta de Narmer* -perpetuada a lo largo de la historia del arte egipcio- en la que el soberano aparece sosteniendo una maza con la que pretende dar muerte a un cautivo al que sujeta por los cabellos, o aquellas en las que se ensalza únicamente al soberano como jefe de los ejércitos.

Nos referimos al momento en que a partir del establecimiento del sistema de *polis* en territorio heleno se desencadenó un tipo de guerra diferente -la falange hoplita- en la que los protagonistas serán los soldados. Atrás quedaba la figura del heroico combatiente micéni-

co, elevado al rango de semidios en los poemas homéricos. Ahora, los héroes serán los propios ciudadanos de pleno derecho, con suficiente capacidad económica para costearse las armas y la indumentaria guerrera: *El hombre que sólo fuese por naturaleza tal como lo pinta el poeta sólo respiraría guerra, porque sería incapaz de unirse con nadie, como sucede a las aves de rapiña.*²

Tal era la valentía y coraje de la falange, que de la misma manera que los héroes micénicos fueron divinizados por el poeta, en el arte griego las proezas de estos guerreros fueron plasmadas en clave mitológica. Los templos y otros monumentos públicos se poblaron de escenas en las que los guerreros hoplitas fueron representados como dioses olímpicos, encargados de asegurar la supervivencia de la polis griega, un papel que en las sociedades despóticas había estado única y exclusivamente reservado al rey supremo.

Fue entonces también, cuando tanto en las cerámicas como en el arte escultórico empezaron a proliferar imágenes de hoplitas heridos y moribundos, algo impensable en las manifestaciones artísticas de las otras culturas. Pero aún así, el mensaje seguía siendo el mismo: la victoria sólo es posible aniquilando al enemigo. De ahí la importancia de la solidaridad y la disciplina en la falange, pues una simple fisura de ésta podía conducir a la derrota inminente.

Este principio incuestionable de heroicidad, disciplina y solidaridad de los soldados fue heredado tanto por la falange macedónica, aún más sofisticada que la griega, como por el ejército romano. Aquella fue responsable de la memorable victoria de Alejandro sobre el emperador persa Darío, al tiempo que Roma, como consecuencia de la progresiva complejidad de sus órganos de poder, desarrolló nuevas formas de enfrentamiento bélico cuyo objetivo primordial era la expansión imperialista.

A partir de entonces, las serenas imágenes de las batallas entre hoplitas que de forma idealizada nos ha transmitido el arte griego, dieron paso a las estremecedoras escenas del *bellum romanum* ("guerra sin piedad"), protagonizadas por los legionarios romanos que, sin llegar al grado de crueldad y ansias de exterminio que más tarde mostrarían otros pueblos, nos enseñan, en palabras de Tito Livio, auténticos "baños de sangre". Una vez más encontramos en los relieves escultóricos, plasmados en sarcófagos, columnas conmemorativas, arcos de triunfo y otros monumentos, escenas de exaltación de la guerra, de la conquista territorial y de la opresión de los vencidos. Nada, en definitiva, que pudiera sorprender a Naramsín, Senaquerib o al rey de Piedras Negras.



Fig. 3. Sarcófago Ludovisi con la representación de una batalla entre bárbaros y romanos (Museo de las Termas, Roma). Tomado de DUBY, G. y J.L. DAVAL, Eds. 2002, p. 174.

Sin embargo, al arte romano pertenecen otras escenas que no hubieran encajado en el pensamiento y cultura de las sociedades despóticas del Oriente antiguo y la América precolombina. Nos referimos a aquéllas en las que se exalta la ayuda prestada por los legionarios a sus compañeros heridos en la batalla, una muestra de solidaridad heredada, como decíamos, de la falange hoplita. Sin embargo, lo que para los romanos era una prueba más de su eficacia militar y alto grado de organización, otras culturas lo hubieran interpretado como una muestra de fracaso o debilidad del ejército.

El legado militar romano, basado sobre todo en una rígida disciplina y eficacia tecnológica prevaleció muchos siglos más en la cultura occidental, cuya historia, al igual que en la Antigüedad, está marcada por las incesantes guerras y su representación en el arte. Una eficacia tecnológica que desembocaría a partir del XVIII en el uso generalizado de la pólvora y las armas de fuego, y con las armas nucleares y la guerra química en la edad contemporánea.

Se ha escrito mucho sobre el “modo de occidental de hacer la guerra”,³ o lo que es lo mismo, acerca del dominio militar de Occidente en Asia y los llamados “pueblos primitivos” de América, África y el Pacífico. Pero ese triunfo, como apunta Keegan, fue un error: *contra otras culturas militares resultó irresistible, pero vuelto contra sí mismo acarrió grandes desastres con visos de catástrofe*.⁴ La I y II Guerra Mundial son una prueba de ello.

Por eso, quizás, a partir de la segunda mitad del XX en el arte se renuevan los contenidos, debido no tanto a la aparición en sí de las víctimas civiles (que sólo una retórica perversa puede llegar a considerar “efectos colaterales”), como a la construcción misma del concepto de víctima. Esta renovación de los contenidos no siempre va acompañada de nuevas formas. El concepto ampliado de monumento que maneja la escultura actual permite que se rinda homenaje a las víctimas a través de registros que

van desde las formas más conservadoras a las más innovadoras. Y es de esas formas, más que de los contenidos, de lo que depende la eficacia del nuevo monumento para recordar con dignidad a los vencidos de la historia, y para que ese ejercicio de la memoria surta efectos cívicos acordes con los principios democráticos.

Creemos que uno de los ejemplos que mejor ilustra la aparición de nuevos sujetos de conmemoración lo proporciona el caso de las *Trümmerfrauen* (las “mujeres de los escombros”) alemanas. Se trata de las mujeres a las que tocó en suerte recoger los escombros de Berlín y otras ciudades alemanas en ruinas al término de la II Guerra Mundial. Un poema de Susan Zielinsky las retrata de este modo:

*When the sirens began, we went underground,
and when we surfaced, the streets were gone.
The war gave us the name. Later,
when the men who lived were still in prison,
the women were left to clean everything up.*

Cuando empezaron las sirenas, bajamos a los sótanos,
y cuando volvimos a la superficie, las calles ya no estaban.

La guerra nos bautizó. Más tarde, cuando los hombres que vivían estaban todavía en prisión,
quedaron las mujeres para adecentarlo todo.⁵

Ellas fueron las encargadas de recuperar, como también dice el poema, esos “lugares donde ha estado el corazón”: una fotografía muestra, por ejemplo, a una mujer limpiando de escombros la sala que alberga el altar de Pérgamo. La poesía demuestra que un tratamiento lírico del tema es perfectamente factible, o incluso, adecuado. El monumento que se erigió en su honor en Berlín, sin embargo, que se atiene a un lenguaje estrictamente tradicional (bronce, realismo, carácter figurativo) resta toda fuerza a estas heroínas del mundo contemporáneo que rehicieron para sus hijos lo que el hombre había reducido a cenizas. La *Trümmerfrau* es posiblemente una de las figuras de la modernidad que más se merece un monumento —como forma de reconocimiento y recuerdo, y porque hay razones de sobra para que la posteridad le deba estar agradecida, y la debilidad en la que se ha expresado el construido en Berlín, así como el que se encuentra en Dresde, nos lleva a pensar que el lenguaje que procura la escultura entendida en su sentido más tradicional, —ese lenguaje altamente institucional, el preferido por la Administración— no es seguramente el más apro-

piado para celebrar este tipo de contenidos. Dentro del universo de violencia y horror que creó el siglo XX, y del que tan bien han dado cuenta numerosas obras literarias, filosóficas y artísticas, la “mujer de los escombros” es una de las pocas figuras en las que podemos celebrar la labor constructiva en medio de un paisaje arrasado, una de las pocas alegorías de la esperanza que ofrece el panorama de la historia contemporánea. Las fotografías que muestran a estas mujeres llevando a cabo sus tareas logran transmitir la grandeza de este quehacer mucho mejor que la escultura.

Planteado de otra forma: puede que el uso de ese lenguaje escultórico oficial desde la Antigüedad haya invalidado para siempre su posibilidad de perpetuarse en el mundo contemporáneo cuando de lo que se trata es de la conmemoración de los vencidos, los débiles o las víctimas. ¿Tenemos asociado ese lenguaje ya para siempre al discurso del poder y del triunfo?

Tanto ese tipo de lenguaje como la mera colocación de placas en honor de colectivos que han sufrido y sufren cualquier tipo de violencia o abusos (como por ejemplo las víctimas de un tipo de violencia tan viejo como el mundo, pero a la que hemos dado un nombre nuevo: “la violencia de género”), parecen caer estrepitosamente en el vacío por su inutilidad. *De lo nuevo*, decía Maiakowsky, *hay que hablar con palabras nuevas*: puede que ya no sea posible proyectar un monumento contra el naufragio espiritual de Europa con el mismo lenguaje que se ha utilizado tradicionalmente para ensalzar a los dictadores. Ateniéndose a estas premisas, son numerosos los artistas que en la actualidad idean nuevos cauces de conmemoración y reconocimiento. Para ellos, la exigencia de recordar la historia, y especialmente sus capítulos más conflictivos, pasa por la necesidad de llevar a cabo una revisión crítica del monumento, de forjar una nueva forma de conmemoración en el contexto urbano, sin la carga de autoritarismo y chabacanería usuales en las estatuas que pueblan nuestras ciudades, pero también alejada del ensimismamiento decorativo de la escultura abstracta; las dos únicas opciones a las que suele recurrir la Administración. Cada vez es más firme la convicción de que el recuerdo del pasado es una forma de civismo, aparte de que, como dejara claro Primo Levi a propósito de Auschwitz, se trata de recordar, narrar, sucesos históricos con intención no de formular nuevos cargos, sino de proporcionar documentación para un estudio sereno del alma humana.⁶

Si el monumento tradicional se puede entender como la ocupación del espacio público por parte del poder, lo que consideramos “arte público”, en cambio, se afana en crear el vacío de esa ocupación, ideando, por

ejemplo, lugares abiertos, asequibles, cuya “función conmemorativa” estriben en servir de recuerdo de ciertos episodios en nombre del interés común. Este propósito se persigue con más o menos espíritu combativo.

Uno de los cauces para alcanzarlo, pasa por la presencia en los monumentos de todos y cada uno de los nombres de los agredidos. En uno de los parques del popular barrio romano de San Lorenzo se recuerda a los muertos que en el transcurso de la II Guerra Mundial, produjo, de forma completamente inesperada porque Roma gozaba del estatus de “ciudad abierta”, el bombardeo del 19 de julio de 1943. Para ello, se ha ideado una especie de murete corrido, que sigue el trazado del perímetro del macizo central del parque, y contiene una placa traslúcida que es al mismo tiempo un soporte y una pantalla que emite por la noche una luz blanca; sobre ella constan escritos, también en blanco, y por eso casi de forma imperceptible, los nombres de todos los que sufrieron esta agresión. Sus familiares, gentes del barrio que los conocieron, se acercan a buscar los nombres de sus parientes, amigos o simples conocidos. Es una forma de perpetuar simbólicamente la presencia de aquellos que formaban parte del paisaje habitual del barrio.

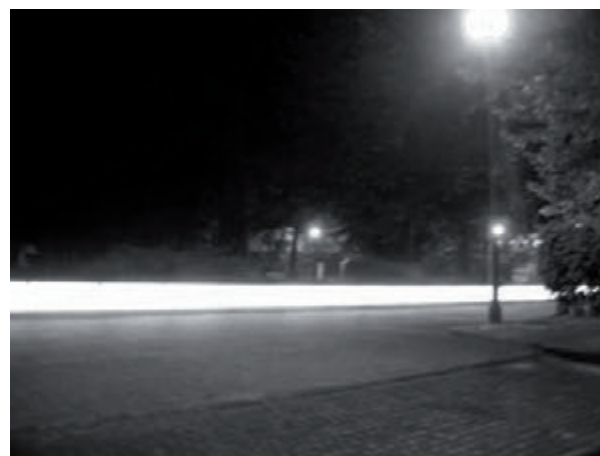


Fig. 4. Parco dei caduti en el barrio de San Lorenzo, de Luca Zevi, Roma, 2003 (vista nocturna). (Foto M. Méndez).

También lugares, o casi podríamos llamarlos “microlugares”, que nos asaltan para interrumpir nuestros paseos despreocupados son los que crean las *Stolpersteine* (“piedras obstáculo” o “piedras tropiezo”) ideadas por el artista alemán Gunter Demnig. Son adoquines de cemento, de 10 centímetros de lado, cubiertos con una placa dorada sobre la que figura la inscripción “Hier wohnte” (“aquí vivió”), seguido del nombre, la fecha de nacimiento, a veces la profesión, así como el destino de la deportación de víctimas del nazismo. Incrustados en las aceras de Berlín y otras ciudades alemanas ante el domicilio de la

víctima, funcionan como adoquines contra el olvido, y son auténticos obstáculos con los que el paseante tropieza cuando menos se lo espera, interrumpiendo su marcha habitual. Este peculiar tipo de *memento*, es también una acción artística, la de colocar dichos adoquines en la vía pública, en la que participan el propio artista y aquellos que de forma voluntaria han decidido recolectar los fondos necesarios para colocar nuevos adoquines (tras investigar la historia, indagar acerca de la ubicación del domicilio, la profesión, el destino del individuo que sufrió los efectos de las medidas del nazismo). Ya hay más de 3500 adoquines repartidos por 35 ciudades alemanas.



Fig. 5. Stolpersteine, de Gunter Demnig, Tomado de www.stolpersteine.com

Estos nuevos monumentos (que casi podríamos considerar antimonumentos), suelen convertirse deliberadamente en un híbrido entre escultura y arquitectura, puesto que aspiran, ante todo, a ser “lugares”, es decir, espacios con una carga simbólica, política, emotiva, ética, social e histórica inconfundible; pues de su acerada definición depende su eficacia en la conciencia cívica. *El espacio es fundamental en cualquier tipo de vida comunitaria; es fundamental en el ejercicio del poder* como planteaba Michel Foucault,⁷ y por eso es ese espacio público el destinado a ser ocupado por estos lugares de memoria que se proponen asumir la lucha contra el olvido selectivo del pasado y favorecer el encuentro y el debate ciudadanos como fundamentos de una conciencia democrática de la historia.

Ahora bien, incluso compartiendo estos objetivos, algunas de estas obras adquieren un carácter más espectacular; se podría decir que incluso meramente turístico, como el *Memorial del holocausto*, de Eisenman, con un éxito de público garantizado por su ubicación en el corazón de Berlín, así como por sus motivos y dimensiones (formado por bloques inestables de hormigón armado pulido dispuestos en retícula, lo monumental sigue confia-

do, por ejemplo, al tamaño, a las grandes dimensiones que ocupa el monumento). Otras de estas obras, de apariencia más modesta, pueden llegar a albergar planteamientos políticos mucho más rotundos, como el *Lugar de Memoria* proyectado recientemente por Rogelio López Cuenca.

Hoy en día —dice el artista Karol Wodiczko— *el significado de nuestros monumentos depende de nuestro papel activo para convertirlos en lugares de memoria y evaluación crítica de la historia, así como en lugares del discurso y la acción pública*.⁸ Éste es el papel encomendado al *Lugar de memoria en homenaje a las víctimas del éxodo de la carretera de Málaga a Almería (febrero de 1937)*, obra de Rogelio López Cuenca, con la colaboración del arquitecto Santiago Cirugeda y el ajardinamiento de Salvador Relano. Se inauguró en Torre del Mar (Málaga) en el mes de febrero de 2005 y consiste en un espacio público que rinde homenaje a la población que el 7 de febrero de 1937 abandonó en masa la ciudad de Málaga cuando estaba a punto de ser conquistada por las tropas italianas, y que fue bombardeada desde mar y tierra durante esa huida por el camino a Almería, desde entonces “la carretera de la muerte”. Se trata de un episodio de la Guerra Civil que ha estado por mucho, demasiado tiempo silenciado. La inauguración del memorial es sólo el principio de una iniciativa al que los autores del proyecto invitan a sumarse a otros municipios que también configuraron esta ruta del éxodo, y a otros autores: todo aquel dispuesto a guardar memoria, a comprometerse en ser propietario y usuario del lugar. El lugar es un jardín que se irá configurando paulatinamente, tanto en su dimensión física (plantación y crecimiento de un almendro que florecerá cada febrero como “una especie de homenaje natural, automático”, una placa en la que se puede leer “Málaga 1937 / Nunca más”, mobiliario urbano con los “nobles materiales” del Movimiento Moderno, acero y hormigón, imágenes que se alojarán en los soportes publicitarios de las proximidades), como en la espiritual: pues se trata de un jardín que quiere propiciar el encuentro, el diálogo, que recuerde la violencia, el horror, que propugne su imposibilidad futura.

Por eso la obra se extiende más allá de sus límites físicos, y consta igualmente de una página Web, www.malaga1937.es/memoria.html, con todo tipo de documentación (libros, periódicos, revistas) acerca de este episodio, así como la posibilidad de entrar en un foro sobre el mismo, puesto que para el desarrollo de una conciencia crítica y cívica es fundamental el uso de la palabra. Se puede asegurar, por tanto, que es todo un ejemplo de escultura en el sentido más amplio y actual de la palabra.

El nuevo tipo de “monumento”, o arte público, alberga la voluntad de suplantarse a esa escultura pública de

corte tradicional (aunque se erija en el presente, y aunque se presente bajo una forma abstracta) que, encargada por quienes ejercen el poder, es en realidad una forma de acallar los conflictos (sociales, políticos, ideológicos y económicos) propios de las ciudades contemporáneas y de su historia. Por eso, entre la imagen desoladora de los soldados norteamericanos que combatieron en la guerra de Corea, esculpidos en el *Korean War Veterans Memorial* de Washington (dedicado el 27 de Julio de 1995), por citar un ejemplo, y los relieves romanos con escenas de legionarios heridos casi no hay diferencia: en ambos monumentos se enseña el sufrimiento del guerrero como una propaganda política más de los que propician las guerras con afán de conquista y dominio del mundo. Por el contrario, el nuevo tipo de “monumento” o arte público sabe cómo mostrar las heridas, las verdaderas heridas, y lo quiere hacer porque entiende que, sólo así, seremos capaces de apaciguar la violencia.



Fig. 6. Monumento a la guerra de Corea (Korean War Veterans memorial) de Cooper-Lecky Architects, Frank C. Gaylord y Louis Nelson Associates, en Washington, 2005. (Foto C. Vidal).

Por todo ello, a primera vista pareciera que en la antigüedad se homenajea al guerrero y en la actualidad, sobre todo, a la víctima, como si en aquella se exaltase la guerra y en ésta la paz. Pero cabe preguntarse si la práctica de un tipo de guerra más sangriento e indiscriminado puede haber sido la responsable de convertir a las víctimas en el objeto de los nuevos monumentos sobre la violencia.

Notas

- 1 De las inscripciones de Senaquerib. LUCKENBILL 1968.
- 2 ARISTÓTELES, *Política*, I.
- 3 PARKER 1995.
- 4 KEEGAN 1995, p.465.
- 5 www.webdelsol.com/Del_Sol_Review/dsr7/z.htm
- 6 LEVI 2001.
- 7 Foucault cit. en KASTNER y WALLIS 1998, p.202.
- 8 Entrevista a Wodiczko, en VV.AA. 2001.

Bibliografía

- CAUBET, A. y P. POUYSSEGUR (1998): *The Ancient Near East*, Terrail, Verona.
- DUBY, G. y J.L. DAVAL, Eds. (2002): *Sculpture. From Antiquity to the Present Day*, Taschen, Colonia.
- HÄRTEL, C. (2003): *Berlin. A Short History*, Berlín.
- KASTNER, J. y WALLIS, B. (1998): *Land and Environmental Art*, Phaidon, Londres.
- KEEGAN, J. (1995): *Historia de la guerra*, Planeta, Barcelona.
- JAMES, T.G.H. (2004): *The Great Pharaohs*, White Star, Vercelli.
- LEVI, P. (2001): *Los hundidos y los salvados*, Muchnik, Barcelona.
- LUCKENBILL, D.D. (1968): *Records of Assyria*. Greenwood Press, Nueva York.
- MADERUELO, J. (1994): *La pérdida del pedestal*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- MARTIN, S. y N. GRUBE (2002): *Crónica de los reyes y reinas mayas*, Crítica, Barcelona.
- PARKER, G., Ed. (1995): *The Illustrated History of Warfare. The Triumph of the West*, Cambridge University Press, Cambridge.
- RIVERA DORADO, M. y C. VIDAL LORENZO (1992): *Arqueología americana. Síntesis*, Madrid.
- VV. AA. (2001): *Antagonismes*, MACBA, Barcelona.
- www.malaga1937.es/memoria.html
- www.stolpersteine.com

El cine como imaginario bélico

José Enrique Monterde
Universidad de Barcelona

Representar la guerra en el cine

El conflicto bélico, perenne actividad humana, ha sido desde siempre argumento predilecto de la representación artística, tanto en su dimensión visual como en la narrativa. Así, las Artes Plásticas y la Literatura han tomado la guerra como tema recurrente, muchas veces no sólo desde los intrínsecos intereses artísticos, sino en relación a las funciones extrínsecas que ha cumplido el Arte, sea en términos propagandísticos, memorialistas y/o legitimadores de un estatuto político, de una concreción de las relaciones de poder. Más allá de cuestiones éticas, el valor estético de la representación bélica se sustenta en numerosos aspectos: desde la plasticidad del combate hasta la espectacularidad de las acciones (tanto de las masas combatientes como del enfrentamiento singular), pasando por el dramatismo inherente a las situaciones límite, donde la vida y la muerte se entremezclan. Acción, dramatismo, espectáculo parecen ser —por otra parte— ingredientes ineludibles de una producción cinematográfica en principio abocada al consumo del ocio, pero también poderoso instrumento de intervención político-ideológica. Una doble operatividad que muchas veces establece relaciones complejas en su seno, pero que lo ha situado (y tal vez ya debamos hablar en pasado en consideración a los sucesivos medios audiovisuales que han ido desarrollándose: TV, vídeo, imagen digital, etc.) en un lugar preeminente para la construcción del imaginario, en este caso bélico. En el bien entendido de que estamos utilizando el concepto de “imaginario” en su sentido más inmediato: como conjunto de imágenes —o mejor de “representaciones”— que configuran una cierta concepción aquí de la realidad bélica.

No es éste el lugar para reivindicar o demostrar la eficacia del Cine como elemento “constructor” del imaginario social contemporáneo (que no cabe homologar con cualquier ancestral imaginario “colectivo” de naturaleza jungueana). Creemos que resulta algo incuestionable en la perspectiva del análisis de los mecanismos del funcionamiento social del siglo XX. La condición del Cine como espectáculo de masas privilegiado lo convirtió no ya en un instrumento de intervención social, sino incluso en una “arma” esencial en las retaguardias de los escenarios bélicos a lo largo de todo el siglo, lo cual prácticamente coincide con la propia historia del medio cinematográfico. Si inevitablemente las guerras han sido factores determinantes del devenir histórico contemporáneo (y de épocas anteriores), sus presencias fílmicas han contribuido a “modelar” el marco representacional del acontecimiento bélico, aunque ese modelado pueda ofrecer una diversidad de opciones y objetivos. Diversidad que raras veces se da autónomamente, sino que en general se entremezcla en pos de una máxima —y no menos diversificada— eficacia. Eficacia que a su vez puede entenderse en términos militares, políticos, ideológicos, económicos, etc. Detengámonos por un momento en los objetivos del cine bélico.

La capacidad de registro visual y sonoro de una cierta realidad referencial por parte del aparato cinematográfico le permite hacer perdurar la experiencia visual transmitida por la cámara; en ese sentido el Cine permite constituir un archivo de imágenes y sonidos en cierto modo emanados de la realidad sensible, fenoménica. Pero ese material registrado puede cumplir otras funciones, satisfacer otros objetivos más allá de su carácter inerte. Por ejemplo desarrollar sus capacidades informativas: trasladar las

imágenes (y sonidos) del acontecimiento bélico a un público de retaguardia. Claro que también se dan las capacidades contrarias; es decir, el material presentado al espectador puede tener igualmente una función desinformadora, llegar a tergiversar la realidad ya que esas imágenes emanan o derivan de ella (el Cine siempre tiene una base fenoménica), pero no “son” la realidad. Por supuesto el territorio fílmico favorito para esas funciones se inscribe en el ámbito del llamado cine “no ficcional” (mejor conocido con la imprecisa denominación de “documental”), pero desde otras formas u opciones fílmicas –por ejemplo las asociadas a la ficción– no deja de operarse bajo esa dialéctica información / desinformación, aunque sea por vías indirectas. Esa función informativa (y su contraria) no agota las posibilidades del material registrado y posteriormente objeto de una mayor o menor manipulación, no sólo en el sentido negativo de la palabra, sino como tratamiento inevitable del material fílmico (montaje, sonorización, etc.) equivalente al del pintor y sus materiales pictóricos o el escritor y su arsenal lingüístico. Esos materiales fílmicos tratados de una u otra forma pueden animar el espíritu combativo, estimular la capacidad de resistencia, excitar la agresividad, ocultar los errores y derrotas propias, horrorizar por las vesanias enemigas, etc. Raras veces la función informativa se ofrece de forma neutra y aséptica, sino que es plataforma para la acción propagandística.

Dejando de lado otras funciones de inmediata eficacia –como por ejemplo la instrucción del combatiente o de cualquiera de los que están detrás de él, campo del llamado documental didáctico– resulta evidente que el material filmado constituye, por su permanencia en el tiempo, una memoria audiovisual capaz, como tal, de evocar o ayudar a recordar el pasado, inmediato o remoto. Esa capacidad histórica de las imágenes cinematográficas, esa potencialidad como fuente histórica, siempre en la medida en que sean inherentes a la realidad, tendrán valores diversos según su inmediatez o grado de manipulación. Todo ello sabiendo que para el historiador la propia manipulación de los materiales fílmicos es en sí misma un dato histórico, un elemento digno de analizar y de integrar en una perspectiva más amplia de ese pasado que no debe pretender tanto restituir o reconstruir como entender y explicar. Algo a lo que, por otra parte, tampoco es ajeno el cine de ficción, siempre susceptible a una “lectura histórica” del film. Por otra parte, el carácter discursivo del producto fílmico –constituido por una materia significativa visual y sonora– le capacita para cualquier reordenación discursiva, por lo que el material registrado (digamos documental, para entendernos)

puede ser reelaborado bajo la forma de un nuevo discurso. Estaríamos así en el tránsito de la mera “actualidad” filmada hacia el “montaje documental” (o “*compilation film*” para los anglosajones), con estaciones intermedias como el noticiario o la revista cinematográfica.

Efectivamente, la “actualidad” fílmica, el acontecimiento filmado en su inmediatez, raramente ha llegado de forma directa al público, sino que ha acostumbrado a hacerlo, ya como “noticia” filmada, bajo la condición de segmento inscrito en un conjunto más amplio. Ese es el paso desde las primeras “actualidades” del período primitivo hasta la producción de los noticiarios o revistas cinematográficas que se consolidarán en los años veinte. Esos noticiarios van a vehicular la información audiovisual durante varias décadas, hasta la imposición de la TV como plataforma comunicativa de masas y los telediaros como ámbito informativo. Podrá haber en los momentos de crisis bélica noticiarios centrados en ese acontecimiento, aunque las más de las veces esos noticiarios –que van del Fox-Movietone al NO-DO español, pasando por los noticiarios Pathé, Gaumont y Eclair en Francia, el italiano LUCE o el UFA alemán, entre muchos otros– integran una pluralidad de “noticias” de muy diversa naturaleza y temática, por lo que además de su contenido concreto habrá que resituar el sentido dado de sus interrelaciones con las otras noticias y en su conjunto. No olvidemos, sin embargo, que desde sus mismísimos orígenes el Cine ha tergiversado (o suplantado) la realidad referencial no sólo mediante la manipulación del material filmado sino incluso desde la mera falsificación fílmica, como en el caso de las actualidades “reconstruidas” que se remontan a fechas tan tempranas como la guerra de Cuba en 1898 (y la de los boers o la rebelión de los bóxers, también objeto de burdas –pero eficaces en su momento– reconstrucciones en estudio bajo la apariencia documental)¹; entre otras cosas ello se debe a que el estatuto del documental depende mucho más de cuestiones de textura que de un fundamento ontológico. En el límite, la máquina cinematográfica filma igual una realidad profílmica auténtica que una ficticia, por lo que la distinción entre un caso y otro se sitúa bien en el terreno ético (la naturaleza verdadera de esa realidad profílmica), bien en las formas de discursivización capaces en su caso de persuadirnos de su condición documental.

Esa reiterada constatación de la capacidad engañosa del Cine, desde las rudimentarias maquetas navales que en una piscina simulan el hundimiento del Maine hasta las más sofisticadas técnicas infográficas en la retransmisión “en directo” de las guerras de Irak, nos obliga a una severa desconfianza respecto a las imágenes y sus montajes.

Las consabidas correlaciones de las imágenes de cañones disparando o aviones soltando su carga letal y las sucesivas de obuses o bombas explotando; o las escalofrantes imágenes de las tropas avanzando hacia las trincheras enemigas de cara al espectador (lo que supondría la improbable presencia del cameraman entre dos fuegos) son sólo algunos ejemplos evidenciables por un sencillo mirar atento hacia el film; o dicho de una manera más técnica: la imposibilidad del montaje plano-contraplano en el reportaje bélico. Pero como ya indicara hace años Marc Ferro, hay otros elementos de análisis de la puesta en escena significativos: por ejemplo del ángulo de toma de las imágenes, teniendo en cuenta que por lo general el rodaje "in situ" está hecho con una única cámara y por tanto resulta muy extraño que podamos contemplar una misma situación o acción desde ángulos diversos (y su consiguiente montaje); la variación de tamaño del encuadre o planificación en el interior de un mismo plano, resultado de un movimiento real (*travelling*) u óptico (*zoom*); el centramiento y la ortodoxia compositiva de una imagen supuestamente improvisada; el tipo de iluminación de las imágenes, cuya perfección, uniformidad y adecuación evidentemente resulta difícil de establecer en las incómodas e improvisadas condiciones de rodaje; la intensidad de la acción registrada, carente de tiempos muertos y coherente con una lógica dramático-narrativa; el tipo de grano de la película, pues si resulta poco uniforme puede delatar la combinación de fragmentos de diversos orígenes... Todos esos criterios que permiten especular sobre la autenticidad del fragmento, entendiendo ésta como la certera y verificada relación con una determinada realidad referencial o profilmica, se combinan muchas veces con el trabajo de identificación y el propio análisis del film o de sus fragmentos como texto histórico y eventualmente artístico.

La eficacia del material filmado de naturaleza no ficcional en su presentación al público depende no sólo de su interés y pertinencia intrínsecas sino también de su atractivo visual y sonoro, de su amenidad, de su capacidad de mantener el interés o incluso de emocionar al espectador, etc.². Todos estos aspectos parecen especialmente decantados hacia la ficción fílmica, pero no deben ser negados en el campo del cine documental, sobre todo cuando se trata de filmes de montaje de amplia duración. Ahora bien, cuando nos situamos en el cine de ficción —sobre todo, aunque no exclusivamente— no podemos olvidar que la función económica y de entretenimiento están esencialmente unidas al propio medio cinematográfico. El Cine resulta decisivo para la aparición de la industria del espectáculo, eventualmente alineada en el conjun-

to de las llamadas industrias culturales o artísticas, caracterizadas por estar sujetas a los condicionamientos de la producción y difusión masivas, y por tanto abocadas a ocupar el ocio del espectador. Pero de la misma forma que el atractivo, la amenidad o —por que no— la belleza no están reñidas con las imágenes documentales, tampoco podemos suponer que las funciones informativas, propagandísticas, instructivas, aleccionadoras o memorialistas sean ajenas al cine de ficción, a ese "cine-cine" que inevitablemente asociamos con el Cine (con mayúsculas) que hemos ido interiorizando a lo largo de nuestra práctica fílmica y que Pierre Sorlin definía muy acertadamente como aquel film que «*es su propio acontecimiento*». Y ello sin olvidar espacios intermedios entre la ficción y la no ficción, el arte y el documento, como pudiera ser el cine publicitario aplicado al esfuerzo de guerra, estableciendo una posible comparación con el cartel propagandístico que une sus virtudes artísticas con la eficacia del mensaje.

Cuando abordamos la ficción fílmica debemos tomar en consideración diversas variantes que resultan de las posibles articulaciones entre los recursos discursivos del Cine y los contenidos comunicativos —entendidos en sentido muy amplio— y narrativos del film. La primera opción resultaría de la decisiva inscripción genérica de buena parte de la producción cinematográfica, muy especialmente bajo los férreos esquemas del cine clásico (identificable con el "modo de representación institucional" según Noel Burch) y el cine consecuente a la modernidad (académico, postclásico y postmoderno), momento en que la noción de género cinematográfico se ve sujeta a diversas estrategias desmitificadoras o deconstructoras (o incluso nostálgico-celebrativas, lo cual sería otra muestra de distanciamiento respecto a la tradición clásica o institucional). Así, la expresión "cine bélico" parece irremediabilmente asociada a un cierto segmento del género de aventuras: las "aventuras bélicas". Aunque resulta evidente que la guerra está presente —bajo esa forma aventuresca si se quiere— desde las aventuras "prehistóricas" hasta las aventuras espaciales, cuando se habla de "cine bélico" se está haciendo referencia a los filmes centrados en las guerras del siglo XX, sobre todo a partir de la Primera Guerra Mundial. Las guerras anteriores se sitúan en el apartado de las aventuras adjetivadas bajo criterios histórico-cronológicos (cine de romanos, aventuras medievales, de "capa y espada", coloniales, etc.)³ o geográfico-espaciales (aventuras marítimas, en el aire y en el desierto, selváticas, etc.) o se integran en un género autónomo como el "western", en cuyo seno encontramos filmes sobre la guerra de Independencia, las guerras expansionistas contra México, las guerras indias o la guerra de

Sucesión. Desde esa perspectiva genérica aún cabría la presencia bélica en otros géneros y subgéneros: en una posición central sería el caso del cine de espionaje, híbrido entre el cine bélico, el cine criminal-policíaco y el cine de acción aventuresca (modelo James Bond), y en el cine de ciencia-ficción, sobre todo en el subgénero de invasiones extraterrestres que desembocan en auténticos enfrentamientos bélicos⁴. Más colateral aunque en absoluto despreciable es el papel del conflicto bélico en géneros como el melodrama⁵ (la guerra motiva la separación, la desaparición física, la muerte, la herida e invalidez, etc. todos ellos importantes motores de la acción melodramática), la comedia⁶ e incluso el musical⁷. En prácticamente todos esos casos priman los valores de acción, espectacularidad y dramatismo a los que al principio aludíamos como incentivos del tratamiento plástico y literario (también musical: pensemos en las marchas militares...) de la guerra. Pero insistamos en que todo eso no imposibilita el uso propagandístico del cine de ficción y su subordinación a las necesidades e intereses bélicos, sea de forma explícita o implícita, a favor de estimular los ardores guerreros o de criticar el belicismo y el militarismo.

Todo ese cine “de género” del período clásico —y sus prolongaciones posteriores— está sometido tanto a la lógica espectacular como a las condiciones contextuales de su tiempo. De la primera derivan constantes como la aparición destacada del héroe, el final feliz o el recurso más o menos importante a las relaciones sentimentales (aún elípticas: las cartas, fotos y recuerdos de la retaguardia); de la segunda, por ejemplo, la aceptación anteriormente inimaginable de figuras antiheroicas, de un final infeliz o de la absoluta ausencia femenina, aspectos todos ellos resultantes de los cambios que la sociedad y el relato cinematográfico ha experimentado a lo largo del tiempo. Para comprobar eso bastaría comparar la distancia que separa *Corazones del mundo* (Hearts of the World; D.W. Griffith, 1918) o *El gran desfile* (The Big Parade; K. Vidor, 1925) de *Senderos de gloria* (Paths of Glory; S. Kubrick, 1957) o *Capitán Conan* (Capitaine Conan; B. Tavernier, 1996), por citar algunos títulos indiscutibles en torno a la Gran Guerra⁸. En relación a esta última —o a un título relativamente reciente como *Salvado al soldado Ryan* (Saving Private Ryan; S. Spielberg, 1998)— se puede introducir una reflexión nada banal en torno a un aspecto esencial de la representación bélica: la violencia y la muerte. Uno de los elementos que ha cambiado más desde los orígenes del Cine hasta nuestro presente sería el tratamiento de la violencia, algo que tampoco ha sido ajeno a la expresión plástica o literaria. Desde la insinuación de lo brutal o la tímida presencia de la sangre (que se verá

obviamente magnificada por la extensión del cine en color) hasta la explicitud casi “gore” de algunas escenas del cine contemporáneo se abre un abismo que probablemente resultaría sintomático para comprender el devenir de la sociedad a lo largo del siglo XX. El debate sobre la crudeza de las imágenes de la guerra habrá sido una constante a lo largo de la historia del Arte y también del Cine, aunque nuestra atención no deba centrarse exclusivamente en las apariencias más evidentes de la violencia y olvidar otras formas mucho más sutiles y penetrantes de representación de la violencia implícita en las propias instituciones dedicadas a la guerra, tal como reflejan títulos como *Rey y patria* (King and Country; J. Losey, 1964) o *La chaqueta metálica* (Full Metal Jacket; S. Kubrick, 1987).

Salvo en aquellos casos en los que la ficción bélica se simultanee con los propios acontecimientos bélicos, algo que condiciona profundamente la producción bélica durante la Primera y Segunda Guerra Mundial⁹ (y que hace inexistente —con la excepción de *Boinas verdes* [The Green Berets; J. Wayne, 1968])— la producción coetánea sobre la guerra de Vietnam), la ficción bélica se conjuga bajo una variante tipológica no genérica como sería lo que conocemos como “cine histórico”. Una conciencia de cine histórico que probablemente se ve dificultada en lo que antes llamábamos “cine bélico” (más o menos afín a las “aventuras bélicas”) por el hecho de que sus reconstrucciones de un pasado relativamente inmediato —pensemos en el citado *Salvado al soldado Ryan*— se confrontan con las imágenes documentales de las guerras recientes que han llegado hasta nosotros, por ejemplo los noticieros sobre el desembarco en Normandía. Una y otras se entremezclan y recombinan en aquel imaginario bélico al que nos referíamos al principio, de forma que involuntariamente juzgamos las imágenes de ficción bajo claves documentales y comparamos las imágenes no ficcionales con las correspondientes a tantas ficciones bélicas que ha frecuentado nuestra práctica fílmica. En ese sentido encontramos un puñado de filmes que hemos venido a denominar “ficción histórica documentalizada”, ya que aún tratándose de ficciones reconstruidas y no integrar —o apenas hacerlo— material documental (como por ejemplo si haría *Arde París?* (Paris brûle-t-il?; R. Clément, 1966)), ofrecen una textura “documentalizada”; el caso paradigmático sería *La batalla de Argel* (La battaglia di Algeri; G. Pontecorvo, 1966), pero no debemos olvidar otro caso aún más extraño como es *Culloden* (P. Watkins, 1964), film para televisión que simula un reportaje filmado por un cámara presente en la batalla anglo-escocesa de Culloden ocurrida el 16 de abril de 1746. Por supues-

to debemos añadir que un tercer elemento comparativo serían las “verdaderas” imágenes de la guerra que la memoria de sus protagonistas y supervivientes han preservado (aún relativamente, si consideramos los “desvíos” del recuerdo), a su vez confrontables con las imágenes documentales y ficcionales...

Entrando de lleno en el campo de la ficción histórica (pues el cine no-ficcional también puede adscribirse al concepto más amplio de cine histórico) nos situamos ante aquellos filmes que inscriben su referente temporal antes de la Gran Guerra (aproximadamente) y se construyen a partir de una cierto saber extra-cinematográfico llamado Historia. Si la ficción consiste en la construcción de un conjunto de posibles que habrían podido realizarse (o que al menos son concebibles aún si fuesen irrealizables), la ficción histórica remitiría a una selección efectuada entre esos posibles con un criterio que es el acontecimiento, legalizado en su existencia por la tradición, el consenso o el conocimiento histórico. Resulta evidente que la guerra ocupa un lugar importante en los desarrollos argumentales y en su formalización visual, aspectos ambos que muchas veces remiten –intertextualmente– a otros territorios ajenos al Cine: sea la novela o el drama histórico, sea la pintura de Historia y muy especialmente –en nuestro interés– a la pintura militar o “de batallas”. No olvidemos que en su dimensión narrativa el Cine continúa, renueva y complementa el devenir del relato, de la misma manera que su carácter de representación visual lo inscribe en la historia de la imagen (eventualmente con función artística) y que la combinación de ambos factores –diegético y mimético, incluido el campo sonoro– lo remiten a la tradición escénica. Añadamos que la ficción histórica puede cruzarse perfectamente con determinada ubicación genérica, al no ser el “cine histórico” un género cinematográfico, sino un tipo fílmico.

El cómo la ficción histórica representa la escena bélica depende del modelo y el tono asumidos. Ante todo, al menos cronológicamente hablando, nos encontramos con la identificación de la ficción histórica con el gran espectáculo (el “*kolossal*” o el “*epic film*”), en la senda iniciada por el colosalismo italiano seguida por el Griffith de *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916). Ahí predomina el exotismo espacio-temporal (sobre todo en la perspectiva hollywoodiana), los grandes decorados, las escenas de masas, el carácter épico y el tono grandilocuente, la larga duración de los filmes y la evocación teatralizada de momentos “trascendentales” de la Historia (con mayúsculas). En este marco, las grandes batallas ofrecen una ocasión inmejorable para ese gran espectáculo que buena parte del público cinematográfico asocia a lo his-

tórico. De *Cabiria* (Cabiria; G. Pastrone, 1914) a *Alejandro Magno* (Alexander; O. Stone, 2004), pasando por *Las cruzadas* (The Crusades; C.B. De Mille, 1935), *Espartaco* (Spartacus; S. Kubrick, 1960) o *Braveheart* (M. Gibson, 1995), los ejemplos no faltan a lo largo de casi toda la historia del Cine¹⁰. La concatenación de historia personal (de los grandes personajes, todo lo más contrapuestos a figuras anónimas pero muy tipificadas simbólicamente), historia política e historia bélica encuentran su espacio perfecto en la gran batalla, disolviendo casi siempre cualquier referencia a otros aspectos de la Historia (ideológicos, económicos,...), significando *per se* la concentración de lo dramático y lo espectacular¹¹.

Otra opción de la ficción histórica sería el llamado “film de época” (el “*film de costumes*” de los franceses), donde la Historia pasa de ser centro a escenario de la intriga. Muchas veces con origen literario, lo que ahora interesa son las vicisitudes de una serie de personajes reales o inventados, pero posibles, en un marco histórico que con su misma presencia legitima el carácter histórico de la ficción mucho más que lo que ocurre en su transcurso. Es decir, la acción del film “de época” acostumbra a ser perfectamente transponible a otras época salvo en detalles ambientales, que es donde precisamente se funda su historicidad. Así se nos ofrecen predominantemente las tradicionales historias de amor, los dramas familiares, las aventuras con predominio de la acción, etc. Ni que decir tiene que en ese trasfondo ambiental que rodea el desarrollo del “film de época” juega su papel el fenómeno bélico como escenario privilegiado. La guerra funciona como motor de las vicisitudes personales, familiares, sociales, etc., pero también como factor de ubicación histórica, aunque ella misma no sea el objeto central del interés del cineasta. El modelo de Fabrizio del Dongo en (o ante) la batalla de Waterloo o el príncipe Bolkonsky de *Guerra y paz* serían los paradigmas literarios del lugar que ocupa la guerra en este tipo de ficción histórica, por no hablar del trasfondo bélico de *Lo que el viento se llevó* (Gone With the Wind; V. Fleming, 1939). Precisamente esas últimas referencias nos llevan al importante papel jugado en la ficción histórica cinematográfica por la adaptación literaria. Sea bajo la forma de la tradicional novela histórica, sea en la versión fílmica de obras literarias del pasado que implican necesariamente una dimensión histórica (salvo en el caso de actualización o transferencia cronológica), la Literatura y el Teatro han jugado un papel muy relevante en la ficción histórica fílmica, con el aditamento –en su caso– de fuentes artísticas (plásticas y musicales: pensemos en *Alexander Nevski* [S.M. Eisenstein, 1938]) para la (re)construcción del referente histórico

audiovisual. En este sentido podríamos remarcar las posibilidades del Cine en relación a la representación del tema bélico en el Teatro: las batallas aludidas —o restrictivamente representadas— en los dramas shakespearianos encuentran toda su magnificencia en sus versiones filmicas, desde *Enrique V* (Henry V; L. Olivier, 1945) y *Campanadas a medianoche* (Chimes at Midnight; O. Welles, 1966) hasta *Ran* (A. Kurosawa, 1985) y *Enrique V* (Henry V; K. Brannagh, 1989).

Otros dos ámbitos interesantes cubre la ficción histórica desde la perspectiva de la representación bélica: la “historia-imaginaria” y el “ensayo histórico”. La primera penetra en el territorio de la especulación histórica: “lo que pudo ocurrir” y sus consecuencias. Pongamos tres ejemplos ya clásicos: *It Happened Here* (K. Brownlow-A. Mollo, 1963), donde se escenifica la ocupación de la Gran Bretaña por las tropas nazis durante la Segunda Guerra mundial; *El juego de la guerra* (The War Game; P. Watkins, 1965), supuesto documental sobre una hipotética guerra nuclear sobre Gran Bretaña resultante de una nueva “crisis de Berlín”; y *C.S.A.: the Confederate States of America* (K. Wilmott, 2004) que nos propone en forma también documental las derivaciones de la victoria sudista en la guerra de Secesión americana. En cuanto al “ensayo histórico” la cosa se hace más compleja porque podemos plantearlo bajo dos aspectos: aquellas ficciones históricas que renunciando —o sin renunciar en algunos pocos casos— a la dimensión espectacular o desmarcándose de los intereses preponderantes en el “film de época” abordan una reflexión histórica; es decir, asumen el carácter del film histórico como “discurso” histórico, en un plano de semejanza a cualquier texto escrito u oral que pretenda más una comprensión o explicación de las dinámicas históricas que su mera reificación. En otro lado situaríamos el ensayo histórico que desarrolla las posibilidades del cine no-ficcional, especialmente en el campo del montaje documental, cuya idiosincracia favorece la dimensión discursivo-reflexiva, con las evidentes limitaciones de la proximidad temporal de un material cinematográfico que apenas supera un siglo de existencia. De nuevo no podemos dejar de reiterar las presencias bélicas en este tipo de filmes, aunque en un registro de tono menor muchas veces, dado que sus presupuestos (fílmicos y económicos) discurren por caminos alejados de la simple espectacularidad o de la superficialidad de entender la historia (incluida la bélica) como escenario, contexto o pretexto. Filmes como *Faraón* (Pharao; J. Kawalerowicz, 1965) sería una de las raras excepciones de aunar un profundo análisis histórico (y a la vez políticamente contemporáneo) y el gran espectáculo, incluido un intenso trabajo de refe-

rencialidad visual a partir del arte y la arquitectura egipcia. En el otro extremo, *Winstanley* (Winstanley; K. Brownlow-A. Mollo, 1975) sería el más excelso modelo de cómo con escasos medios económicos y mucha imaginación y conocimiento cinematográfico puede filmarse (y sobre todo montarse) una batalla fílmica como la de Naseby (1644) que abre el film.

Pensar la guerra desde el cine

Trazados los modelos básicos del tratamiento del fenómeno bélico en el Cine vamos a plantear algunas reflexiones sobre ciertos aspectos inherentes a esas representaciones que me parecen dignas de mayor profundización, más allá de la estricta facticidad de la guerra “filmada”, tanto desde el campo de la ficción como del documental. Retornamos, pues, a ese imaginario bélico configurado en y desde el Cine, a esa especie de poso dejado por las imágenes mezcladas con la propia experiencia vivida o transmitida, generando así una nueva forma de recuerdo, donde los textos fílmicos se entrecruzan con otras formas de inscripción y pervivencia del pasado en el presente. En definitiva, se trataría de abordar el significado de la Guerra más allá de un Cine al servicio de la atracción aventuresca, de la rentabilidad propagandística o de la mera reconstrucción minuciosa de los hechos bélicos tomados en su estricta facticidad. Se trata de comprobar en que medida las imágenes y sonidos cinematográficos han sido capaces de desarrollar una reflexión sobre los mecanismos de la Guerra, sobre sus horrores prolongados en el tiempo, sobre las marcas dejadas en la memoria. Más allá de un Cine entendido como continuador de la tradición de la mera representación plástica de la guerra, como en el caso de la pintura militar, apuntamos hacia la idea de un Cine entendido como dispositivo reflexivo; como forma de indagación en las significaciones de trágico hábito que nos acompaña a lo largo de toda la historia de la humanidad; como gran memoria o imaginario para aquéllos que habiendo vivido —o no— los hechos bélicos han sufrido y sufren sus consecuencias, inscritas ya en la Historia.

Cuando Claude Lanzmann en su monumental y polémica *Shoah* (1985) excluye cualquier imagen documental en la evocación del horror, no está dejando de basarse en el cúmulo de imágenes que nuestra memoria arrastra; de ahí que su fundamentalista intransigencia resulte tan provocadora como engañosa. Nadie, ningún espectador actual, puede hacer el esfuerzo que requieren las nueve y media áridas —salvo en momentos ocasionales— horas de duración del film desde una imposible inocencia visual

respecto a las imágenes de los campos y el exterminio, sean éstas procedentes de documentales como *Memory of the Camps* (1945-1985), filmación de los campos de exterminio inmediatamente después de la liberación —con intervención de Alfred Hitchcock— que estuvo retenida en los archivos del Imperial War Museum de Londres hasta ser recuperada cuarenta años después, sean las imágenes (y el texto de Jean Cayrol) más elegíacas de *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*; A. Resnais, 1955) o sean las de ficciones tan dispares como *Ostatni etap*; W. Jakubowska, 1948), *Kapo* (*Kapò*; G. Pontecorvo, 1959), *La pasajera* (*Pasazerk*; A. Munk, 1960-63) o incluso *La lista de Schindler* (*Schindler's List*; S. Spielberg, 1993), ese film denostado por Lanzmann pero que junto con la serie televisiva *Holocausto* (*Holocaust*; M.C. Chomsky, 1978) tanto peso ha tenido en la (trivial) divulgación de la *shoah*. Pero de una forma u otra, no se puede hablar hoy día de la representación de los horrores de “esa” guerra (y no de “la” guerra) o simplemente del horror en sí mismo sin hacer referencia al tan discutible trabajo de Lanzmann, tal como se ha visto reflejado en las numerosas intervenciones y referencias al film.

Cuando la memoria oral se apoya o contradice las imágenes del pasado, el Cine se convierte en un instrumento de indagación sobre los recovecos de la memoria. Una memoria selectiva, interesada, desconfiada que hace mentir compulsiva o involuntariamente a los personajes entrevistados ante las cámaras en *Le Chagrin et la pitié* (M. Opuls, 1969) o en *La vieja memoria* (J. Camino, 1979). En la película de Ophuls, auténtico punto y aparte en la historia del montaje documental, no sólo por su innovadora compilación de imágenes de archivo y contemporáneas, documentos periodísticos o visuales y sonoros de diverso origen, etc.; innovadora sobre todo por abandonar el tono repositivo y proponer un discurso interpretativo de un episodio tan delicado como la vida cotidiana en la ciudad de Clermont-Ferrand durante el régimen de Vichy y la ocupación nazi. En el film de Camino confrontando los recuerdos de los veteranos protagonistas de la Guerra Civil española, desde las grandes figuras políticas supervivientes hasta algunos combatientes de base de los dos bandos; pro aquí tampoco se resuelve el interés en la acumulación de información o en la naturaleza de las opiniones expresadas, sino en la forma de construcción discursiva gracias a un montaje que responde al principio básico de lo bélico: la confrontación.

Cuando el presente y el pasado de los protagonistas de *Hiroshima mon amour* (1959) se entrecruzan en un bucle sin fin, Alain Resnais no deja de hablar de la guerra con la misma fuerza que en las más directas imágenes de

cualquier reportaje bélico sobre la hecatombe nuclear; porque el recuerdo no es algo fijado en el pasado, sino que interactúa sobre el presente, aunque sea bajo las formas de la “memoria involuntaria”, de la misma forma que el film entremezcla los momentos felices y luego horribles del pasado durante la ocupación en Nevers de la protagonista con un presente aún afectado por el horror de la experiencia nuclear japonesa. Pero también los recuerdos involuntarios pero persistentes de los horrores de la tortura argelina gravitan sobre el personaje central de *Muriel* (A. Resnais, 1963), demostrando una vez como el pasado revive en el presente de forma inexorable. Pero el trauma bélico, la herida causada por la guerra se manifiesta cinematográficamente de muchas maneras: como la huella sobre el cuerpo físico de los ex-combatientes¹², pero también como la huella moral o psíquica que les atenaza tras la experiencia bélica. Un film clave sobre las consecuencias psicológicas del conflicto vietnamita (que junto con las dos guerras mundiales ha sido el epicentro del cine bélico hollywoodense) es *Taxi Driver* (M. Scorsese, 1976), pero el personaje del veterano del Vietnam traumatizado y absorto en una violencia irreprimible se convirtió en un tópico absoluto del cine americano de los setenta y ochenta¹³.

Cuando el protagonista de *Apocalypse Now* (F.F. Coppola, 1979) alcanza el final de su viaje al corazón de las tinieblas resuena la dimensión metafísica del poder y la guerra; el conflicto no es ya un mero escenario (especialmente barroco en este caso), ni un simple pretexto para el film de acción, sino que se revela como la ocasión de profundizar, de indagar en el lado oscuro e intemporal de lo humano, desplazando la geografía real y concreta hacia el territorio innominado del mito. No es este empeño filosófico muy común en el film bélico, pero aún se puede aducir algún otro título, como *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*; T. Malick, 1998) a partir de la novela de James Jones ambientada en la campaña de Guadalcanal pero centrada sobre todo en mostrar el sentido bélico —al menos desde una visión humanista— y las contradicciones del supuesto heroísmo que esconde lo más turbio de la condición humana, eso sí en el marco de una bella y lujuriosa naturaleza.

Y cuando Jean-Luc Godard recuenta el peso del Cine en el devenir histórico del siglo XX —incluido el papel de la guerra y el horror— en sus esenciales *Histoire(s) du Cinéma* (1989-1998) no se aleja tanto del reflejo del absurdo bélico que propusiera en el relato abstracto de *Los carabineros* (*Les carabiniers*, 1963), ambientada en una guerra imaginaria, estilización de todas las guerras, donde contemplamos el deambular de un par de ignorantes

campesinos-soldados reclutados forzosamente y al final más víctimas que verdugos de la irracionalidad de la guerra como “continuación de la política por otros medios...”. Con un tono más próximo a Samuel Beckett que a cualquier “hazaña bélica”, Godard ironiza (o incluso parodia) los tópicos militares que han alimentado buena parte del cine bélico. El mismo cineasta aún pulsa otro registro sobre los efectos de la guerra mucho más reciente, cuando se aproxima a la Sarajevo mártir en *Nuestra música* (*Nôtre musique*, 2004), con sus tres tablas –Infierno, Purgatorio y Cielo, en clave dantesca– siempre con un trasfondo bélico.

Una conclusión: más allá de su atractivo espectacular, de su horror real, de su dramatismo evidente, la representación fílmica de la guerra no se agota en su pura facticidad, en su valor de evocación o de información histórica. La propia naturaleza del cine bélico permite, si así se pretende, fundamentar una reflexión sobre la condición humana, sobre la memoria y el peso del pasado en el presente, sobre la capacidad del ser humano de alcanzar los momentos más sublimes del heroísmo y la solidaridad, pero también los más siniestros de la abyección y la crueldad.

Notas

- 1 Podemos recordar títulos sobre las guerras de Cuba y Filipinas como *Hundimiento del Maine* (L'Explosion du cuirassé Maine à La Habane; Ch. Pathé, 1898), *Tearing Down the Spanish Flag* (J.S. Blackton, 1898), *Battle of Manila Bay* (J.S. Blackton, 1898) y *Combat naval devant de Manile* (G. Meliés, 1899), mientras que *La guerra del Transvaal* (The War of Transvaal; Whjite y Goley, 1900) y *Attack on a Chinese Mission* (J. Williamson-G. Smith, 1901) se centran en la guerra de los boers y la de los boxers respectivamente.
- 2 Esos materiales fílmicos originales han dado lugar a numerosos montajes documentales destinados a la TV. Como ejemplo más destacado remitiríamos a *El mundo en guerra* (The World at War; 1974), que se alimenta de buena parte de las actualidades y documentales realizados durante la Segunda Guerra Mundial en Gran Bretaña.
- 3 El arco histórico de las aventuras de contenido bélico arranca en la prehistoria –*En busca del fuego* (La Guerre du feu; J.J. Annaud, 1981)– y se prolonga hasta las guerras decimonónicas.
- 4 Basta con rememorar dos títulos suficientemente explícitos del carácter “bélico” de ciertos subgéneros de la ciencia-ficción: *La guerra de las galaxias* (Star Wars; G. Lucas, 1977) y *La guerra de los mundos* (War of the World; S. Spielberg, 2005).
- 5 Entre otros muchos podemos aducir filmes tan notorios como *Adiós a las armas* (A Farewell to Arms; F. Borzage, 1932), *El puente de Waterloo* (Waterloo Bridge; M. LeRoy, 1940), *Casablanca* (Casablanca; M. Curtiz, 1943), *De aquí a la eternidad* (From Here to Eternity; F. Zinnemann, 1953) o *El paciente inglés* (The English Patient; A. Minghella, 1996) y *Pearl Harbour* (M. Bay, 2001), aunque sin olvidar una obra maestra absoluta menos popular *Tiempo de amar, tiempo de morir* (A Time to Love and a Time to Die; D. Sirk, 1958).
- 6 Una rápida selección tal vez subrayase películas como *Ser o no ser* (To Be or not To Be; E. Lubitsch, 1942), *La gran guerra* (La grande guerra; M. Monicelli, 1959), *Teléfono rojo, volamos hacia Moscú?* (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb; S. Kubrick, 1964), *Como gané la guerra* (How I Won the War; R. Lester, 1967) o *MASH* (R. Altman, 1970).
- 7 Por ejemplo los “biopics” patrióticos como *Yanqui Dandy* (Yankee Doodle Dandy; M. Curtiz, 1942) sobre la vida de George Mc Cohan, compositor de famosos himnos americanos, o *Música y lágrimas* (The Glenn Miller Story; A. Mann, 1953), sobre el famoso músico muerto en accidente aéreo durante la guerra mundial. Pero también se pueden incluir filmes como *Good Morning, Vietnam* (B. Levinson, 1987).
- 8 La Gran Guerra provocó una serie de notables filmes bélicos con un marcado carácter pacifista, en aquel espíritu de la “guerra que debía acabar con todas las guerras”: *Verdún* (Verdun, leçon d'histoire; L. Poirier, 1927), *Sin novedad en el frente* (All Quiet on the Western Front; L. Milestone, 1930), *Cuatro de infantería* (Westfront 1918; G.W. Pabst, 1930), *Tierra de nadie* (No Man's Land; V. Trivas, 1931) y *La gran ilusión* (La Grande illusion; J. Renoir, 1937). Esa dimensión crítica, sin abandonar el carácter de las aventuras bélicas
- 9 Entre los “filmes bélicos” producidos en Hollywood durante la propia guerra cabría recordar *Mission to Moscow* (M. Cutiz, 1943), *The North Star* (L. Milestone, 1943), *Guadalcanal* (Guadalcanal Diary; L. Seiler, 1943), *Bataan* (T. Garnet, 1943), *Destino: Tokyo* (Destination Tokyo; D. Daves, 1943), *Cinco tumbas al Cairo* (Five Graves to Cairo;

B. Wilder, 1943), *Treinta segundos sobre Tokyo* (Thirty Seconds Over Tokyo; M. LeRoy, 1944), *La campana de la libertad* (A Bell for Adamo; H. King, 1945), *La patrulla del coronel Jackson* (Back to Bataan; E. Dmytryck, 1945), *They Were Expendable* (J. Ford, 1945), *También somos seres humanos* (The Story of G.I. Joe; W. Wellman, 1945), *A Walk in the Sun* (L. Milestone, 1945) y *Objetivo: Birmania* (Objective, Burma!; R. Walsh, 1945).

Posteriormente, el formato anclado en una combinación de historicidad y "hazañas bélicas" patrióticas se mantiene en películas como *Arenas sangrientas* (Sands of Iwo-Jima; A. Dwan, 1949), *Battleground* (W. Wellman, 1949), ambientada en la batalla de las Ardenas, y *Situación desesperada* (Halls of Montezuma; L. Milestone, 1950), aunque el género derivaría hacia un realismo más crítico en títulos como *The Naked and the Dead* (R. Walsh, 1958), según la famosa y polémica novela de Norman Mailer; *Invasión en Birmania* (Merrill's Marauders; S. Fuller, 1962), y *Playa roja* (Red Beach; C. Wilde, 1967).

La tercera etapa de las "hazañas bélicas" perdería en credibilidad y verismo en favor de la espectacularidad y el atractivo comercial, tal como revelan filmes como *Los cañones de Navarone* (Guns of Navarone; J. Lee-Thompson, 1962), *Los héroes del Telemark* (The Heroes of Telemark; A. Mann, 1965), *Doce del patíbulo* (The Dirty Dozen; R. Aldrich, 1967), *El desafío de las águilas* (Where Eagles Dare; B.G. Hutton, 1969) o *Los héroes de Kelly* (The Kelly's Heroes; B.G. Hutton, 1970). Ante esos excesos más propios del cómic resplandece un film como *Uno rojo: división de choque* (The Big Red One; S. Fuller, 1980), a partir de las experiencias bélicas del propio director.

- 10 Añadamos títulos lejanos y recientes, de *Los vikingos* (The Vikings; R. Fleischer, 1958), *Ben-Hur* (Ben-Hur; W. Wyler, 1959), *El Cid* (The Cid; A. Mann, 1961), *Cleopatra* (Cleopatra; J.L. Mankiewicz, 1963) y *La caída del Imperio Romano* (The Fall of Roman Empire; A. Mann, 1963) a *Excalibur* (Excalibur; J. Boorman, 1981), *Gladiator* (R. Scott, 2000) o *Troya* (Troy; W. Petersen, 2004).

- 11 La espectacularidad de las batallas hasta el siglo XIX ocupa un lugar central en algunas superproducciones como *Senso* (L. Visconti, 1954), *Guerra y Paz* (War and Peace; K. Vidor, 1956), *Austerlitz* (A. Gance, 1960), *Popioly* [Cenizas] (A. Wajda, 1965), *Cromwell* (K. Hugues, 1970), *Barry Lindon* (S. Kubrick, 1975) o *Revolución* (Revolution; H. Hudson, 1985).

En cuanto a las batallas de la Segunda Guerra Mundial también han dado lugar a grandes superproducciones "históricas" que alían esa voluntad de rememoración a la espectacularidad y la acción: *El día más largo* (The Longest Day; VVAA, 1962), sobre el desembarco en Normandía; *La batalla de las Ardenas* (Battle of Bulge; K. Annakin, 1965), *Anzio* (The Battle of Anzio; E. Dmytryck, 1968), *La batalla de Inglaterra* (Battle of England; G. Hamilton, 1969), *Patton* (Patton; F.J. Schaffner, 1970), *Tora! Tora! Tora!* (R. Fleischer, 1970) que reconstruye el ataque a Pearl Harbour; *Un puente lejano* (A Bridge to Far; R. Attenborough, 1977) donde se relata el fracaso del ataque paracaidista sobre Arnheim en los últimos meses de la guerra; *La batalla de Midway* (The Battle of Midway; J. Smight, 1976), *Mac Arthur, el general rebelde* (Mac Arthur, the Rebel General; J. Sargent, 1977) y *Enemigo en las puertas* (Enemy at the Gates; J.J. Annaud, 2001), además de la citada *Salvad al soldado Ryan*.

- 12 Desde el documental *Let There Be Light* (J. Huston, 1946), prohibido en su tiempo por su crudeza, y ficciones como *Los mejores años de nuestra vida* (The Best Years of Our Lives; W. Wyler, 1946) u

Hombres (The Men; F. Zinnemann, 1950) hasta *El regreso* (Coming Home; H. Ashby, 1978) o *Nacido el 4 de julio* (Born on the Fourth of July; O. Stone, 1989), pasando por *Johnny cogió su fusil* (Johnny Got his Gun; D. Trumbo, 1971).

- 13 En ocasiones tal personaje se ha planteado en términos tan interesantes y dramáticos como en *El cazador* (The Deer-Hunter; M. Cimino, 1978) y en otras tan esquemáticos y sonrojantes como en los "thrillers" interpretados por Charles Bronson o en la serie de *Rambo*.

Apuntes iconográficos a la serie mayor de enconchados de la conquista de México del Museo de América de Madrid

Francisco Montes González
Universidad de Sevilla

Sobre la singularidad de la serie de veinticuatro tablas de enconchados de la conquista de México del Museo de América de Madrid se hizo eco García Sáiz, no sólo al presentarla como la mejor documentada históricamente, sino también al señalar que sus autores y patronos quisieron desmarcarse de los modelos existentes, enriqueciendo el repertorio iconográfico y creando una nueva tipología compositiva.¹ De hecho, en esta obra resalta una calidad artística superior a la de los cuatro conjuntos homónimos conservados en distintas colecciones.² Esto se debe, sin duda, a que las pinturas fueron un regalo del virrey novohispano duque de Moctezuma a Carlos II.³ Es por ello, que detrás del quehacer de sus artífices, los hermanos Juan y Miguel González, se encontrase un mentor teórico, que si bien pudo participar en los otros enconchados de la conquista, con los que ofrece numerosas similitudes formales, aquí utilizara un material mucho más seleccionado y erudito. Al igual que las series restantes, ésta sigue fielmente el guión narrativo de las crónicas de la conquista de México, sobre todo, y coincidiendo con la ejecución de las mismas, con la historia publicada por Antonio Solís y Rivadeneira en 1684.⁴ Concretamente, los fragmentos escogidos para ilustrar estos pasajes narraban los hechos desde el desembarco de los españoles en San Juan de Ulúa hasta la caída de Tenochtitlán. Aunque luego se tratará más profundamente acerca del contenido de las piezas, cabe ahora anticipar que en su totalidad iban a esconder un entramado ideológico de raíz criolla, dispuesto a dignificar la gesta de la conquista, europeizando los contenidos prehispánicos frente a la metrópolis. Así, en este estudio se tratarán dos cuestiones

interrelacionadas. Por un lado, se ha seleccionado un muestrario de estampas y dibujos que acercan de forma notable las pinturas de los hermanos González a diferentes fuentes europeas y a ilustraciones de códices postcortesianos. Por el otro, se vincula la elección de los modelos empleados con la participación de algunos intelectuales criollos, que pretendían reivindicar sus derechos originales disponiendo un mensaje patriótico afín a los intereses de la Corona.

Los investigadores que han analizado iconográficamente este conjunto han concluido en una idea común en torno a la variedad de diseños empleados y a la inexistencia de un único referente que lo condicionara.⁵ En este sentido, García Sáiz afirma que *“el taller responsable de estas obras utilizó una importante variedad de modelos, ya que las representaciones elegidas en cada caso dejan ver un claro deseo de individualización en la composición y en los detalles”*.⁶ La habilidad de los artistas hizo que esa suma de fuentes apenas fuesen distinguibles, ya que supieron componer a la perfección unos cuadros uniformes estilísticamente y acordes con el hilo narrativo propuesto. Claro está que ambos habían trabajado individualmente el mismo tema en otras interpretaciones homónimas, por lo que debió resultarles fácil aunar sus esfuerzos para crear en ésta su obra maestra.⁷ En un detallado estudio sobre la colección del Museo de Buenos Aires, Dujovne señala que *“todas (las tablas) alternan las representaciones correctas, elementos totalmente fantásticos, interpretaciones de descripciones literarias y los anacronismos más lógicos, o sea la representación de elementos de la realidad circundante a fines del siglo XVII.”*⁸ Del mismo modo, y en su recién-

te análisis acerca de los enconchados de los Moctezuma, Martínez del Río añade que “*la solución fue plasmar dichas obras (las estampas) a la manera europea, con algunos acentos o detalles prehispánicos, sin descartar la propia imaginación y los conocimientos del artista*”⁹.

El primero que aportaría una teoría acerca de la línea seguida por los pintores para el encargo madrileño fue Soria, quien apuntó para ello la influencia de Antonio Tempesta. En su cita señala con rotundidad que al menos uno de los hermanos González tuvo conocimiento de los grabados de batallas ecuestres que dibujó el italiano.¹⁰ En España, estos ya habían servido de referente a autores como Zurbarán para componer sus lienzos de *La Batalla del Sotillo* y *La Batalla de Jerez*.¹¹ Siguiendo la misma línea, García Sáiz expone en su investigación los paralelismos existentes entre algunas tablas y el lienzo de *La Rendición de Breda* de Velázquez,¹² en cuyos antecedentes podrían encontrarse las resoluciones a estos enconchados. Como componente que fue del programa de lienzos del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, Ruiz señala que detrás de éste y de los demás debieron hallarse con toda seguridad los trabajos de Tempesta para las ediciones de 1612 de la *Historia de los Siete Infantes de Lara* y *La Guerra de los bátavos contra los romanos*, y otras dos de 1613 acerca de la *Vida de Alejandro Magno* y *Batallas Bíblicas*.¹³ No hay más que observar el predominio de las posiciones protagonistas de primer plano, los encuentros entre dos bandos y el caos dominante en los escenarios bélicos que se enumeran en la creación de estos enconchados, para intuir que debió existir algún tipo de nexo entre el conjunto mexicano y los cuadros palaciegos. Al mismo tiempo, la actitud y tipo de los personajes, con esos aires clásicos, y sobre todo el dibujo anatómico de los caballos dejaban entrever claramente el uso de la producción de Tempesta en los enconchados mexicanos. Esto no debe extrañar, pues la fama del italiano alcanzó una amplia difusión en Europa a mediados del siglo XVII debido, como apunta Álamo, a “*la versatilidad de sus encargos, la facilidad de ejecución y la combinación de claridad narrativa con esquemas compositivos heredados del manierismo*”.¹⁴ El tráfico de estampas europeas con el Nuevo Mundo fue decisivo para el desarrollo de las escuelas pictóricas americanas. Junto a Rubens, Tempesta sería uno de los maestros preferidos por los talleres americanos. Hasta ellos llegaron, insertos en libros o como papeles independientes, numerosas estampas que servirían de inspiración, como también sirvieron a los artistas peninsulares partícipes del mercado transatlántico.¹⁵ En este sentido, Cuadriello expuso la influencia que tuvieron tres de las ilustraciones de la Biblia de Mattäeus

Merian (1625-1630), grabadas a partir de dibujos ecuestres del italiano, para que un anónimo novohispano compusiera una serie de ocho lienzos sobre la conquista de México en la última década del siglo XVII.¹⁶

De igual manera que las composiciones de Tempesta fueron utilizadas en las pinturas de las victorias de los ejércitos españoles, también los hermanos González la tuvieron en cuenta a la hora de ilustrar el triunfo de los españoles en México. De hecho, el grueso compositivo del conjunto presenta numerosos paralelismos con las estampas dibujadas por Tempesta y grabadas por Otto van Veen para la obra *Batavorum cum Romanis Bellum*, editada por Pieter van Veen en Amberes en 1612.¹⁷ En ella se narran los enfrentamientos que hacia el año 69 d.c. llevaron a los bátavos, alentados por el rebelde Civilis, a luchar por la independencia de su territorio, bajo gobierno romano. Para esta publicación el artista diseñó 36 planchas acompañadas en su parte inferior por el correspondiente texto narrativo, extraído de las descripciones de Tácito en los libros IV y V de su *Historiae*. No cabe extrañar que estos episodios históricos, tan de moda en la España triunfante de Felipe IV y que en gran parte inspiraron la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro, se ajustaran adecuadamente al marco de la conquista de México. Con ello se compararía a las huestes de Cortés con el glorioso ejército español e indirectamente con el espíritu clásico de las gestas romanas, en las que la civilización siempre se imponía a la barbarie.

De todo este repertorio que dibujó Tempesta debemos destacar tres soluciones compositivas que se repiten de igual manera en los enconchados mexicanos. Una es la colocación de varios personajes en pie, en primer o segundo plano actuando de narradores de lo acontecido o manteniendo algún tipo de diálogo con diversos acompañantes. Así en las tablas I, II, III, V y XIII, aparecen en esta disposición el propio Cortés o distintos soldados repitiendo el mismo esquema figurativo que adopta Tempesta para sus figurantes clásicos (láminas 2,7,15,26).¹⁸ En un plano intermedio los protagonistas se adelantan indicando o explicando uno de ellos, que se sitúa frente al espectador con los brazos extendidos hacia el frente, a otros compañeros el suceso que está ocurriendo. Este modelo de narrador que interactúa para adentrarnos en los episodios de la conquista también se desplaza hacia el fondo, como es el caso del cuadro segundo en el que los embajadores aztecas admiran y comentan las carreras de dos caballos. El dibujo utilizado es el mismo que se sirve de las perspectivas establecidas por Tempesta en la estampa octava de su serie, donde dos grupos de mujeres señalan desde posiciones diferentes cómo Civilis lucha contra los romanos.

Además de la repetición de estos prototipos individualizados, el segundo aspecto que más se va a representar en los enconchados será la confrontación de ambos bandos, españoles y aztecas. Aunque algunos autores apunten a que desde el siglo XV existía un modelo empleado por los pintores europeos del momento para plasmar esta tipología de escenas ecuestres de armas, hemos de señalar el protagonismo de Tempesta en estas interpretaciones y su repercusión en la colección mexicana.¹⁹ Por un lado, en la historia de los bátavos y los romanos existen numerosas ocasiones de rendimiento y pleitesía que son las mismas que los hermanos González van a adaptar introduciendo a los protagonistas de la conquista y los elementos propios de la cultura indígena. De este modo, dos van a ser los ejemplos más significativos que respondan a la estructura definida. Una de las realizaciones que ofrece una mayor complejidad es aquella en la que se representa a los combatientes de Cholula prestando obediencia al rey de España (VI). En ella se va a disponer el tradicional esquema iconográfico de rendición al que apuntaron Brown y Elliot en sus comentarios de *Las Lanzas* de Velázquez.²⁰ En un primer plano, dos soldados observan el momento en que un caballero águila, se postra ante Hernán Cortés y sus hombres, mientras que al fondo se describe un escenario bélico. La otra secuencia destacada es la que muestra al sobrino de Moctezuma saludando a Cortés y en las parte inferior a Xicotenga y los caciques ofreciendo sus hijas a los españoles (VIII) (Fig.1). También en el trabajo de Tempesta van a aparecer los mismos recursos que los González copiaran en su versión mexicana, tanto para el primer momento en el que unos enviados procedentes de Colonia obsequian a Civilis (lámina 21) (Fig.2), como en el segundo donde los soldados romanos presentan ante el capitán Cerialis a la mujer y a la hermana de Civilis convertidas en rehenes (lámina 28) (Fig.3). Además de estos dos casos señalados recogen numerosas similitudes la imagen de la entrada de Cortés en Cempoala (IV), siendo acogido por el cacique gordo, y la estampa 18 en la que Civilis agradece la lealtad de sus colaboradores, así como el momento en el que Fray Bartolomé de Olmedo predica la fe a Moctezuma (XIV), donde tanto la postura del clérigo como los dos personajes de primer plano que observan lo acontecido coinciden íntegramente con el dibujo número 15 en el que el italiano muestra a Civilis tratando con los comandantes romanos.



Fig. 1: La conquista de México. Tabla VIII (detalle). Juan y Miguel González. 1698.



Figs.2-3: La guerra de los bátavos contra los romanos. Láminas 21/28 (detalles). Antonio Tempesta. 1612.

Pero sin duda alguna donde descubrimos los detalles casi idénticos de este juego de paralelismos con los dibujos de Tempesta será en los enconchados que ilustren los encuentros bélicos entre españoles e indígenas. En las batallas se va a exhibir el mismo momento dramático y violento descrito en los dibujos del conflicto europeo. Así será en tres de los pasajes donde las luchas entre aztecas y españoles adquieran las mismas dimensiones que en las representaciones del enfrentamiento entre romanos y bátavos. Además de las expresiones de horror de los protagonistas, que en todo momento huyen despavoridos, el caballo se va introducir de forma continua, presentando las mismas características anatómicas que tan célebre hicieron los diseños animales del italiano. En los apartados que van del 34 al 41 y que quedan recogidos en las tablas XVII, XVIII y XIX se reproducen diferentes choques entre ambos ejércitos en los que los González introdujeron el mismo espacio escénico diseñado por Tempesta. Por ejemplo, para representar el pasaje de la guerra en Tacuba (Fig.4) se repite la estructura de la lámina 27 del libro de los bátavos, en la que estos son sorprendidos por un ataque romano (Fig.5). Otro ejemplo, que aunque de forma más esquematizada y recogiendo la característica postura ecuestre de corbeta, será la ilustración del pasaje 39, titulada “Restauración del estandarte real y muerte de Alférez”, la cual coincide con otra del texto clásico donde el general romano Cerialis dirige a sus hombre hacia el Rhin (lámina 30). También debe admirarse en el último de los cuadros mencionados, la silueta de Hernán Cortés



Fig.4: La conquista de México. Tabla XVII (detalle). Juan y Miguel González. 1698.

atacando a los rebeldes indígenas extraída del mismo modelo que muestra una afrenta entre un soldado romano y la muchedumbre que lo ataca (lámina 11). Además de los tres esquemas compositivos analizados, entre ambas series van a resaltar multitud de detalles que demuestran claramente el paralelismo analizado. Los desfiles de tropas en último plano, desdibujando las siluetas de los soldados, diversas posiciones de ataque con armas y actos de detenciones y torturas cierran este juego pictórico en el que hemos comprobado cómo la obra de Tempesta jugó un papel fundamental en la configuración de los modelos escogidos.



Fig.5: La guerra de los bátavos contra los romanos. Lámina 27 (detalle). Antonio Tempesta. 1612.

Una vez hechas las apreciaciones correspondientes a una base iconográfica principal, debemos prestar atención a otros aspectos que sin duda alguna tuvieron su antecedente en el marco del dibujo europeo renacentista. A lo largo de los cuadros narrativos de la conquista destacan algunos ejemplos que se acercan al diseño de ciertas estampas europeas ampliamente difundidas entre los artistas del momento. El primer pasaje que nos va a llamar la atención será el que describa el solemne encuentro entre Hernán Cortés y Moctezuma a las afueras de Tenochtitlán (IX-X). En algunos de los enconchados anteriores a éste el acto se unificó en una sola imagen, sin embargo para esta ocasión los hermanos González decidieron describirlo en dos cuadros independientes con composiciones simétricas. En ambas imágenes, aparecen los mandatarios acompañados por su séquito, recibiendo honores, ya sea con instrumentos musicales, abanicos de plumas y otros objetos suntuarios, así como los estandartes representativos de cada ejército. El soberano azteca es llevado en andas y bajo palio por un grupo de sirvientes, mientras que el capitán español cabalga su propia montura dirigiendo a las huestes en una ocasión tan memorable. A mediados del siglo XVI se hicieron célebre en Europa varias estampas en las que se plasmaban pro-

cesiones y cabalgatas solemnes, sobre todo las destinadas a conmemorar entradas triunfales y cortejos fúnebres. Sin duda alguna el referente gráfico lo marcarían las realizaciones dirigidas a describir los acontecimientos sucedidos en Bolonia con motivo de la coronación del Emperador Carlos V en el año 1529.²¹ Junto a estos también se difundieron otros trabajos que simplificaban en un solo grabado el desfile de todo tipo de personalidades, ya fuesen de la antigüedad o contemporáneas a la época. Tal es el caso de la estampa que describe la entrada del Papa Clemente VIII en la ciudad de Ferrara en 1538.²² Diseñada por Tempesta, la secuencia quedaría distribuida en diferentes planos siguiendo un orden direccional único. Entre la guardia que acompaña al pontífice diferenciamos un grupo de caballeros que siguen la misma tipología que el grupo de Hernán Cortés. Primero unos trompeteros, después varios soldados y finalmente los capitanes junto al grupo de lanceros. Pero será en el apartado que recoja el paso del papa Clemente VIII donde veamos mayores similitudes con el cuadro dibujado para ilustrar a Moctezuma. Éste también se presenta bajo palio, portado en un sillón por sus sirvientes y escoltado por la guardia, mientras que más adelante llevan otro trono vacío muy parecido al que cargan los aztecas. Relacionado con este tipo de composición pictórica a partir de una sola lámina que muestra un itinerario ceremonial concreto, tenemos de nuevo un antecedente en las realizaciones del Palacio del Buen Retiro. Para la ocasión, Domenico Gargiulo y Viviano Codazzi realizaron los lienzos de las entradas triunfales de Constantino y Vespasiano en Roma a partir de un modelo calcográfico de Giacomo Lauro sobre el triunfo de los Césares romanos.²³

En otro de los sucesos escogidos dentro del repertorio vemos como los autores mexicanos, para describir el pasaje en el que Moctezuma es obligado por los españoles a comparecer ante su pueblo para calmar los ánimos de éste (XV), los artistas se inspiraron en una estampa bíblica que en la Europa contrarreformista había tenido una gran aceptación. Se trata de la representación del Ecce Homo o momento en el que Cristo es juzgado por su pueblo. Reau apunta que ésta iconografía, que comenzó a difundirse en el siglo XV, recoge la imagen de Cristo como un “*rey carnavalesco*” sobre un estrado, mientras desde abajo una multitud enfurecida grita su sentencia de muerte.²⁴ Del mismo modo, y como si el propio Moctezuma fuera el hijo de Dios²⁵ que va a ser entregado por su pueblo, se repite la tipología compositiva ésta vez en el marco de un balcón, adornado con profusión de detalles, posiblemente siguiendo las pautas de algún modelo de la época. Al respecto puede citarse una com-

posición de Durero que refleja perfectamente las características señaladas.²⁶ Pero no será éste el único caso en el que se distingan aspectos extraídos de interpretaciones cristianas, ya que tanto en la comida con los embajadores mexicanos de la tabla primera y del mismo agasajo detallado en la cuarta, Hernán Cortés adopta la tipología del Jesucristo en la Última Cena prefijado en las composiciones pictóricas del panorama europeo. Con ello, el “director” de la obra introduce de forma intencionada un elemento de la iconografía católica para defender tanto la dignidad histórica de la cultura azteca como el providencialismo divino en la conquista del territorio americano.

Finalmente habría que destacar un curioso apartado de la última tabla de la serie (XXIV), en el que se exhibe a Cortés mandando quemar algunos de los ídolos que quedaban en la ciudad de Tenochtitlán. En el lateral derecho de la misma aparece el capitán a caballo junto a parte de su compañía, señalándoles con la bengala lo que está aconteciendo. También lo siguen distintos personajes que hacen al espectador testigo del suceso, sobre todo un soldado en el centro de la escena que se gira de forma altiva cerrando la narración a modo de despedida. Retomando de nuevo la estela de los cuadros Buen Retiro hallamos sorprendidos, como una de las composiciones refleja el mismo modelo figurativo al que se ha aludido. En concreto, nos referimos al lienzo de *La rendición de Juliers* realizado por Jusepe Leonardo. En esta pintura el autor dispone en primer plano al general Spínola recibiendo las llaves del gobernador holandés, recreando junto a él el mismo ambiente de personajes que en la pintura mexicana. Sobre todo debemos fijarnos en el escudero de la esquina inferior izquierda que, en ambos casos y de forma idéntica, mira de frente al espectador haciéndole partícipe de lo acontecido. Posiblemente, y al igual que hiciera para el otro encargo de dicha estancia que representa *La Toma de Breisch*, el pintor tuviera entre su repertorio distintas muestras de Tempesta, las mismas que sirvieron a los hermanos González para componer el asunto descrito.²⁷

Pero no todo serán alusiones a fuentes grabadas europeas en este análisis propuesto. También en el acervo novohispano, sustentado en su mayoría por legados bibliográficos de notables historiadores mestizos, se pueden encontrar alusiones al diseño de los conjuntos, sobre todo en los contenidos de significación prehispánica. En la mayoría de los casos la información debió proceder de los códices postcortesianos que heredaron y conservaron los eruditos del momento. De este modo, aunque algo europeizados, se presentan a los protagonistas indígenas de los sucesos con sus trajes, armas y enseres

correspondientes. Una de las tablas del repertorio que más ha interesado a los historiadores es la que muestra el recibimiento de Hernán Cortés y sus hombres en el Palacio de Moctezuma. En ninguna de las notas de los cronistas de la conquista se describe explícitamente la apariencia de este recinto, por lo que el diseño fue resultado del ingenio de los pintores junto a las escasas referencias existentes en documentos postcortesianos, todo ello inserto en un espacio arquitectónico de impronta herreriana.²⁸ Si ya de por sí la sala de recepción resulta algo extraña con la escalera y el arco de medio punto, lo que más va a llamar la atención será la galería de reyes aztecas que, a modo de las estancias palaciegas occidentales, corone la parte superior de los muros. Se trata de un grupo de monarcas naturales con rasgos occidentales, que Toussaint relacionó, llamándoles “reyes de baraja”, con los dibujos que Sigüenza y Góngora proporcionó a Gemelli Careri, y que del mismo modo debieron ser los que en 1680 decoraron el arco del triunfo levantado en honor a la entrada de los virreyes condes de Paredes en la ciudad de México.²⁹ Esta serie que va a circular por tres espacios distintos tendría su fuente de procedencia en los dibujos de reyes texcocanos aparecidos en el *Códice Ixtlilxóchitl*, legado al sabio mexicano por el hijo del historiador Fernando de Alva Ixtlilxóchitl.³⁰ En este sentido, Sigüenza debió transformar la iconografía de los soberanos con los atributos originales de los aztecas, a los que añadiría de forma inusual la traducción literal de los nombres en castellano. De su acervo bien pudo encontrar dichos datos en el *Códice Mendoza*, del que también se tiene constancia que lo manejara gracias a Samuel Purchas.³¹ Existe la posibilidad de que otros códices postcortesianos hayan servido de forma directa o indirecta para guiar la composición de determinados episodios de la conquista que no quedaban bien detallados en las crónicas. Entre la multitud de estas fuentes documentales hemos hallado diferentes paralelismos que se refieren a los dibujos del *Códice Durán* para ilustrar algunos detalles concernientes a la cultura azteca. Bien podrían haberse tomado de aquí desde la mayoría de las caracterizaciones auténticas de los indios, conjuntos de mayor complejidad como el emblema del águila sobre el nopal, símbolo de la fundación de la ciudad de Tenochtitlán, que aparece hasta tres veces reafirmando el linaje fundacional mexicano, o el diseño de acontecimientos, como el que recoge a Hernán Cortés recibiendo un collar de Moctezuma mientras que el resto de sus hombres se intercambian presentes (XII).³²

Como señalamos en la introducción a este trabajo, tras el análisis iconográfico quedaría pendiente exponer

algunas ideas acerca de la participación en la serie de distintos miembros de la élite intelectual criolla de México a finales del siglo XVII. Estos ilustrados serían los encargados de reflexionar y concebir el programa que más tarde figuraría en el repertorio artístico. Aunque no esté probado documentalmente y algunos investigadores hayan querido ver en él a uno de los interventores teóricos, creemos más que justificado seguir apoyando la idea que relaciona a Don Carlos de Sigüenza y Góngora con el contenido de esta obra.³³ Su carácter amable y cortés condicionó su posición como referente obligatorio en multitud de consultas académicas y burocráticas. De esto se hace eco Clavijero al señalar que “*la fama de su cultura, su resolución de las cuestiones prácticas y su dominio de la pluma le valieron ser escogido para muchas comisiones especiales*”.³⁴ Detrás de sus textos literarios residía el esfuerzo por glorificar el México Antiguo con el fin de fomentar el naciente nacionalismo mestizo, existiendo según Delgado, “*un deseo de equiparar lo mexicano con lo español europeo y de singularizarlo frente a lo puramente hispano*”.³⁵ De todos era conocida la maravillosa biblioteca de Sigüenza, que no sólo contenía las más exitosas publicaciones europeas sino la primera colección privada de documentos prehispánicos y coloniales.³⁶ Buena parte de ésta se formó gracias al legado que le hiciera Juan de Alva Cortés, hijo del célebre historiador Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, descendiente de Netzahualcóyotl, que conservaba valiosos documentos del antiguo reino de Texcoco.³⁷ De este modo, Sigüenza no sólo profundizó en las disciplinas científicas, por cuyas publicaciones recibió los mayores reconocimientos tanto mexicanos como europeos, sino que se interesó por la historia de su pueblo, llegando a ser uno de los principales defensores de la identidad criolla como heredera del pasado prehispánico. En este sentido, tampoco se mantuvo ajeno al tema de la conquista abarcando los hechos en torno a la figura de su protagonista, Hernán Cortés. A éste le dedicaría su *Piedad Heroica*, en la que como afirma Lorente “*subraya las acciones excelsas de la patria mexicana desde su fundación por un hombre providencial, Hernán Cortés*”.³⁸ Del capitán nos dice Gemelli que poseía en su acervo copia impresa de las cuatro cartas de relación, por lo que el contacto directo con los acontecimientos bélicos estaría perfectamente justificado.³⁹ De igual modo, Sigüenza manejó los textos de Bernal Díaz del Castillo, del que conocemos la publicación de unas anotaciones y del que se ha apuntado pudiese haberle servido de marco para la redacción de *Alboroto y motín de los indios de México en 1692*.⁴⁰ Con toda probabilidad todas estas fuentes formaron parte de las que, tal y como señala el propio Vetancurt, le

fueron prestadas para su *Teatro mexicano*, el cual casualmente se gestaba en los años de ejecución de los enconchados.⁴¹

Para documentar la intervención de Sigüenza como mentor de estos enconchados hubiese sido de gran utilidad consultar la relación de los volúmenes que tuvo su biblioteca. De este modo, sabiendo que en el glosario de volúmenes se encontrase algunos de los ejemplos citados en este trabajo sólo faltaría deducir el marco de dicha colaboración. Sin embargo, tras su muerte el fondo bibliográfico fue donado al Colegio Máximo de San Pablo y San Pedro de México, donde se dispersó a raíz de la expulsión de los jesuitas de los territorios de la Corona española en 1752. A pesar de esta laguna documental existen dos argumentos que creemos convincentes para seguir apoyando la intervención de Sigüenza. Por un lado una idea sustentada más bien en las casualidades históricas y por otro una tesis con un rigor científico más acertado. En el primero de los casos debemos entender la relación que este personaje sostuvo con el entorno de las diferentes Cortes virreinales que vivió. Existen indicios de este contacto, que sin duda alguna debió ser siempre cordial y respetuoso. Irving afirma que “en cuanto a los representantes de su Católica Majestad en el Nuevo Mundo durante los últimos años del siglo XVII, tenemos muchas indicaciones que las opiniones de Don Carlos eran muy solicitadas en sus reuniones”.⁴² Por lo tanto es posible considerar que el virrey duque de Moctezuma solicitara su asesoramiento para que los hermanos González ejecutaran un nuevo conjunto digno solamente de su destinatario, el rey de España. El hecho de que en ésta se siguiesen algunos cánones de las otras series, no exige que el sabio ya hubiese colaborado con anterioridad en el préstamo de algunas estampas a los pintores, sobre todo para la tabla que recoge la decoración del palacio de Moctezuma con los retratos regios. Sin embargo, el corpus iconográfico, que como hemos analizado indica una clara cercanía con la producción de Tempesta, debió tener en este personaje a uno de sus principales promotores. Pero de esta vinculación no sólo intuimos que Sigüenza pudiese haber adquirido cierto protagonismo, sino que detrás de los más que justificados paralelismos con el Salón de Reinos del Buen Retiro, el propio virrey, único conocedor directo que pudo ser de dicha estancia, hubiese intervenido asesorando sobre la valoración de los lienzos y la filiación con los gustos del monarca. Del mismo modo, al tratarse de un encargo personal para el soberano su participación en la tarea sería incuestionable.⁴³ Igual que en la más que probable relación entre Felipe IV y el Conde Duque en el programa decorativo del palacio madrileño,

también el virrey y el sabio pudieron haber tomado partida conjunta en la disposición de un presente tan relevante.⁴⁴ Otro argumento que sostiene dicha vinculación se refiere a que el virrey ya poseía en su colección otro repertorio de enconchados de la conquista anterior a éste. El mismo bien pudo ser un obsequio a su llegada al poder o un encargo del gobernante para redecorar el palacio de los virreyes tras los altercados de 1692. De este modo, enviando al monarca un conjunto homónimo al suyo, enriquecido y perfeccionado, demostraría su reconocida fidelidad a la Casa de los Austrias mediante una muestra de admirable valor material y acertado contenido ideológico.

Dejando atrás las suposiciones históricas, hay datos que testimonian la participación de Sigüenza y Góngora en algunas realizaciones de su tiempo, ello nos lleva a demostrar su más que probable relación artística con ésta. El caso más conocido y mejor estudiado, es el encargo que recibe por parte del cabildo de la ciudad para idear el diseño del arco triunfal levantado para la entrada de los virreyes condes de Paredes el día 30 de noviembre de 1680. El trabajo quedó recogido en una de sus más célebres obras *Teatro de las Virtudes Políticas*, donde comentaba el conjunto que él mismo diseñó, y en el que haciendo acopio de su exaltado patriotismo distinguía las cualidades de los soberanos aztecas como modelo a seguir por los gobernantes peninsulares. Para tal fin planteó una serie de retratos de monarcas naturales que elogiaban el pasado histórico del país.⁴⁵ El propio autor señala en el texto que dio los modelos a seguir a los pintores Joseph Rodríguez y Antonio de Alvarado.⁴⁶ Como se ha visto anteriormente estos serían interpretados por el sabio mexicano de las efigies ilustradas en el *Códice Ixtlilxóchitl* sobre los reyes texcocanos. El otro caso de colaboración guarda relación con la misma fuente iconográfica, aunque esta vez se refiera a la generosidad intelectual del mexicano. El protagonista de este suceso será el viajero italiano Gemelli Careri, quien de su encuentro en la capital mexicana con Don Carlos de Sigüenza y Góngora dice que acudió por el interés que éste despertaba en el sabio y que tras largas conversaciones en las que le mostraba escritos y dibujos de antigüedades indias pudo ver que se trataba de un hombre “muy instruido y afable”.⁴⁷ En uno de sus capítulos señala la visita que el lunes 29 de julio de 1698 dirigió al sabio en su retiro del Hospital del Amor de Dios, donde afirma acudir para que “me diera las figuras que se ven en este libro”.⁴⁸ Efectivamente dichas figuras son las que el italiano publica en su apéndice a la Nueva España de la obra *Giro del Mondo* y que constituirían la representación errónea de

los retratos de los reyes mal llamados aztecas, provenientes del *Códice Ixtlilxóchitl*, concordantes con los expuestos en el arco del triunfo del conde Paredes y a grandes rasgos con los descritos en una de las imágenes de la conquista.⁴⁹ De una u otra forma se puede justificar la intervención de Sigüenza en la realización de estas piezas. Ya fuese proponiendo estampas o dibujos, o aconsejando sobre los matices de la composición, las novedades que introdujera en esta interpretación de la conquista de México la hicieron única en su género artístico.

Lo que a simple vista describía un sencillo juego de imágenes en torno a un discurso narrativo adquirió una fuerte significación al confundirse entre las escenas un complejo entramado de matices simbólicos. La finalidad no sólo era obsequiar al monarca español sino mostrar la grandeza del territorio mexicano a través de unas representaciones que dignificaran la cultura originaria y reconocieran la soberanía española. Con ello se observa el nivel compositivo que alcanzó la pintura novohispana durante los últimos años del siglo XVII, y sobre todo la capacidad que tuvieron distintos intelectuales para introducir una variedad de mensajes que, a pesar de homenajear la gesta invasora, defendiese la hegemonía criolla en las esferas más influyentes de la metrópolis. Lorente nos habla de una “red de criollos que tamizaba y dirigía la cultura del virreinato”, cuyas ideas acababan siendo refrendadas de una u otra forma por el virrey vigente.⁵⁰ La sociedad novohispana comenzó con ello a entender los elementos culturales europeos y a asociarlos interesadamente a su pasado histórico en la construcción de una nueva identidad.

Notas

- 1 Consúltese la ficha catalográfica de la pieza escrita por Concepción García Sáiz en Catálogo de la exposición *Los siglos de Oro de los Virreinos Españoles*, Sociedad Estatal para los Centenarios de Carlos V y Felipe II, Madrid, 1999: 384-386.
- 2 Una se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, otra repartida entre el Museo Franz Mayer y el Museo del Virreinato de México, una tercera en el Museo de América de Madrid y la última, que perteneció a los Condes de Moctezuma, dividida en dos colecciones particulares españolas.
- 3 Diversos autores han apuntado esta probabilidad basándose en los documentos de la testamentaria del rey Carlos II donde aparecen “Veinte Y quatro tablas pequeñas que pueden servir de respaldo o Biombo Uajo de estrado de charol embutido de nacares (...)”. *Inventarios reales* (ed. Gloria Fernández Bayton) vol. I (1975), Museo del Prado, Madrid: 152.
- 4 En un análisis inédito sobre la Colección Moctezuma, Martínez del Río de Redo apunta que era la obra literaria sobre esta temática más leída en el momento y que su empleo por los artista bien se debió a “la utilidad que encontraban en ella o por la sugerencia de los comandatarios (...)”. MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, M. (2006): “La conquista en una serie de tablas enconchadas”, en *La imagen de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII*, Fomento Cultural Banamex, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México: 63.
- 5 Este tema no ha sido tratado con la profundidad de las fuentes literarias, aunque algunos autores como Soria, Toussaint, Dujovne y Martínez del Río de Redo, entre otros, hayan aludido siempre a la complejidad del entramado compositivo.
- 6 Es de obligada referencia el trabajo más completo realizado hasta el momento sobre esta serie debido a GARCÍA SÁIZ, C. (1999): “La conquista militar y los enconchados: las peculiaridades de un patrocinio indiano”, en *Los pinceles de la Historia: el origen del reino de Nueva España, 1680-1759*, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, México: 121-122.
- 7 La colección del Museo de Buenos Aires se encuentra firmada por Miguel González por lo que Soria deduce que la copiara de la que su hermano Juan, con mejores calidades, pudiese haber realizado para el duque de Moctezuma (dato último desmentido al documentarse también en ésta la firma de Miguel). KUBLER, G.; SORIA, M. (1959): *Art and architecture in Spain and Portugal 1500-1800*, The Pelikan History of Art, Penguin Book: 394.
- 8 DUJOVNE, M. (1972): *La conquista de México por Miguel González*, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires: 18.
- 9 Junto con el texto citado se muestran ejemplos de grabados de Teodoro de Bry como posible fuente de inspiración para este conjunto. MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, M. (2006): Op. cit. 68.
- 10 KUBLER, G.; SORIA, M. (1959): Op. cit. 394.
- 11 Ambas relaciones las recoge NAVARRETE PRIETO, B. (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1998: 282-283.
- 12 GARCÍA SÁIZ, C. (1999): Op. cit. 122.
- 13 RUIZ GÓMEZ, L. (2001): *El Greco y la pintura española del Renacimiento*, Museo del Prado: 206.
- 14 Esta autora lo considera, además, el creador en Italia del género de batallas y del de escenas de caza. ÁLAMO ÁLVAREZ, E. (1996):

- "Velázquez, Tempesta y Tasso. Influencias de la Jerusalén Liberada en La Rendición de Breda", en *Actas del XI Congreso Nacional del CEHA* (1996), Valencia, II: 164.
- 15 Véase el capítulo dedicado al comercio de estampas con América en NAVARRETE PRIETO, B. (1998): Op. cit. 80-85.
 - 16 CUADRIELLO, J. (2004): "Una Biblia para el Nuevo Mundo: la conquista de México y los emblemas políglotas de Mattäeus Merian", en *Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*, Sociedad de Cultura Valle Inclán, A Coruña: 33-48.
 - 17 El libro completo se haya recogido en *Italian Masters of Sixteenth century: Antonio Tempesta*, edited by Antonio Buffa. The illustrated Bartsch. vol. 35(1), Abarys Book, New Cork: 288-324.
 - 18 Para seguir las ilustraciones de estas tablas de la conquista véase GARCÍA SÁIZ, C. (1980): *La pintura colonial en el Museo de América: Vol.2: Los enconchados*, Museo de América, Madrid: 19-69.
 - 19 Véase lo concerniente al diseño de estas composiciones en BROWN, J.; ELLIOT, J. (1981): *Un palacio para el rey*, Alianza Editorial, Madrid: 183.
 - 20 Citan textualmente: "Se representaba como una exhibición de triunfo y humillación, en la que el vencedor se muestra de pie, o sentado, o en un trono a caballo, aceptando el tributo del general vencido, arrodillado y sumiso". *Ibid.* 189.
 - 21 Un estudio completo de estas representaciones que abarcaron la entrada del emperador, el momento de coronación y la cabalgata con el papa Clemente VII lo encontramos en Catálogo de la exposición *La imagen triunfal del emperador: la jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000.
 - 22 *Italian Masters of Sixteenth century: Antonio Tempesta*, edited by Antonio Buffa. The illustrated Bartsch. V.36 (2), Abarys Book, New Cork: 154.
 - 23 Consúltense las fichas catalográficas relacionadas en VV.AA. (2005): Catálogo de la exposición *El palacio del Rey Planeta*, Museo del Prado, Madrid: 190-191.
 - 24 REAU, L. (1996): *Iconografía del arte cristiano*, vol. I.2, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996: 478.
 - 25 Aunque no aluda al caso señalado, véase relacionado con la iconográfica comparativa entre Moctezuma y Jesucristo el artículo de MAGALONI KERPEL, D. (2003): "Imágenes de la conquista en los códices del siglo XVI. Una lectura de su contenido simbólico", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXV, núm. 82, México: 34-42.
 - 26 *Sixteenth Century German Artists: Albert Dürer*, edited by Walter L. Strauss. The illustrated Bartsch. V.10, Abarys Book, New Cork: 104.
 - 27 Hay cierto paralelismo con una lámina de la *Historia de los Siete Infantes de Lara*. Respecto a *La Toma de Breisch*, Álamo publica un modelo de Tempesta como fuente de inspiración. ÁLAMO ÁLVAREZ, E. (1996): Op. cit. 162-163. Un análisis más detallado de ambos cuadros lo recoge el catálogo de la exposición *El palacio del Rey Planeta*, Madrid, 2005.
 - 28 Clavijero recurre a Cortés para rebatir la opinión de Paw sobre la pobreza de estas chozas, al señalar el capitán que Moctezuma "tenía en esta ciudad casas para su habitación, tales y tan maravillosas, que no creería poder jamás explicar la excelencia y grandeza, por lo que no diré más sino que no las hay iguales en España". CLAVIJERO, F. (ed. 1964): *Historia antigua de México*, Porrúa, México: 538.
 - 29 TOUSSAINT, M. (1952): "Las pinturas con incrustaciones de concha de nácar en Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* n°20, México, 1952: 18-19. Para ver las láminas de Gemelli consúltense GEMELLI CARERI, G.F. (1927): *Viaje a la Nueva España*, Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, México: 77,79,81,83.
 - 30 Actualmente se conserva en la Biblioteca Nacional de París. Consta de cuatro partes con láminas coloreadas y textos explicativos sobre la cultura mexicana. Sobre este documento véase ALCINA FRANCH, J. (1992): *Códices Mexicanos*, Fundación Mapfre América, Madrid: 96-101.
 - 31 VON KÜGELGEN, H.: "Así repercute la gloria del mundo. Aproximación a la reconstrucción de los arcos de triunfo de Don Carlos de Sigüenza y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz", en *Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, IIE, México: 710.
 - 32 DURÁN, Fray Diego de. (ed.1990): *Historia de las Indias de Nueva España*, tomo I, Banco Santander, Madrid.
 - 33 García Sáiz apoya esta hipótesis en base a su disponibilidad de medios y a la cercanía de que gozaba dentro de la corte virreinal. GARCÍA SÁIZ, C. (1999): Op. cit. 121.
 - 34 Del mismo modo señala que fue designado como "una especie de historiador oficial". CLAVIJERO, F.J. (ed. 1982): Op. cit. 117.
 - 35 DELGADO, J. (1966): "Don Carlos de Sigüenza y Góngora y su Piedad Heroyca de Don Fernando Cortés", en *Sigüenza*, Madrid : 11-108.
 - 36 Para Trabulse, "era junto con la de Lorenzo Boturini la biblioteca más rica de la época colonial". TRABULSE, E. (1988): *Los manuscritos perdidos de Sigüenza y Góngora*, El Colegio de México: 13.
 - 37 ALCINA, F. (1992): Op. cit. 31.
 - 38 Así pues el autor coloca a Sigüenza en la posición oficial española que justifica la conquista desde un "cortesianismo providencialista". LORENTE MEDINA, A. (1996): *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1996: 201.
 - 39 GEMELLI CARERI, G.F. (ed.1927): Op. cit. 240.
 - 40 ROSS, K. (1988): "Alboroto y motín en México: una noche triste criolla", *Hispanic Reviews*, v.56: 181-190.
 - 41 "Item varios mapas, libros, ó volúmenes originales de los antiguos Mexicanos, y muchos manuscritos (...), que tiene originales y me ha participado, mi Compatriota, y Amigo d. Carlos de Sigüenza, y Góngora (...)." VETANCURT, Fray Agustín de. (ed.1982): *Teatro mexicano*, Colección Chimalistac, vol.8, Porrúa, México: XXVII.
 - 42 Un estudio biográfico de obligada referencia en LEONARD, I.A. (1984): *Don Carlos de Sigüenza y Góngora: un sabio mexicano del siglo XVII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984: 53.
 - 43 Acerca de la misma García Sáiz afirma que de esta manera haría partícipe al rey de las particularidades de los enconchados y del interés con que los criollos estaban recuperando el protagonismo de la conquista. GARCÍA SÁIZ, C. (1999): Op. cit. 113.
 - 44 Úbeda de los Cobos señala que debido a las estrechas relaciones entre el rey y su valido poco se sabe de la gestación del programa decorativo y que la principal incógnita existente es la participación del propio Felipe IV en el mismo. Catálogo de la exposición *El palacio del Rey Planeta*, Madrid, 2005: 22.
 - 45 Lafaye señala que estas figuras marcaron el pensamiento criollo de finales del siglo XVII al igualar la virtudes de estos "príncipes bárbaros" con la forma de gobierno del virrey entrante. LAFAYE, J. (1977): *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, FCE, México: 107-117.

- 46 SIGÜENZA Y GÓNGORA, C. (ed. 1986): *Teatro de Virtudes Políticas*, UNAM, Porrúa, México: 53.
- 47 GEMELLI CARERI, G.F. (ed. 1927): *Op.cit.* Véase nota 26.

Gordon Matta-Clark y Carlos Bunga: sobre la destrucción controlada

David Moriente
Universidad Autónoma de Madrid

La destrucción como asunto iconográfico en los últimos tiempos ha desplazado de manera radical el concepto romántico de la ruina. Ambas temáticas comparten la arquitectura como objetivo, objeto y sujeto de su enunciación visual. Existe en ellas una similitud formal pero una diferencia obvia de sentido: allí donde había un sentimiento melancólico se ha ubicado uno trágico; lo que significaba la ruina perdurable como el vestigio de épocas brillantes y ejemplo de civilización ahora es un símbolo de la supremacía tecnológica que permite la capacidad de destruir de manera más eficaz.

No es éste el lugar adecuado para trazar una genealogía de ambos conceptos, nos interesa más atender a una situación particular en el arte contemporáneo donde se toma como punto de partida la destrucción con la que se reflexiona sobre el papel de la arquitectura (y la ciudad) en el mundo moderno.

La profundización a través de un instrumento de interpretación propio de la historia del arte como es disponer en paralelo dos artistas distanciados en el espacio y en el tiempo nos permitirá comprender mejor esta cuestión.

Las muestras que vamos a examinar proceden de Gordon Matta-Clark y Carlos Bunga.

Aunque separados cronológicamente, en ambos autores encontramos una serie de coordenadas comunes como son la destrucción y la "des-edificación" como principios organizadores en su producción. Aunque a primera vista parezca una contradicción, este hecho queda plasmado en el complejo aparato documental que acompaña a estas obras y que incide en la reinterpretación de las categorías de lo efímero y lo irreversible.

Comencemos por presentar al más joven y menos conocido. Carlos Manuel Bunga Marques (Oporto, 1975, nacido de madre angoleña) es licenciado en Artes Plásticas por la Escuela Superior de Tecnología de Gestión de Arte y Diseño (ESTGAD, Caldas da Rainha), en la especialidad de pintura¹. Aunque apenas lleva desde el año 2003 desarrollando su actividad profesional (ganó el premio EDP Novos Artistas), comenzó a destacar fuera de Portugal a raíz de su inclusión en la *Manifesta 5* de San Sebastián en 2004, lo que le supuso exponer en distintos centros el año siguiente: realizar una intervención en el Culturgest en Oporto, exponer en Nueva York en la muestra colectiva *Things Fall Apart All Over Again*, en el Artists Space of New York, en la galería Elba Benítez de Madrid, esta vez individualmente, y en el proyecto conjunto del San Diego Museum of Art y el Centro Cultural Tijuana titulado *Farsites: Urban Crisis and Domestic Symptoms in Recent Contemporary Art*.

La obra de Matta-Clark (Nueva York, 1943-1978), cada vez más estudiada, constituye un referente en el arte de la segunda mitad del siglo XX. En el breve lapso de una década (1969-1978), en su trabajo se desarrollan y entremezclan de manera fascinante distintas preocupaciones: el potencial del cuerpo y la acción, el intento de superar la mercantilización del arte y los espacios donde se despliega la obra o una crítica socioeconómica a través de la naturaleza de lo urbano y su relación con lo humano que le llevan a una temprana conciencia ecológica.

Como datos biográficos nos bastará decir que fue hijo del surrealista chileno Roberto Matta, tuvo un hermano gemelo, John Sebastian (Batan, quien se suicidó un año

antes de la muerte de Gordon). Fue ahijado de Marcel Duchamp y de éste recibió el interés (¿obsesión?) por los juegos de palabras; estudió Arquitectura (como ya hiciera su padre, quien en la década de 1930 trabajó en el estudio de Le Corbusier) en la Universidad de Cornell, Ithaca, Nueva York y se graduó en el año 1969. Además en Cornell se celebró la exposición *Earth Art* ese mismo año y trabajó como asistente en las obras de Beebe Lake Ice Cut y Gallery Transplant, de Dennis Oppenheim y Mirror/Salt Pieces, de Robert Smithson².

No solo trabajó relación con Oppenheim sino con otros artistas que compartieron aquel momento de eclosión de la escena neoyorquina (y también ciertas inquietudes) con Matta-Clark como Vito Acconci o Dan Graham. En cuanto a los herederos/seguidores formales, la nómina se amplía con Gregor Schneider, Glen Seator, Hans Schabus, Isidro Blasco o George Rousse entre otros³.

Para localizar el momento en que hace aparición Matta-Clark hemos de tener en cuenta que a finales de los años sesenta estaba aumentando el interés por el lugar; sobre todo, la reflexión de las condiciones espaciales donde se ubicaban las instalaciones, las acciones, las *performances* o los *happenings* (podemos recordar a Allan Kaprow para quien el “legado” de Pollock suponía usar toda la ciudad como ámbito artístico).

Es por estos mismos años cuando detectamos una tímida y sigilosa tendencia “arquitectónica” en la producción artística, una corriente en la que queda plasmado el interés por usar la arquitectura como materia prima. Esta tenue tendencia queda eclipsada, sin duda, por la fuerza explosiva de las cuestiones sobre el cuerpo y la acción que también se están llevando a cabo en estos momentos.

Sin embargo, es en el contexto de la década posterior cuando se presentan las circunstancias sociales que podríamos aventurar como influyentes: el malestar que supone el fracaso de las jornadas de mayo de 1968 en París (o el fin de la posibilidad de la utopía), el descontento general ante la guerra de Vietnam o la crisis energética y económica.

La arquitectura es una manifestación más susceptible que otras a los cambios debido al conglomerado de agentes (primordialmente, el económico) que han de integrarse en ella, pero no debemos olvidar que es también un vehículo simbólico de gran calado y, en el ámbito norteamericano, una representación del poder financiero plasmada en los rascacielos. Estas construcciones, a fin de cuentas, también encarnan las promesas no cumplidas del Movimiento Moderno con lo que “inducen” la necesidad

de atacar a ese símbolo ya sea de un modo físico o metafórico.

Así, podemos constatar una coincidencia temporal entre los primeros trabajos “destructivos” de Matta-Clark —como *Sauna*, en 1971 o *Bronx Floors*, de 1972— con el “acta de defunción” del Movimiento Moderno, certificada por Charles Jencks el 15 de julio de 1972, “cuando a varios bloques del infame proyecto Pruitt-Igoe [de Minoru Yamasaki, 1952-1955] se les dio el tiro de gracia con dinamita”⁴.

Hagamos un momentáneo salto en el tiempo. En la quinta edición de la bienal internacional *Manifesta* pudimos contemplar la obra de Carlos Bunga *Proyecto Sala Kubo Kutxa* [1]. El artista portugués dejó como residuo de su actuación una enorme ruina. Pero ésta fue una ruina especial, antes de la inauguración de la muestra construyó una intrincada red de pasillos/calles con material de desecho, en concreto cartón. En estas edificaciones, a Bunga le gusta abrir entrantes y salientes, vanos y claraboyas que alteran la iluminación interior; y a veces, aunque no siempre, puede introducir capas pictóricas. A continuación efectuó una serie de cortes estratégicos por toda la obra hasta que la estructura de la misma cedió y se produjo el derrumbe de todo el conjunto. No existen fotos (al menos publicadas o dentro del contexto expositivo) de Bunga acometiendo esta devastación, solamente de la sucesión de diferentes estados “destructivos” parciales, pues generalmente suele desarrollar estas acciones a puerta cerrada.

Algunos de estos trabajos o de sus fases se pueden asimilar a las *Merzbau* de Kurtz Schwitters, a las obras *povera* de Mario Merz o a las alternativas arquitectónicas basadas en construcciones chabolistas como las de Marjetica Potrč o Dionisio González, pero mientras que en las anteriores el aspecto constructivo suele ser la idea primaria, en la obra de Bunga se busca la *des-edificación*, una regresión en la práctica arquitectónica que suponga una reflexión sobre el espacio, el lugar y, en ocasiones, sobre el tiempo y la memoria.

Sin embargo, ciertas declaraciones de Bunga sobre su trabajo parecen querer difuminar la influencia del chileno-norteamericano pues alega que “es probable que haya ciertas referencias de su trabajo que alcancen al mío por el propio devenir de la historia del arte... Los espacios en los que trabajo me influyen constantemente, como me influye la estructura que se va creando en ese espacio”⁵.

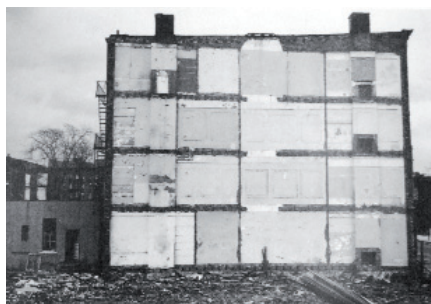
Si nos atenemos a sus palabras veremos que, en primer lugar, existe un espacio inicial donde se expondrá la obra que regula las condiciones de la estructura que irá creciendo en función de éste (*site-specific*) y posterior-



[1] Proyecto Sala Kubo Kutxa en proceso (izda.) y en el estado que quedó el día de la inauguración

mente una destrucción súbita o un desmontaje progresivo, con lo que se desarrolla un itinerario creativo que se invierte justo a la mitad de su producción.

En cuanto al influjo del neoyorquino, lo podemos distinguir claramente en *Sin título* (2000-03) [2], en esta temprana obra de Bunga se revelan los restos adheridos en la pared medianera de una edificación demolida, vemos que es muy similar a otro trabajo de Matta-Clark, *Walls Paper* (1972), que consta de una serie de fotografías con este mismo asunto. Estas imágenes manifiestan, por un lado, una sección de algo que antes estaba oculto, invisible y que formaba parte de la estructura; por otro, enseñan la huella de algo que ya no está. También semejan un corte que se hubiera hecho fraccionando la casa, algo que se muestra en *Splitting* (1974) [3] a través del collage de fotografías de las distintas plantas y que constituye una visión imposible para nuestra percepción.



[2] Sin título, 2000-03. ¿Versión, homenaje o remake de Walls Paper de Matta-Clark?

Cuando en los años setenta Matta-Clark comienza a seccionar, extraer y re-contextualizar fragmentos de edificios, podemos inferir de ello que retoma el “gesto duchampiano” del *ready-made*, esta vez a una escala mucho mayor; escala que se convierte en arquitectónica. Por otra parte, Matta-Clark, no solo se apropia de la imagen del edificio sino de su materia y también de la idea.

El proceder de Duchamp es, en palabras de Rosalind Krauss, un “acto de inversión” que “encerraba un momento en el que el espectador ha de constatar que se ha pro-

ducido un acto de transferencia, un acto por el que el objeto ha sido trasplantado del mundo ordinario al ámbito del arte”⁶, es decir, es el momento irreversible en el que se transmuta la significación de un objeto. La transmutación es algo que Matta-Clark tendrá muy presente durante toda su vida creativa pues su concepción del arte está ligada tanto al proceso alquímico como al gastronómico⁷.

Hay en el procedimiento de Matta-Clark la introducción de una entidad mestiza que participa del arte y la arquitectura, como si no hubiera diferencia entre una y otra.

La importancia e influencia del artista en sus intentos de redefinición y alteración del espacio son tal que un arquitecto como Rem Koolhaas dice de él: “Estuve fascinado por Matta-Clark. Pensaba que él hacía en el mundo real lo que Lucio Fontana en el lienzo. En ese momento, el más escandaloso, apasionante aspecto de su trabajo podía ser el glamour de la violación. Ahora también pienso que su obra fue un sólido y temprano ejemplo del poder de lo ausente, del vacío, de la eliminación, esto es, añadir y hacer. Nunca pensé sobre ello pero podrían ser algunas de las ideas de la TGB [Biblioteca François Mitterrand, proyecto no ejecutado por Koolhaas, sino por Dominique Perrault en 1996], donde se perforaban túneles en el volumen del edificio, una vuelta a sus manobras”⁸.

No deja de ser interesante que en la retórica de Koolhaas se defina lo atrayente de la obra de Matta-Clark como “el glamour de la violación”. El autor de *Delirious New York* (1978) semeja leer de manera “paranoico-crítica” los actos de Matta-Clark al interpretar la institución Arquitectura como una entidad femenina que es asaltada (violada en este caso) sistemáticamente por multitud de factores ya sean económicos o sociales⁹. Si continuamos en esta línea de pensamiento podríamos ver a Matta-Clark como un agresor/violador en la ya citada *Splitting* o en *Window Blow Out* (1973) o como un soltero/molde mágico que “desnuda” la fachada de *Bingo* (1974)¹⁰.



[3] Splitting (1974) "real" (izda.) y sección "virtual" (dcha., fotomontaje)

Proponemos a continuación un enunciado (que no pretende agotar por completo las posibilidades de análisis) de las características de esta poética —común en muchos casos a los dos artistas— con una serie de rasgos, rasgos que están extremadamente relacionados entre sí, tanto, que la formulación de algunos problemas puede parecer repetitiva en determinados momentos.

Agresión, disección

Aunque existe una violencia implícita, no es una agresión aleatoria ni tampoco es exactamente un acto de expresión del yo si lo entendiéramos en términos del automatismo psíquico. Se constituye más bien por un ataque quirúrgico, una disección, ya que el corte origina un trasvase de significaciones entre los ámbitos que comunica, la más inmediata es la tensión entre el interior y el exterior; obviamente, entre los espacios privado y público.

Pero también tiene una interpretación liberadora pues es la manera de romper los vínculos que constriñen o sujetan, según Matta-Clark: "Al deshacer un edificio son muchos los aspectos de las condiciones sociales contra los que estoy manifestándome: ... por abrir un estado de cerramiento que... prodiga cajas suburbanas y urbanas como contexto para asegurar un consumidor aislado y pasivo, un público virtualmente cautivo"¹¹.

Es por ello un acto depurado y meditado que no se encontraría tan lejos ni de los *tagli* espacialistas de Lucio Fontana ni de los experimentos literarios llevados a cabo en los años sesenta por Brion Gysin y William S. Burroughs mediante cortes (*cut-off*) y pliegues (*fold-in*)¹².

El corte puede, si se ha hecho en lugares vitales —como en la citada *Proyecto Kubo Kursaal* de Bunga— producir el desplome del edificio; o bien manifestar la estructura oculta a través de un desvelamiento, un buen ejemplo de ello sería *Bingo* (1974), donde una casa a punto de

ser demolida es usada por Matta-Clark para desmontar secuencialmente una fachada que queda organizada en una retícula de nueve partes.

Asimismo el corte deja pasar de modo imparable la luz, lo que la convierte en un poderoso aliado no solo como factor expresivo (las connotaciones de la iluminación son claras) sino como una herramienta intangible que permite modelar el vacío como si fuera algo físico. Al mismo tiempo que se proyecta la luz en las paredes opuestas, se abren campos de visión inéditos, aperturas no previstas en la edificación "normal".

Una geometría variable

Una idea que es retroalimentada por el principio de disección es la de hacer visible el dibujo geométrico. Al igual que dibujo ordinario, es una herramienta o convención óptica: las líneas no existen en la naturaleza y mucho menos en el grado de perfección que brinda la geometría. Multitud de proyectos de Matta-Clark se constatan de fotografías alteradas con la adición de líneas de fuga o el diseño de fachadas modificadas. El intento de plasmar la geometría (invisible) en el mundo físico parece similar a la experimentación de Marcel Duchamp con el mecanismo de la percepción visual, hacia los años veinte realizó obras que ilustraban bien esta preocupación, como *Anemic Cinema* (un cortometraje de unos siete minutos de duración) o los *rotorrelieves* (*Rotative plaque verre*) que, mediante unos discos de metal o vidrio, producían ilusiones ópticas; en este mismo sentido, no deberíamos olvidar a los "testigos oculares" del *Gran vidrio*¹³.

El paso del plano geométrico al espacio real se puede ejemplificar en *Conical Intersect* (1975), aquí Matta-Clark utilizó dos edificios de 1699 en el barrio de Les Halles-Plateau Beaubourg como plano proyectivo. A punto de ser derribados a consecuencia de la polémica construc-

ción del Centre Georges Pompidou, resultaron idóneos para los propósitos del autor. Introdujo mediante una perspectiva tridimensional, a través de los suelos, techos y paredes del edificio, el trazado de formas cónicas. Las líneas se “dibujaban” eliminando la materia sobrante dando como resultado una compleja percepción de los distintos niveles en el lugar donde son atravesados por dichas líneas. Inevitablemente Jean Baudrillard debía estar pensando en *Conical...* cuando escribe “Y no obstante... si alguna cosa debería haber en Beaubourg tendría que ser una especie de laberinto... —en suma el universo de Borges— o quizá las Ruinas circulares ... Una experimentación de los distintos procesos de la representación: difracción, implosión, encadenamientos y desencadenamientos aleatorios ...”¹⁴.

La importancia de la geometría se hace evidente también en el caso de Carlos Bunga, cuya utilización como base en su trabajo tiene al menos tres cercanías detectables: en primer lugar, los ecos del Constructivismo con las formas utilizadas, generalmente paralelepípedos combinados entre sí para formar un espacio asimétrico con referencias a la estética marginal (*vid. infra*); en segundo lugar, una clara semejanza formal con Piet Mondrian en cuanto a las masas cromáticas; y, por último, en el uso de la luz como herramienta expresiva y elemento configurador del espacio, lo encontramos próximo a trabajos de James Turrell u Olafur Eliasson.

Anarquitectura, espacio libre y espacio encadenado

Una de las diferencias más claras entre ambos es la manera de comprender el espacio. Durante su corta carrera una de las obsesiones que parecieron hostigar a Matta-Clark fue la búsqueda de espacios autónomos, utópicos. *Anarchitecture* puede ser un buen ejemplo de ello¹⁵.

El concepto de “Anarquitectura” comienza con un juego de palabras donde se niega la arquitectura misma (*an-*) y además significa la ausencia de cualquier tipo de jerarquía en la construcción del espacio; por otra parte, Matta-Clark “leía” de modo perspicaz en la imagen arquitectónica la debilidad del poder por poseer símbolos, la anarquitectura significaba la emancipación de todo eso. Una de las imágenes que mejor explican el concepto de *Anarchitecture* consistía en una fotografía del, por aquel entonces, recién construido World Trade Center (Minoru Yamasaki, 1974) en la que el peso compositivo de la imagen estaba en el espacio aéreo o intersticial entre ambas torres, interpretando (hermenéutica marxista) visualmente aquella sentencia de Marx “todo lo que es sólido se

disuelve en el aire”. No en vano, Matta-Clark se refería a los intereses de *Anarchitecture* en términos de “vacíos metafóricos, huecos, espacios sobrantes, lugares no aprovechados”¹⁶. Así, en *Reality Properties: Fake Estates* (1973) pone de manifiesto la implacable erosión que implica el consumo y muestra los residuos del acto arquitectónico. Con la compra de los “recortes”, Matta-Clark, libera metafóricamente esos fragmentos de espacio. Es interesante observar cómo era una idea que flotaba en el ambiente pues en un artista como Hans Haacke, encontramos un trabajo similar (que no llegó a exponerse en el Museo Guggenheim de Nueva York por cuestiones obvias) sobre —en palabras de Walter Grasskamp— “el sistema de deliberada depauperación de barrios urbanos a través de la especulación inmobiliaria” titulado *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System* (*Shapolsky et al. Sociedades Inmobiliarias de Manhattan, un sistema de tiempo real*, 1971)¹⁷.

De signo contrario, la proposición de Bunga con sus edificaciones interiores supone un juego que se puede continuar indefinidamente, al igual que la retórica persuasiva de las muñecas rusas (*matrioshka*, simbolizan la fertilidad), y de este modo generar no sólo una arquitectura que crece dentro de otra, sino que queda vinculada a ella.

Esta idea de generación ya está prevista por el propio artista pues sabemos que sus construcciones están asociadas a la maternidad, ya que Bunga afirma: “Me interesa la degradación rápida de las cosas y desarrollo, al mismo tiempo una relación directa con el espacio urbano. Utilizo la forma de la casa, que asocio también a una cierta idea de maternidad”¹⁸.

Sin embargo, creo que hay otra lectura más inquietante y que nos acerca de un modo tangencial a las imágenes de las *carceri* piranesianas o a la concentración espacial del infierno dantesco: la posibilidad de un *espacio encadenado* y replegado sobre sí mismo, un callejón sin salida que, como el lingüístico o el vital, no ofrece retroacción o explicación alguna ni de su origen ni de su finalidad.

El problema de la deconstrucción

En los años sesenta Jacques Derrida acuñó el vocablo *déconstruction* en sus análisis filosófico-textuales como método de avanzar sobre el asunto de la *Destruktion* propuesto por Martin Heidegger, ya que, en principio, no era una simple reducción a la nada o “destrucción” de lo dado sino que suponía el modo de desmontar un aparato discursivo (científico o histórico) para hacer visible el proceso de acumulación de significados en el mismo.

La geometría descoyuntada, el sentido “fenoménico” de la estructura y la labor de desmontaje es lo que quizá llevó a ciertos autores a catalogar un tipo de arquitectura que empezaba a desarrollarse por esos años como “deconstructivista”. Así en el catálogo de la exposición *Deconstructivist Architecture*, celebrada en el MoMA de Nueva York en 1988 y comisariada por Philip Johnson y Mark Wigley, aparecía una foto de *Splitting* junto al *Edificio Best* de Sacramento (1977) como ejemplo de desensamblaje de una estructura. De hecho, Wigley afirmaba que “un arquitecto deconstructivo no es, por lo tanto, aquel que desmonta edificios, sino el que sitúa los dilemas inherentes [de la construcción] en el edificio”¹⁹.

Pero al margen del debate sobre la pertinencia del concepto o no, con este vínculo se interpretaba de modo erróneo el trabajo de Matta-Clark y daba pie a exagerar la introducción de principios intelectuales en su obra. La formación del artista (en inglés, francés y español y que estudió poesía en La Sorbona en el curso 1962-63) no hubiera impedido la adquisición de los rudimentos de Jacques Derrida, sin embargo, sospecho que esta idea debe estar en dirección a su –por lo demás no tan intensa– relación con Robert Smithson, autor del famoso *Spiral Jetty* (1970).

Smithson sí estaba apoderado de una pulsión científica, con la lectura y aplicación de textos a su trabajo de literatura fantástica, Antropología o Física; temas como el caos o la decadencia eran llevados al extremo con la idea de la entropía. Aunque se puede rastrear una temprana influencia de Smithson en los primeros años de producción de Matta-Clark²⁰, se hace evidente que el trabajo de éste va dirigido hacia otros intereses y que, aunque tenga una leve semejanza formal no es ninguna ilustración de los principios de la deconstrucción²¹.

Carlos Bunga produce la misma confusión, pues los mismos organizadores de *Manifesta* afirman con este incomprensible texto que “Aunque el artista está influenciado por los métodos anarquitecturales de Gordon Matta Clark, Bunga extiende el lenguaje arquitectural de la deconstrucción hasta una crítica de lo doméstico que integra la lógica de la contingencia, la emergencia, la necesidad y la inmediatez de los materiales”²². Como vemos, se mezcla sin orden ni concierto “anarquitecturales”, “lenguaje arquitectural de la deconstrucción”, “lógica de la contingencia” y demás, dando como resultado una expresión vacía de sentido.

Ruina y memoria

La ruina es la metáfora perfecta de los procesos irreversibles, aquellos en los que la línea de tiempo solamente tiene

una dirección: del orden al desorden²³. El concepto de la ruina en la producción contemporánea supone un entramado de relaciones significativas; se percibe un itinerario que conduce de la imagen de la ruina a la de la destrucción. Por un lado, persiste el sentimiento trágico-melancólico de raíz romántica, es decir, la decadencia arquitectónica unida al abandono del lugar; por otro, la ruina es consecuencia directa de la destrucción bélica con lo que esta imagen se ha diversificado en un complejo sistema iconográfico cuyos artífices han sido, sin lugar a dudas, el cine y la televisión.

La ruina, por consiguiente, aparece de distinto modo: mientras que para Matta-Clark, un edificio abandonado supone materia prima con la que llevar a cabo su discurso y proponer una serie de operaciones de alteración, en Bunga se puede observar o bien, una fase en la producción de la obra o bien el resultado final. Para Robert Holloway los cortes de Matta-Clark forman parte del proceso destructivo, estremeciendo su estructura pero sin llegar a producir su caída pues “se detenían justo a un paso de realizar la entropía potencial contenida en un edificio; los cortes exploraban y mostraban la estructura, pero no permitían que la estructura sobrepasara el punto de irreversibilidad”²⁴.

La memoria sustenta el recuerdo de lo que ha desaparecido, es el pilar del monumento. Estas muestras, que por diferentes razones están hechas para no durar; son justo lo contrario de lo monumental²⁵; en las de Matta-Clark, por lo precario de sus emplazamientos, en el límite de la legalidad y la integridad del edificio; en las de Bunga por lo efímero de sus materiales.

Hay distintos niveles de conocimiento para este tipo de obras tan fugaces pero principalmente son dos, el acercamiento empírico, es aquel que repite los pasos dados anteriormente por el artista y a través del contacto directo con el espacio y, en segundo lugar, la documentación que forma el aparato virtual compuesto por las películas (sobre todo en el caso de Matta-Clark) y las fotografías de proyectos y obras; otras formas de aproximación indirectas son los fragmentos físicos de la obra, las extracciones literalmente “arqueológicas” del su estrato original y, en último lugar, el testimonio o descripción de los que deambularon por aquellas localizaciones.

De todos ellos nos interesan más el conjunto de la documentación visual pues en última instancia forman un corpus de lo inexistente, lo irreplicable y lo invisible. De ahí las películas/acciones de Matta-Clark, en el margen de lo narrativo, que muestran su labor y constituyen un contrapunto perfecto de las fotografías de Bunga en las que aparecen los espacios vacíos como si no interviniera la mano humana en el proceso.

Otro de los factores que inciden en el interés de todo este dispositivo documental es la posibilidad de alterar la secuencia (en el caso de la película, proyectarla al revés) y producir un acto constructivo que vaya en dirección contraria de la línea del tiempo y la ruina.

En último lugar, hay un aspecto inquietante en lo fugaz que implica que algo es *consumido* rápida y vorazmente. Según esto, creo que estas obras han de interpretarse también como un alegato simbólico contra el desarrollo descompensado del capitalismo salvaje, que ha llevado el concepto de *obsolescencia cognitiva* (y el olvido) no solo a los objetos sino también a los edificios y las personas.

Acción desedificadora

Otra vertiente del gesto se plasma en la *acción desedificadora*. No es propiamente una *performance* pero advertimos cierto aspecto de representación teatral por la propia naturaleza del trabajo, en este caso encontramos un sujeto (el artista) en un escenario que, merced a las operaciones y modificaciones que recibe, pasa a ser la metáfora de un sujeto pasivo.

Pero hay más, el acto o gesto de la des-edificación transforma en mayor o menor medida el objeto arquitectónico de modo equivalente a cómo era modificado el *ready-made* en su concepción.

Al igual que en la *deriva* situacionista se produce un *continuum* entre cuerpo y espacio. En la producción de este continuo hay un influjo indirecto que nos lleva de Roberto Matta (1911-2002) hasta su hijo Gordon pasando por los situacionistas. Deberíamos recordar que la primera formación de Matta padre fue la de arquitecto y que utilizó en muchos de sus cuadros estilemas arquitectónicos; por ejemplo, una obra del año 1964 con el sugerente título *El poder del desorden* conjugaba formas biológicas con otras constructivas. ¿Podríamos hablar entonces de una imagen bioarquitectónica? En el enmarañado aspecto de *Labyrotoire* (1962), perteneciente a la monumental *New Babylon* de Constant Nieuwenhuys, se hace evidente el influjo de Roberto Matta.

En esta misma dirección Matta-Clark aplica al sujeto y al espacio circundante la idea de una entidad única, no se pueden separar uno del otro. Si entendemos que el espacio solamente se hace inteligible a través del movimiento de los cuerpos, en el caso de Matta-Clark, son estos cuerpos (los de los espectadores) los que van accediendo a lugares inéditos, esto es, tanto los espacios que se encontraban *plegados* antes de su intervención como los estratos que los ocultaban.

Estos espacios no se pueden abarcar de un solo vistazo sino que necesitan ser recorridos para ser aprehendidos en toda su amplitud. Por tanto, el movimiento del espectador replica el del artista y, complementariamente, las fotografías-collage se convierten en la síntesis del circuito.

Las obras de Bunga y Matta-Clark comparten esta idea y aún plantean un problema más; el movimiento en la mayoría de los casos ha de hacerse de manera virtual debido a la desaparición de la obra física y a través de los vestigios que han quedado de ella: películas, proyectos, fotografías, etcétera.

Estética marginal

Podemos observar una atracción hacia el margen de lo urbano y lo construido. Aunque hay ciertas diferencias formales. A principios de los años setenta Matta-Clark estaba trabajando con las posibilidades que se encontraban a medio camino de la poética *povera* y la búsqueda de lo que Robert Smithson había denominado *paisajes de perfil bajo*, tal que los monumentos de Passaic o similares²⁶. Con esta combinación rodaba cortometrajes en vertederos, como la destrucción de su furgoneta por un *bulldozer* (*Fresh Kill*, 1972), o bien fabricaba esculturas reciclando material de desecho como en *Garbage Wall*, de 1970 o *Glass Plant*, de 1971.

Esto le servía también para denunciar las condiciones de inhabilitación en las visitas "a las zonas del gueto de Lower East Side y del Bronx, acudiendo a edificios ocupados principalmente por jaurías de perros y, con cierta periodicidad, por yonquies"²⁷ e intentar ofrecer alternativas de re-empleo a corto o medio plazo.

Una de las características (entendiéndola como factor visual) más sugerentes del amontonamiento habitacional chabolista es la estratificación: lo que se supone que es establecido con los medios precarios de una instalación temporal se convierte en algo duradero, las distintas "mejoras" o ampliaciones evidencian este proceso y dan lugar a combinaciones delirantes²⁸. La superposición del residuo cristaliza en capas "históricas" que demuestran las transformaciones llevadas a cabo en ese lugar; sería, en ese sentido, como leer la información oculta en un palimpsesto. El aspecto común de ambos artistas se centra en el interés por levantar los niveles superficiales y ver cómo se ha sucedido la metamorfosis.

En las esculturas de Bunga el referente más claro lo constituye la imagen de la chabola. Si bien parte de su origen (madre angoleña) le podría poner en contacto con la imagen de los poblados de la capital, Luanda, por ejem-

plo, al más famoso de ellos, Boa Vista, pero parece que el punto de partida visual remite a la *favela*, voz portuguesa que significa 'chabola' o 'barraca', en este caso son el perfil de los poblados brasileños, sobre todo los de Río de Janeiro, con su característica acumulación de volúmenes, fruto de la propensión a ubicarse en lugares elevados (a modo de ciudadelas fortificadas) y de la ausencia de trazado urbano en cualquier asentamiento de este tipo. Éstos espacios "des-integrados" están condenados a permanecer excluidos pues forman una suerte de microcosmos o de sistemas cerrados, autocontenidos, en estos, las posibilidades para sus habitantes de conseguir un lugar mejor son prácticamente nulas²⁹.

Para terminar; en el cautiverio del ideal constructivo moderno se produce la siguiente metamorfosis: lo que para Le Corbusier significaban las viviendas (y por añadidura las ciudades), es decir la "máquina para habitar" (*machine à habiter*), se han convertido en lugares contenedores de personas o, dicho de otro modo, en *espacios para producir sujetos inconscientes de su propio confinamiento*.

La mayor parte de culpabilidad recae en el sistema capitalista que cuida de que el conjunto funcione de un modo óptimo para producir más consumidores que produzcan y consuman más, en un encadenamiento infinito. Uno de los residuos de esta reacción cristaliza en el *junkspace*, el espacio-basura que es, en palabras de Koolhaas, "lo que queda después de que la modernización haya seguido su curso o, más concretamente lo que se coagula mientras la modernización está ocurriendo su secuela"³⁰.

Concluimos que en estas obras se encuentra presente una voluntad de exponer alternativas al obstinado discurso oficial de la institución Arquitectura, que se halla absolutamente prostituida por el sistema capitalista. Estas alternativas no solo son visuales sino físicas, es decir que se configuran como auténticas *aloformas arquitectónicas* a través de los procesos de apropiación (*okupación* en una jerga más combativa) de un lugar; su modificación y la alteración de su significación.

Notas

- 1 Cf. el siguiente URL, <http://www.artafrica.gulbenkian.pt/html/artistas/artistaficha.php?id=357>. Desgraciadamente, la bibliografía existente sobre Bunga es todavía muy limitada, reduciéndose a unos pocos artículos y entrevistas.
- 2 Véase *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*, Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, 8 de mayo – 18 de agosto 1985; *Gordon Matta-Clark*, IVAM, Valencia 1993; *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark* (edición a cargo de Darío Corbeira), Universidad de Salamanca, 2000; la monografía de Pamela M. Lee, *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, 1999; Thomas Crow, Christian Kravagna, Corinne Diserens (eds.), *Gordon Matta-Clark*, Phaidon Press, Londres 2003.
- 3 La exposición *Odd Lots: Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates* (septiembre 2005 – enero 2006) en la galería White Columns (sita en el mítico 112 Greene Street) y el Queens Museum of Arts de Nueva York rindió homenaje a Matta-Clark a través de los trabajos de Francis Alÿs, Jimbo Blachly, Isidro Blasco, Jaime Davidovich, Mark Dion, Maximilian Goldfarb, Valerie Hegarty, Julia Mandle, Helen Mirra, Matthew Northridge, Dennis Oppenheim, Sarah Oppenheimer, Dan Price, Lisa Sigal, Katrin Sigurdardottir, Jane South, Jude Tallichet, Mierle Laderman Ukeles y Clara Williams. Como podemos ver por la dilatada nómina de artistas, Matta-Clark es un referente imprescindible dentro del arte más actual.
- 4 JENCKS, Charles, "La muerte de la Arquitectura Moderna" en *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*, Gustavo Gili, Barcelona 1984 (3ª ed. amp.), p. 9. A modo de inciso, me gustaría señalar la cruel ironía del destino que hace coincidir la destrucción de dos obras de Yamasaki con un cambio perceptible en la sociedad. En el caso de los Pruitt-Igoe, con la aparición de la llamada "postmodernidad", en el del World Trade Center, la era del "mundo libre" contra el terrorismo.
- 5 *Blanco y Negro Cultural*, n.º. 689, 16 abril 2005, p. 33.
- 6 KRAUSS, Rosalind E., "Formas del *readymade*: Duchamp y Brancusi" en *Pasajes de la escultura moderna*, Akal, Madrid 2002, pp. 88 y ss.
- 7 DISERENS, Corinne, "Los años de Greene Street" en el catálogo *Gordon Matta-Clark*, IVAM, Valencia 1993, p. 9. También en la entrevista con Donald Wall da Matta-Clark algunas pistas sobre este interés, *Gordon Matta-Clark*, Museo Reina Sofía, Madrid 2006, pp. 53-69.
- 8 Rem Koolhaas entrevistado por John Rajchman, "Thinking Big" en *Artforum International*, (1994): "I was fascinated by Matta-Clark. I thought he was doing to the real world what Lucio Fontana did to canvas. At the time, the most shocking, exciting aspect of his work was maybe the glamour of violation. Now I also think that his work was a very strong, early illustration of some of the power of the absent, of the void, of elimination, i.e., of adding and making. I never really thought about it but maybe some of the notions of the TGB, where tunnels are drilled out of the volume of the building, go back to his operations". La traducción es mía, obsérvese que aunque Koolhaas no emplea la palabra *rape* 'violación' en "the glamour of violation" se puede entender con las mismas connotaciones sexuales pues funcionan casi como sinónimos.
- 9 El propio Matta-Clark los denominaba "actos de discreta violación". Citado por F. Castro en "Matta-Clark, retrato de un artista demolidor" en *ABCD*, 9 de julio de 2006.
- 10 En una entrevista con Liza Bear (publicada en *Avalanche...*) Matta-Clark dice de *Splitting*: "Me resulta muy divertido que tanta gente

- haya encontrado alusiones sexuales en lo que le hice al edificio de Humphrey Street cuando el proceso no tenía nada de ilusionista ... Supongo que hay un punto en el que la concentración de la gente se rompe y busca otra manera de mirar lo que está ocurriendo". En *Gordon Matta-Clark* (2006) p. 172.
- 11 *Gordon Matta-Clark* (2006), p. 57.
- 12 "Repetidor de energía/una última oportunidad para expulsar por arte de magia al demonio del interior de la máquina.../el dedo en el gatillo/no hay problema: las máquinas se estropean tan deprisa que no da tiempo a sustituirlas/el mañana empieza en la exposición de reparación...". de *Energy Relay* (Repetidor de energía), Cuaderno 1262 (1969-1971), tomado de *Gordon Matta-Clark* (2006), p. 77.
- "Yo viajaba con John Mérito trabajando en *El Truco Carbónico* -Ratería con un grupo de compradores —Y este número le llega en el aire — Así que él empieza a pintar la Valla De la última Primavera — Cagándome con ráfagas de aire de Patania — Diez minutos de pausa y nuestro dióxido de carbono se agotó y empezamos a toser bajo una palmera en un tiesto del vestíbulo". BURROUGHES, William S., *Expreso Nova*, Minotauro, Buenos Aires 1973, p. 87.
- 13 RAMÍREZ, J.A., *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid 1993. En el capítulo 4 "En la órbita de *Étant donné*" léase el apartado "Obras con artillugios ópticos", pp. 175-181.
- 14 BAUDRILLARD, Jean, "El efecto Beaubourg" en *Cultura y simulacro*, Kairós, Madrid 1978, pp. 89-90.
- 15 *Anarchitecture* lo formaban Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry y Gordon Matta-Clark, a quienes se unían en ocasiones Jeffrey Lew o Carol Goodden.
- 16 Matta-Clark en una entrevista a Liza Bear en *Avalanche*, diciembre 1974, p. 34. Texto citado en *Gordon Matta-Clark* (2006), p. 166.
- 17 Cfr: el texto de Walter Grasskamp "Kassel, Nueva York, Colonia, Venecia" en el catálogo *Obra social*. Fundación Antoni Tàpies (21 junio – 3 septiembre 1995) Fundación Antoni Tàpies, Barcelona 1995, p. 283.
- 18 Texto del catálogo de *Manifesta 5*. Bienal europea de arte contemporáneo, 11 junio – 20 septiembre de 2004, San Sebastián 2004, p. 142.
- 19 *Deconstructivist Architecture*, MoMA, 23 junio – 30 agosto 1988, Thames and Hudson, Londres 1988, p. 11. La traducción es mía.
- 20 Ver el catálogo de la exposición *Robert Smithson : El Paisaje Entrópico, Una retrospectiva 1960-1973*, IVAM, Valencia 1993. Asimismo se pueden comparar los dibujos de Smithson con los realizados por Matta-Clark entre los años 1970 y 1972 en *Gordon Matta-Clark* (2006), pp. 98-107 y 144-153.
- 21 Véanse los textos de J.A. Ramírez "Des-deconstrucción (Más ejercicios de estilo) en *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Visor, Madrid 1992, pp. 215-226; y "Aprendiendo de la arquitectura postmoderna" en BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. 2), Visor, Madrid 1996, pp. 344-345.
- 22 Texto de la página web de *Manifesta 5*, <http://www.manifesta.es/cas/artistas/artistas/bunga.htm>.
- 23 Para Salvatore Settis (director del Getty Research Institute): "Las ruinas son una señal simultánea de ausencia y presencia; enseñan, son, una intersección de lo visible y lo invisible. Fragmentadas, decadentes estructuras en las que ya no sirve su presencia visible, son también puntos de durabilidad, incluso si lo que es, ya no es lo que era". "Foreword" en ROTH, Michael y otros, *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*. The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Ángeles 1997, p. vii.
- 24 Robert Holloway, "Matta-Clarking" en *Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Universidad de Salamanca, Salamanca 2000, p. 219.
- 25 Véase el texto "Non-uments" de Judith Russi Kirschner en el catálogo *Gordon Matta-Clark* (1993), pp. 57-62.
- 26 "... Creo que en cierto sentido estos sitios tienen algo que ver con la entropía, esto es, el tema dominante que lo recorre todo. Se puede decir que mi preocupación temprana por las antiguas civilizaciones del Oeste fue una especie de fascinación por el devenir de las cosas. Y traje todo eso a colación en el primer artículo que hice para *Artforum*, 'La entropía y los nuevos monumentos'. Empecé a interesarme por esa clase de paisajes de perfil bajo, una cantera o área minera que llamamos paisaje entrópico... Y así el artículo de la entropía estaba lleno de sugerencias de los sitios externos a la galería. Había material de todas clases en ese artículo que rompió con el usual aspecto restringido del arte académico". Robert Smithson entrevistado por Paul Cummings en julio de 1972. Texto extraído de *Robert Smithson: The Collected Writings*, (ed. Jack Flam), The University California Press, Londres 1996 (2ª ed.). El subrayado es mío.
- 27 Citado en *Gordon Matta-Clark* (1993), p. 125.
- 28 Directamente relacionado con este asunto, léase RAMÍREZ, J.A. (ed.), *Esculturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*, Siruela, Madrid 2006.
- 29 Para un primer acercamiento a la problemática de la favela, véase el artículo de PASSOS CARDOSO, Selma, "Las favelas o las Cidade de Deus: ¿Una identidad del gueto negro?" en . Universidad de Barcelona.

Ruinas y grietas en la arquitectura vasca de posguerra

La Dirección General de Regiones Devastadas
y Reparaciones en el País Vasco

Francisco Javier Muñoz Fernández
Universidad del País Vasco

Introducción

En 1937 terminaba la Guerra Civil en el País Vasco y en este mismo año se iniciaron las primeras tareas de reconstrucción en municipios como Irun, Eibar o Gernika¹. Pero se trató de trabajos aislados que necesitaban de una política de reconstrucción global. Con este propósito el nuevo Estado que estaba constituyéndose creó el 25 de marzo de 1938 el *Servicio Nacional de Regiones Devastadas*, que a partir del 8 de agosto de 1939 y hasta su disolución en 1957 pasó a denominarse *Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones*. El servicio que no fue efectivo hasta que terminó la guerra, se inspiró en las iniciativas de reconstrucción que algunos países europeos acometieron tras la Primera Guerra Mundial².

Así Regiones Devastadas tomó el mismo nombre que su homólogo belga *Service des Régions Dévastées*, mientras que el modo de financiación se inspiró en el sistema adoptado en Italia. El *Instituto de Crédito para la Reconstrucción Nacional* creado el 16 de marzo de 1939, fue el soporte económico de los proyectos ideados por Regiones Devastadas, a la vez que subvencionó la reconstrucción de diversas obras municipales, edificios religiosos así como inmuebles particulares mediante la exención de algunos impuestos y la emisión de préstamos a bajo interés amortizables a largo plazo³.

No obstante, algunos municipios como Gernika quedaron tan devastados que no pudieron afrontar las tareas de su reconstrucción. De ahí que el 23 de septiembre de

1939 se promulgara la *Ley de Adopción*, que permitía que el Jefe del Estado se hiciese cargo de la reconstrucción de todas aquellas localidades que como Gernika fueron "adoptadas", a la vez que se ocupó de la reconstrucción parcial de los municipios semi-adoptados⁴. Además estos ayuntamientos contaron con un régimen municipal transitorio que permitía un régimen fiscal y económico propio que contemplaba también diferentes exenciones fiscales⁵.

Sin embargo, las tareas de reconstrucción tuvieron que hacer frente a diferentes problemas, puesto que no se contó con la financiación necesaria, se careció de un personal técnico y obrero cualificado y los materiales de construcción fueron escasos y caros. A ello hubo que sumar el recelo de algunos contratistas por participar en las obras de reconstrucción, así como el problema en el transporte ocasionado por la destrucción de la red general de ferrocarriles o la falta de combustible⁶.

Ante esta situación Regiones Devastadas optó por ejecutar la mayoría de las obras de forma directa, a la vez que utilizó la mano de obra de los reclusos en algunos municipios como Eibar, Elgeta o Gernika, posibilitando así que se abaratase el costo de construcción de muchos de los proyectos⁷. Además se fomentó el uso de materiales de cada región y algunos municipios como Gernika, contaron con talleres y almacenes con los que poder mitigar la carencia de materiales que incluso en los primeros años de posguerra estuvieron racionados por el Estado. No obstante, el uso de materiales de baja calidad ocasionó numerosos problemas en la conservación de los inmuebles recientemente construidos.

De ahí quizás que el Estado destinara el mayor número de recursos a la reconstrucción de aquellos municipios más significativos durante la guerra como Belchite (Zaragoza), Brunete (Madrid) o la significativa Gernika. Aunque sus planes de reconstrucción y los del resto de municipios destruidos, nunca llegaron a completarse.

Sin embargo el uso propagandístico de estos proyectos sirvió para rentabilizar una reconstrucción más simbólica que efectiva. Para tal propósito Regiones Devastadas creó un negociado de Prensa y Propaganda que publicó la revista *Reconstrucción* (1940- 1956) y diferentes monografías, y organizó actos de inauguración y exposiciones que repetidamente aparecieron en la prensa local.

De esta forma, los trabajos de reconstrucción se utilizaron para ensalzar el esfuerzo del nuevo régimen, que era capaz de resurgir de la nada y restituir todo aquello que supuestamente las tropas republicanas habían destruido para construir así, *sobre los escombros de una España caduca*, un nuevo Imperio⁸.



Destrucción de Eibar.

Euskal Autonomia Erkidegoko Herri Administrazioaren Artxibo Nagusia/
Archivo General de la Administración Pública de la Comunidad Autónoma de Euskadi. Dirección General de Regiones Devastadas, caja 75, I- 354-3

Construir sobre los escombros de un país caduco

El Estado tuvo gran interés por controlar toda actividad arquitectónica relacionada con la reconstrucción, para ello descentralizó su actividad en diferentes comisiones provinciales y oficinas comarcales que diseminó por todo el territorio peninsular.

En el País Vasco se crearon las oficinas comarcales de Bizkaia y Gipuzkoa. Desde la oficina de Bilbao se gestionó la reconstrucción de los municipios adoptados de Gernika, Amorebieta y Mungia así como de las localidades semi- adoptadas de Durango, Bilbao, Getxo y Villareal

en Álava. Mientras que desde San Sebastián se dirigieron las tareas de reconstrucción de los municipios adoptados de Eibar y Elgeta. Asimismo, se instalaron otras dos oficinas en la villa de Eibar y en el municipio semi- adoptado de Irún⁹. Las labores de reconstrucción en el País Vasco, a diferencia de otros enclaves, se centraron así en municipios urbanos que fueron el principal frente de batalla durante la guerra debido a su interés estratégico, financiero e industrial.

Regiones Devastadas se encargó de urbanizar y de construir las viviendas y los servicios necesarios de los municipios afectados, con el fin de incrementar su salubridad y reducir sus altos índices de mortalidad¹⁰. Los arquitectos más destacados de la época se encargaron de proyectar calles, plazas, viviendas, ayuntamientos, edificios de correos y telégrafos, juzgados, escuelas, centros de salud, lavaderos, casas- cuartel de la Guardia Civil, iglesias, mercados, mataderos, frontones o campos de football¹¹.

La villa de Gernika bombardeada el 26 de abril de 1937, fue el primer municipio en el que se iniciaron las labores de reconstrucción. Los arquitectos responsables de la oficina de Bilbao Gonzalo Cárdenas y Luís María de Gana ultimaron hacia agosto de 1938 el proyecto de reconstrucción de la Villa¹².

La importancia económica de municipio, destacado enclave comercial, industrial, agrícola y de comunicaciones, hizo que el programa de reconstrucción previera un crecimiento en el municipio de tres mil a doce mil habitantes. Este crecimiento se parceló en tres zonas: casco urbano o zona de viviendas, zona industrial y zona agrícola.

El acceso al casco urbano se estructuró a través de un eje longitudinal constituido por la calle Artekale, la que fuera la principal arteria de la Villa. A la vez que se estableció otra carretera que serviría para desviar la circulación rodada del centro de la población y atender a las necesidades de la zona industrial¹³.

La calle Artekale conducía a la renovada plaza del Ayuntamiento, cercana a la Iglesia de Santa María. Se trataba de una plaza en forma de U con soportales que quería retomar la tradicional plaza mayor española¹⁴. Esta organización de un centro representativo del poder civil y religioso en torno a una plaza que en la mayoría de los casos se concretaba en la Iglesia parroquial, el Ayuntamiento y la casa de la Falange, fue habitual en otros proyectos como los que se llevaron a cabo en Amorebieta y Elgeta¹⁵.

El pequeño municipio rural de Elgeta, cercano a la villa guipuzcoana de Eibar, se planteó como lugar de expansión y de descanso de la comarca. Para ello se parceló la villa en dos zonas, una de invierno o permanente y otra destinada para la época estival¹⁶.



Plaza de los Fueros de Gernika.

Publicado en la revista *Reconstrucción*, agosto-septiembre de 1945, pág.232. (Ejemplar consultado en la Biblioteca Foral de Bizkaia)

Amorebieta, Eibar e Irun aprovecharon los planes anteriores a la guerra para su acometer su reconstrucción. Así en 1938 la localidad vizcaína retomó el proyecto de 1934 de desviar las aguas de los arroyos que cruzaban el municipio para evitar inundaciones futuras¹⁷. Mientras que la ciudad fronteriza de Irun, incendiada en septiembre de 1936, basó su plan de reconstrucción diseñado por el arquitecto municipal José Iribarren el 4 de febrero de 1939, en el plan de Ensanche y Reforma Interior de 1926¹⁸.

Por su parte, la reconstrucción del municipio industrial de Eibar parcialmente destruido en abril de 1937, retomó el proyecto republicano de cubrir el río Ego a su paso por el casco urbano. La propuesta fue ideada por el ingeniero Félix Calderón y apuntada en el proyecto de reconstrucción de la Villa que redactaron Joaquín Domínguez Elósegui y José Antonio Ponte Picavea, los arquitectos responsables de la oficina de Regiones Devastadas en San Sebastián, en septiembre de 1940. La falta de espacio del municipio motivó esta propuesta y permitió que se pudiera contar con más terreno para la construcción y la reordenación urbana, a la vez que se mejoró la salubridad de la Villa¹⁹.

Así sobre los nuevos terrenos se urbanizaron, reordenaron y redibujaron las calles del casco antiguo, se diseñaron nuevas vías de circulación que ayudaran a descongestionar el tráfico y se proyectó la ampliación del municipio con nuevas zonas residenciales e industriales. Con este proyecto se preveía un crecimiento de doce mil a veinticuatro mil habitantes que diese respuesta al rápido aumento de la población atraída por la importante actividad industrial de la villa.

Los trabajos de urbanización se centraron así en los accesos, la zonificación y en la reforma y en la ampliación de los municipios. De este modo, se crearon calles y patios de manzana regulares que terminaron con las casas de poca fachada y gran fondo que se construyeron



Proyecto de reconstrucción de Irun. 1939. José Iribarren.

Publicado en Proyecto de reconstrucción de la ciudad de Irun, San Sebastián: Talleres Offset, 1939, [s.p.]

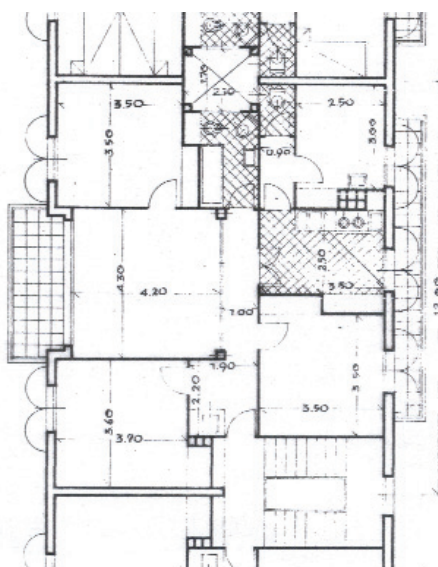
en años anteriores sin criterio ni alienación alguna. Con ello se quiso asegurar unas condiciones mínimas de higiene antes inexistentes, y terminar con habitaciones sin luz ni ventilación, a la vez que se fomentó la construcción en torno a manzanas abiertas en los alrededores y zonas de ampliación de las localidades devastadas.

La construcción en estas manzanas estuvo regulada por diferentes ordenanzas municipales que se dictaron o renovaron en estos años, tal y como sucedió en Gernika, Eibar o Elgeta. Las ordenanzas prescribieron edificios que no podían exceder los tres o cuatro pisos de altura, en los que todas las habitaciones tenían que tener ventilación directa a patios o fachadas, a la vez que el programa mínimo de las viviendas tenía que constar de cocina, retrete y dos o tres dormitorios²⁰.

Regiones Devastadas se preocupó así de dotar a los municipios reconstruidos de viviendas dignas e higiénicas en una época en la que la falta de habitación fue uno de los problemas más acuciantes, especialmente en los municipios devastados²¹.

El nuevo régimen entendió la resolución del problema de la vivienda como una obligación del Estado, e hizo de la falta de habitación en un elemento más de propaganda que mostraba el interés del nuevo régimen por problemas de los ciudadanos. Para ello el 14 de abril de 1939 se promulgó la *Ley de Viviendas Protegidas*, y sucesivamente se fueron creando diferentes instituciones como el *Instituto Nacional de la Vivienda* (1939) que reguló y gestionó las ayudas de créditos y exenciones previstas por la ley, así como *La Obra Sindical de Hogar* (1940) que se encargó de la construcción de viviendas protegidas. Junto con la *Obra Sindical del Hogar*, algunas empresas locales y la propia *Dirección General de Regiones Devastadas* se encargaron de erigir viviendas para las clases con menores recursos.

En la reconstrucción y construcción de viviendas protegidas, se ensayaron fórmulas de alojamiento acordes con los postulados del funcionalismo de los años veinte y treinta, que ahora se llevan a la práctica. Así Gonzalo Cárdenas desde la revista *Reconstrucción* señaló como



Viviendas de María Ángela en Eibar. 1941. Joaquín Domínguez Elósegui y José Antonio Ponte Picavea.

Euskal Autonomia Erkidegoko Herri Administrazioaren Artxibo Nagusia/ Archivo General de la Administración Pública de la Comunidad Autónoma de Euskadi. Dirección General de Regiones Devastadas, caja 80, I- 354-3

modelo de vivienda la propuesta que Emiliano Amann realizó en las Viviendas Municipales de Solokoetxe de Bilbao en 1932 según los criterios racionalistas de los C.I.A.M.²². Este modelo de vivienda en doble crujía distribuido en torno a una pieza central fue la base de algunos de los proyectos erigidos en Gernika, Mungia, Amorebieta o Eibar²³. Sin embargo, no faltaron críticas a un modelo de vivienda que *reduce, hasta casi anularlos, el aislamiento e independencia mínimas que deben existir en la morada, por modesta que sea*²⁴. De ahí que Miguel Apraiz abogara por el pasillo central entre dos crujías en los proyectos que llevó a cabo en Eibar y Elgeta²⁵.

Regiones Devastadas se encargó también de la construcción de viviendas destinadas a las clases con mayores recursos económicos²⁶. Se trataba de viviendas de gran superficie que podían contar con espacio para el servicio. Sin embargo fue la iniciativa privada: particulares, inmobiliarias, empresas y entidades financieras, la que se hizo cargo de erigir este tipo de inmuebles gracias a la financiación del *Instituto Crédito para la Reconstrucción Nacional* y a iniciativas como la Ley Viviendas Bonificables de 25 de noviembre de 1944 o la Ley de 15 de julio de 1954 de viviendas de renta limitada²⁷.

Tanto las viviendas promovidas por las instituciones públicas como las erigidas por la iniciativa privada, estuvieron destinadas a la propiedad. Aunque inicialmente se fijaba una renta para las viviendas erigidas por Regiones Devastadas, la intención era que con el tiempo pasaran a ser propiedad de sus moradores²⁸.

El condominio de casas por pisos ya fue habitual en los años anteriores a la guerra, y uno de los problemas que tuvo que afrontar la urbanización de los municipios destruidos fue precisamente que había tantos propietarios como pisos²⁹. Pero en los años de posguerra la propiedad de la vivienda pasó a convertirse en un derecho y en uno de los objetivos del nuevo régimen al que todavía hoy seguimos hipotecados³⁰.



Viviendas en Gernika.

Bizkaiko Foru Aldundia- Foru Artxiboa/ Diputación Foral de Bizkaia- Archivo Foral. Fotografía Histórica, R. 417/1082

Conclusión

Con el paso de los años las tareas de reconstrucción fueron cada vez más lentas y pausadas. Así todavía en 1953 se ultimaban algunos de los proyectos formulados en los primeros años de posguerra, mientras que muchas de las propuestas ideadas en la reconstrucción de los municipios vascos nunca se llevaron a cabo.

En los años cincuenta la reconstrucción parecía que ya había llegado a su fin y en los últimos años de su existencia Regiones Devastadas fue ampliando su campo de acción más allá de los meros trabajos de reconstrucción³¹. Hasta 1959 se encargó así de reparar los daños ocasionados en numerosas localidades por las inundaciones de los días 14 y 15 octubre de 1953³².

El 25 febrero de 1957 el recién creado *Ministerio de la Vivienda* asumió las funciones de la *Dirección General de Regiones Devastadas*³³, hasta que finalmente en 1960 se creó la *Comisión Liquidadora* que se encargó de subastar y transmitir el personal y el patrimonio acumulado por la institución a otros organismos³⁴.

En sus diecinueve años de existencia la *Dirección General de Regiones Devastadas* controló todos aquellos detalles relacionados con la reconstrucción del país. Regiones Devastadas se encargó principalmente de urbanizar, y de construir los servicios y viviendas necesarias de los municipios afectados.

Sin embargo, la complicada situación de posguerra y la gestión del Estado, hicieron que estas actuaciones fueran más propagandísticas que efectivas. De hecho, las tareas de reconstrucción se utilizaron para apuntalar la fachada de un nuevo régimen. Se trató de una fachada supuestamente basada en la tradición española que no respondía a un estilo determinado, pero que quería dejar claro la época en que se hicieron, en la época de Franco³⁵.

Así, a pesar de que se siguieron utilizando ideas y formas racionalistas, se reelaboró un código formal ya consolidado en base a formas vernáculas propias de cada región, y formas clasicistas, inspiradas en el renacimiento, el barroco o el neoclasicismo español que pretendían reflejar la grandeza y el esplendor de imperios pasados que ahora se querían recuperar. Regiones Devastadas contribuyó así a consolidar la imagen de un nuevo Estado que tras su fachada escondía las ruinas y las grietas de una sociedad exhausta.

Notas

- 1 El 19 de marzo de 1937 el Ayuntamiento de Irun constituyó una *Comisión Técnica* y el 28 de julio la *Junta Irunesa de Reconstrucción Inmobiliaria*. Seguidamente, en mayo de 1937 se comenzó la labor de desescombro de Eibar y en julio del mismo año el Ayuntamiento de Gernika nombraba una Junta de Reconstrucción de la Villa. *Proyecto de reconstrucción de la ciudad de Irun*, San Sebastián: Talleres Offset, págs. 19- 20. MUR PASTOR, Pilar, (1979), *La actuación de la Dirección General de Regiones Devastadas en el País Vasco: el nuevo urbanismo*, Madrid: Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. Memoria de Licenciatura, págs. 157 y 163.
- 2 MORENO TORRES, José, (1948), *La reconstrucción urbana en España*, Madrid [s.n.], [s.p.]
- 3 MORENO TORRES, José, (1944), "La reconstrucción urbana en España", *II Congreso de la Federación de Urbanismo y de la Vivienda*, Madrid: Federación de Urbanismo y de la Vivienda, págs. 345- 346. INSTITUTO DE CRÉDITO PARA LA RECONSTRUCCIÓN NACIONAL, (1947), *Memoria de la gestión realizada desde 1 de julio de 1939 a 31 de diciembre de 1946*, Madrid: Industrias Gráficas Magerit, págs. 7- 9. MINISTERIO DE LA GOBERNACIÓN, (1941), *Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales*, Madrid: Publicaciones de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones.
- 4 "Boletín Legislativo", en *Reconstrucción*, abril 1940, número 1, págs. 35- 36. Sobre la diferente legislación relacionada con la reconstrucción ver: ALMARCHA NÚÑEZ- HERRADOR, María Esther, (1997), *Arquitectura y urbanismo rural durante el período de la autarquía en Castilla- la Mancha: Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones e Instituto Nacional de Colonización*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- la Mancha, Apéndices, págs. 239 y ss.
- 5 ITURMENDI BAÑALES, Antonio, (1940), *El régimen municipal en los pueblos adoptados*, Madrid: Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, págs. 12- 14.
- 6 "La clausura de las reuniones de técnicos de Regiones Devastadas. Interesantes discursos del director general Sr. Moreno Torres y del ministro de Obras Públicas", en *La Gaceta del Norte*, viernes 10 de octubre de 1941, pág. 1. MORENO TORRES, José, (1946), *El Estado en la reconstrucción de las ciudades y pueblos españoles*, Madrid: Instituto de Estudios de la Administración Local, pág.9. PEÑA BOEUF, Alfonso, (1940), *Problemas técnicos que plantea la reconstrucción en España*, Madrid: Instituto Técnico de la Construcción y edificación, pág. 5.
- 7 Las colonias penitenciarias se crearon según decreto de 18 de septiembre de 1939. "Una obra del Caudillo. La redención de penas por el trabajo", en *Reconstrucción*, núm. 1, abril 1942, págs. 28- 32. CASARES, Francisco, (1940), "La redención de penas, signo de política nacional", en *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, viernes 26 de enero, pág. 3.
- 8 "Las obras de reconstrucción de Guernica", en *Reconstrucción*, septiembre 1941, págs. 10- 16. GÓMEZ APARICIO, Pedro, (1940), "El símbolo de los Belchites", en *Reconstrucción*, núm. 1, abril, pág. 9.
- 9 También se llevaron obras de reconstrucción en San Sebastián en el municipio guipuzcoano de Elgoibar y en las localidades vizcaínas de Bedia, Bermeo, Bilbao, Dima, Elajebeitia, Gamiz- Fika, Gatika, Gordejuela, Gerrikaiz, Las Carreras, Lezama, Maruri, Portugalete, San Salvador del Valle y Somorrostro.

- 10 PALANCA y MARTÍNEZ- FORTÚN, José Alberto, (1940), *Aspectos sanitarios en la reconstrucción de España*, Madrid: Dirección General de Regiones Devastadas.
- 11 Las oficinas de Regiones Devastadas estaban compuestas por los siguientes arquitectos: Gonzalo Cárdenas como arquitecto jefe, y Luís María de Gana como arquitecto ayudante en la oficina de Bilbao. Con la Oficina Comarcal de Bizkaia también colaboraron de manera puntual Eugenio de Aguinaga, Emiliano Amann, Emilio de Apraiz, Jesús Rafael de Basterrechea, Ricargo Bastida, Adolfo Gil, Jesús Guinea, Ángel de Gortázar, Ismael Gorostiza, José María Sainz Aguirre, Luís Saracho, Estanislao Seguro, Manuel María de Smith, Anastasio Tellería, arquitecto municipal de Gernika y Fernando Urrutia, así como el arquitecto de Regiones Devastadas en Madrid Luís Calvo.
- En la oficina técnica de San Sebastián trabajaron Joaquín Domínguez Elósegui como arquitecto jefe, José Antonio Ponte Picavea como arquitecto ayudante y Francisco Ortigosa Alzuela y Miguel Apraiz Barreiro. En la comarcal guipuzcoana también trabajó el ingeniero Félix Calderón Gaztelu. Asimismo colaboraron en los trabajos de reconstrucción Raimundo Alberdi, Ramón Cortázar, arquitecto provincial de Gipuzkoa, José Iribarren, arquitecto municipal de Irun y Ramón Martiarena, así como el arquitecto de Regiones Devastadas en Madrid Mariano Nasarre Auderá.
- 12 *Índice de Actas*. Libro I. Regiones Devastadas [s.p.]. A.M.G.
- 13 CÁRDENAS, Gonzalo, GANA, Luís María de, (1940), *Reconstrucción de la Villa de Guernica. Memoria*, Bilbao: Ministerio de la Gobernación. Dirección General de Regiones Devastadas. Comisión de Vizcaya, texto mecanografiado, pág. 7. *Archivo Foral de Bizkaia*, de ahora en adelante: A.F.B. Administrativo. DV- DC- 0170.
- 14 CÁRDENAS, Gonzalo, (1940), "Estudio de un pueblo adoptado. Guernica", en *Reconstrucción*, número 1, abril 1940, págs. 22- 27.
- SANTA MARÍA DEL VILLAR, Marqués de, (1943), "Guernica y su nueva casa consistorial", en *Reconstrucción*, núm. 29, enero, págs. 1- 6.
- 15 SARACHO, Luís, (1948), "La playa mayor de Amorebieta", en *Reconstrucción*, núm. 82, abril 1948, págs. 135- 138.
- 16 CORTÁZAR, Ramón, (1940), *Proyecto de reconstrucción de la villa de Elgueta. Memoria*, San Sebastián, texto mecanografiado. *Archivo General de la Administración Pública de la Comunidad Autónoma de Euskadi. Dirección General de Regiones Devastadas*, de ahora en adelante: A.G.A.E., D.G.R.D., caja 102, I- 355- I. PONTE, José Antonio, (1942), *Pueblo adoptado de Elgueta. Proyecto de urbanización. Memoria*, San Sebastián, texto mecanografiado, A.G.A.E., D.G.R.D., caja 103, I- 355- I.
- 17 *Proyecto de canal de desviación de aguas de los arroyos de Larrea, Garitondo y Boroa en Amorebieta (Vizcaya) contra los efectos de sus crecidas. Memoria*, firma ilegible. *Archivo General de la Administración. Dirección General de Regiones Devastadas*, de ahora en adelante: A.G.A., D.G.R.D., (04)081.001, caja 20.681, carpeta 1.
- 18 Los arquitectos José Antonio de Elizalde y José Luis Recarte ganaron el concurso convocado por el consistorio guipuzcoano. "Irun. Proyecto de urbanización de la zona oficial", en *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 5, 1941, págs. 42- 49. *Proyecto de la reconstrucción de la ciudad de Irun*, San Sebastián: Talleres Offset, 1939, pág. 20. NAVAS, Emilio, (1957), *Gestión del Ayuntamiento de Irun. Índices de los acuerdos adoptados en el periodo de 1926 a 1930*, Irun: Gráficas Learla, págs. 25 y 61.
- 19 CALDERÓN, Félix, (1941), *Plan general de canalización y cubrición del río Ego*, San Sebastián: Ministerio de la Gobernación. Dirección General de Regiones Devastadas. Texto mecanografiado. A.G.A., D.G.R.D., (04) 081.001, caja 20.261, carpeta 3. A.G.A.E., D.G.R.D., caja 77, I- 354- 3.
- DOMÍNGUEZ ELÓSEGUI, Joaquín, PONTE, José Antonio, (1940), *Pueblo adoptado de Eibar. Proyecto de urbanización. Memoria descriptiva*, San Sebastián: Ministerio de la Gobernación. Dirección General de Regiones Devastadas. Texto mecanografiado. A.G.A.E., D.G.R.D., caja 76, I- 354- 3. DOMÍNGUEZ ELÓSEGUI, Joaquín, PONTE, José Antonio, (1940), "Estudio de un pueblo adoptado. Eibar", en *Reconstrucción*, número 6, noviembre, págs. 20- 27.
- APRAIZ, Miguel, (1944), "Las obras de reconstrucción de Eibar", en *Reconstrucción*, abril, págs. 159- 166. MARTÍNEZ, Miguel, (1950), "Regiones Devastadas y el mejoramiento sanitario de Eibar", en *Reconstrucción*, núm. 97, enero, págs. 1- 10.
- 20 CÁRDENAS, Gonzalo, GANA, Luís María de, (1940), *Reconstrucción de la Villa de Guernica Ordenanzas de Reconstrucción*, Bilbao: Ministerio de la Gobernación. Dirección General de Regiones Devastadas. Comisión de Vizcaya, texto mecanografiado. A.F.B. Administrativo: DV- DC- 0170. AYUNTAMIENTO DE EIBAR, (1933), *Ordenanzas para la edificación en la ciudad de Eibar*, Eibar: Tipografía Saturnino de Diego. *Villa de Eibar. Ordenanzas municipales de la edificación*, [s.l.], [s.f.] (1940?), AYUNTAMIENTO DE EIBAR, (1950), *Ordenanzas municipales para la edificación*, Eibar: AYUNTAMIENTO DE ELGETA, (1940), *Ordenanzas de edificación*, Elgeta, texto mecanografiado. A.G.A.E., D.G.R.D., caja 102, I- 355 I.
- 21 "La obra de la Dirección General de Regiones Devastadas, creada en la guerra. Unas 8.500 viviendas reconstruidas y más de 1.000 de nueva planta", en *La Gaceta del Norte*, domingo 4 de julio de 1943, pág. 3.
- 22 CÁRDENAS, Gonzalo, (1941), "Arquitectura popular española", en *Reconstrucción*, núm. 8, págs. 25- 31.
- 23 Viviendas en Gernika: Fernando Urrutia y Estanislao Seguro (1940), A.G.A., D.G.R.D., (04) 081.001, caja 20.683, carpeta 4. *Archivo Municipal de Gernika. Dirección General de Regiones Devastadas*, de ahora en adelante: A.M.G., D.G.R.D., caja 7, carpeta 2. Viviendas en Mungia: Manuel María de Smith (1940), A.G.A., D.G.R.D., (04) 081.001, caja 20.679, carpeta 3. Viviendas en Amorebieta: Luís Saracho (1947) (1949), A.G.A., D.G.R.D., (04) 081.001, caja 20.690, carpeta 6 y caja 20.692, carpeta 3. Viviendas en Eibar (Grupo María Ángela): Joaquín Domínguez Elósegui, José Antonio Ponte Picavea (1941), A.G.A.E., D.G.R.D., caja 80, I- 354- 3.
- 24 APRAIZ, Miguel, (1950), *Eibar. Cuartel de la Guardia Civil. Proyecto de viviendas para los guardias casados*, San Sebastián, texto mecanografiado. A.G.A.E., D.G.R.D., caja 88, I- 354- 4.
- 25 Viviendas en Elgeta: 1948, A.G.A., D.G.R.D., (04) 081.001, caja 20.270, carpeta 2. A.G.A.E., D.G.R.D., caja 105, I- 355- I. Viviendas en Eibar: 1950, A.G.A.E., D.G.R.D., caja 88, I- 354- 4.
- 26 Viviendas en Gernika: Eugenio de Aguinaga (1941) y Luís Saracho (1944), A.M.G., D.G.R.D., carpeta 5, caja 1 y caja 6, carpeta 1. Viviendas en Amorebieta: Jesús Rafael de Basterrechea (1941) y Luís Saracho (1946), A.G.A., D.G.R.D., (04) 081.001, caja 20.685, carpeta 1, y caja 20.691, carpeta 5. Viviendas en Irun: José Antonio Ponte (1948), A.G.A., D.G.R.D., (04) 081.001, caja 20.274, caja 20.268, A.G.A.E., D.G.R.D., cajas 50, 52, 53 y 54, I-353-5. Viviendas en Eibar (Grupo María Ángela): Joaquín Domínguez Elósegui y José Antonio Ponte Picavea (1941), A.G.A.E., D.G.R.D., caja 80, I- 354- 3. DOMÍNGUEZ, Joaquín, PONTE, José Antonio, (1942), "Nuevas viviendas en Eibar, Guipúzcoa", en *Reconstrucción*, febrero, número 20, págs. 71- 74.

- 27 ÁLVAREZ BERMEJO, Eugenio, (1961), *Viviendas amparadas por el Estado*, Madrid: Imprenta nacional del Boletín Oficial del Estado, págs. 241 y 477.
- 28 MORENO TORRES, José, (1946), *El Estado en la reconstrucción de las ciudades y pueblos españoles*, Madrid: Instituto de Estudios de la Administración Local, pág. 20 y MORENO TORRES, José, (1948), *La reconstrucción urbana en España*, Madrid [s.n.], [s.p.]
- 29 DOMÍNGUEZ ELÓSEGUI, Joaquín, PONTE, José Antonio, (1940), *Pueblo adoptado de Eibar. Proyecto de urbanización. Memoria descriptiva*, San Sebastián: Ministerio de la Gobernación. Dirección General de Regiones Devastadas. Texto mecanografiado, pág.3. A.G.A.E., D.G.R.D., caja 76, l- 354- 3.
- 30 Así lo definió a través del Fuero del Trabajo, aprobado según decreto de 9 de marzo de 1938. *El Estado asumirá la tarea de multiplicar y hacer asequibles a todos los españoles normas de propiedad ligadas vitalmente a la persona humana: hogar familiar. Fuero del Trabajo*, Pamplona: Imprenta de Bescana, 1938, art. 31.
- 31 LÓPEZ GÓMEZ, José Manuel, (1995), *Un modelo de arquitectura y urbanismo franquista en Aragón: la Dirección General de Regiones Devastadas. 1939- 1957*, Zaragoza: Gobierno de Aragón, págs. 36- 37.
- 32 En Bizkaia se llevaron a cabo obras en Amorebieta, Arrazua, Bakio, Barakaldo, Basauri, Bilbao, Etxebarri, Ermua, Galdakao, Gorliz, Getxo, Miravalles, Sopelana, Sopuerta y Zamudio. En Gipuzkoa en los municipios de: Albiztur, Alegia, Altzo, Amezketa, Andoain, Anoeta, Ataun, Azkoitia, Azpeitia, Beasain, Berrobi, Elgoibar, Eskoriatza, Getaria, Hondarribia, Ibarra, Idiazabal, Irun, Itsasondo, Leaburu, Legorreta, Lizartza, Oiartzun, Olaberria, Ordizia, Oria, Rentería, San Sebastián, Tolosa, Villabona, Zarautz, Zegama, Zestoa, Zizurkil y Zumarraga. En Navarra las labores de reconstrucción se centraron en: Arellano, Arga, Arriba- Atallo, Arruazu, Asiain, Bakaikua, Baztan, Bebibanza, Betelu, Elgorriaga, Erroz, Ezkurra, Falces, Gainza, Ibero, Inza, Iturmendi, Izkue, Lakuntza, Leitza, Lesaka, Maya, Mendigorria, Navarte, Saldias, Santesteban, Sumbilla, Urdianin, Uztegui, Vera del Bidasoa y Zugarramurdi.
- 33 ÁLVAREZ BERMEJO, Eugenio, (1961), *Viviendas amparadas por el Estado*, Madrid: Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado, pág. 931.
- 34 *Acta de subasta de materiales de construcción*, A.G.A.E., D.G.R.D., caja 38, l- 353- 4. LLANOS, Eugenia, (1988), "La Dirección General de Regiones Devastadas. Su organización administrativa", en *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Madrid: M.O.P.U., págs. 47- 48.
- 35 "La obra de Regiones Devastadas referida por el Sr. Moreno Torres", en , martes 13 de julio de 1944, págs. 3 y 8.

Bibliografía

- ALMARCHA NÚÑEZ- HERRADOR, María Esther, (1997), *Arquitectura y urbanismo rural durante el período de la autarquía en Castilla- la Mancha: Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones e Instituto Nacional de Colonización*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- la Mancha.
- ÁLVAREZ BERMEJO, Eugenio, (1961), *Viviendas amparadas por el Estado*, Madrid: Imprenta nacional del Boletín Oficial del Estado.
- APRAIZ, Miguel, (1944), "Las obras de reconstrucción de Eibar", en *Reconstrucción*, abril, págs. 159- 166.
- AYUNTAMIENTO DE EIBAR, (1933), *Ordenanzas para la edificación en la ciudad de Eibar*, Eibar: Tipografía Saturnino de Diego.
- AYUNTAMIENTO DE EIBAR, (1950), *Ordenanzas municipales para la edificación*, Eibar.
- CÁMARA NIÑO, Antonio, (1941), "Construcción de la vivienda rural", en *Reconstrucción*, número 18, diciembre, págs. 18- 40.
- CÁRDENAS, Gonzalo, (1940), "Estudio del pueblo adoptado de Guernica", en *Reconstrucción*, número 1, abril, págs. 22- 27.
- CÁRDENAS, Gonzalo, (1940), "La reconstrucción nacional vista desde la Dirección General de Regiones Devastadas", en *Segunda Asamblea Nacional de Arquitectura*, Madrid: Ediciones D.G.A., págs. 145- 155.
- CÁRDENAS, Gonzalo, (1941), "Arquitectura popular española. La Casa", en *Reconstrucción*, número 8, enero, págs. 25- 32.
- CASARES, Francisco, (1940), "La redención de penas, signo de política nacional", en *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, viernes 26 de enero, pág. 3.
- DOMÍNGUEZ ELÓSEGUI, Joaquín, PONTE, José Antonio, (1940), "Estudio de un pueblo adoptado. Eibar", en *Reconstrucción*, número 6, noviembre, págs. 20- 27.
- DOMÍNGUEZ, Joaquín, PONTE, José Antonio, (1942), "Nuevas viviendas en Eibar; Guipúzcoa", en *Reconstrucción*, febrero, número 20, págs. 71- 74.
- Fuero del Trabajo*, Pamplona: Imprenta de Bescana, 1938.
- INSTITUTO DE CRÉDITO PARA LA RECONSTRUCCIÓN NACIONAL, (1947), *Memoria de la gestión realizada desde 1 de julio de 1939 a 31 de diciembre de 1946*, Madrid: Industrias Gráficas Magerit.
- ITURMENDI BAÑALES, Antonio, (1940), *El régimen municipal en los pueblos adoptados*, Madrid: Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones.
- LLANOS, Eugenia, (1988), "La Dirección General de Regiones Devastadas. Su organización administrativa", en *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Madrid: M.O.P.U., págs. 43- 48.
- LÓPEZ GÓMEZ, José Manuel, (1995), *Un modelo de arquitectura y urbanismo franquista en Aragón: la Dirección General de Regiones Devastadas. 1939- 1957*, Zaragoza: Gobierno de Aragón. Dpto. de Educación y Cultura.
- MARTÍNEZ, Miguel, (1950), "Regiones Devastadas y el mejoramiento sanitario de Eibar", en *Reconstrucción*, núm. 97, enero, págs. 1- 10.
- MINISTERIO DE LA GOBERNACIÓN, (1941), *Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales*, Madrid: Publicaciones de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones.
- MORENO TORRES, José, (1944), "La reconstrucción urbana en España", *II Congreso de la Federación de Urbanismo y de la Vivienda*, Madrid: Federación de Urbanismo y de la Vivienda.

- MORENO TORRES, José, (1946), *El Estado en la reconstrucción de las ciudades y pueblos españoles*, Madrid: Instituto de Estudios de la Administración Local.
- MORENO TORRES, José, (1948), *La reconstrucción urbana en España*, Madrid [s.n.]
- MUR PASTOR, Pilar, (1979), *La actuación de la Dirección General de Regiones Devastadas en el País Vasco: el nuevo Urbanismo*, Madrid: Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. Memoria de Licenciatura.
- NAVAS, Emilio, (1957), *Gestión del Ayuntamiento de Irun. Índices de los acuerdos adoptados en el periodo de 1926 a 1930*, Irun: Gráficas Learla.
- PALANCA y MARTÍNEZ- FORTÚN, José Alberto, (1940), *Aspectos sanitarios en la reconstrucción de España*, Madrid: Dirección General de Regiones Devastadas.
- PEÑA BOEUF, Alfonso, (1940), *Problemas técnicos que plantea la reconstrucción en España*, Madrid: Instituto Técnico de la Construcción y edificación.
- SANTA MARÍA DEL VILLAR, Marqués de, (1943), "Guernica y su nueva casa consistorial", en *Reconstrucción*, número 29, enero, págs. 1- 6
- SARACHO, Luís, (1948), "La playa mayor de Amorebieta", en *Reconstrucción*, núm. 82, abril 1948, págs. 135- 138.

Degollaciones, decapitaciones, amputaciones... la poética de la violencia en los dibujos de Federico García Lorca

José Luis Plaza Chillón
Universidad de Granada

Los “Poemas en prosa” y su visión plástica

El período creativo en el que se inscriben los poco conocidos “Poemas en prosa” de García Lorca, forman entre 1926 y 1928 el elemento de unión, pero más bien como fenómeno transgresor de las formas líricas que van de *Poema del Cante Jondo* y *La zapatera prodigiosa* a *Poeta en Nueva York* y *El Público*. Estos “poemas” iban a formar parte de un libro titulado *Las tres degollaciones*; así era confirmado por el granadino en 1928 a Giménez Caballero y años más tarde corroborado a su amigo y confidente Antonio Otero Seco.¹ Estas breves obras expresan en su conjunto el intento de ofrecer respuesta radical a un conflicto estético y sentimental que mantenía la vida y la obra del poeta en los márgenes de la inquietud y de la duda, y como casi era una norma en la creación poética lorquiana, los poemas iban a estar acompañados de sus correspondientes dibujos, de los que se conservan dos: *Nadadora sumergida* y *Suicidio en Alejandría*, además de otro perdido que fue publicado en 1931 en la revista vallisoletana “Ddoos” y que formaba pareja del poema *Amantes asesinados por una perdiz*. Si bien es verdad, que a parte de los mencionados, surgirán una gran cantidad de imágenes plásticas que podemos considerar, en cierta medida, deudoras de los “poemas en prosa” y otras obras de similar poética, y de cuyo análisis nos vamos a ocupar a continuación.² Lorca no se encuentra cómodo en su faceta creadora, sobre todo, en lo referido a su labor poemática. Es precisamente por estas fechas cuando el poeta está sufriendo una transformación en torno al sentido y las formas del arte y de la poesía, y

es cuando proyecta toda esta serie de obras que están nutriendo su reflexión teórica, base para entender todo este convulso mundo que se avecina (las conferencias sobre Góngora, Soto de Rojas, y el “mito de San Sebastián”, la Oda a Dalí, los “poemas en prosa o el “Sketch de la nueva pintura”), y que clasifican su actitud estética del momento. Todo este camino ensayístico y poético iniciado por Lorca demuestra el ansia por encontrar objetivamente por contraste o afinidad los credos artísticos ahí manifestados, donde insiste en el apartamiento de la práctica del verso, al que incluso “aborrece”, en beneficio de la prosa y, ante todo, de los dibujos.

En estos dos años se planteará evolutivamente las relaciones del arte y del mundo, y esa evolución suponía el tránsito de la poesía pura y objetivista que tiene como modelo a Góngora, a la poesía evadida, que aborda los hechos al margen de la realidad, utilizando leyes que dicta la inspiración como medio de acceder a ámbitos emocionales inéditos; y si hay una figura fundamental que interviene como elemento vertebrador, además de cómo constante comunicador de orden poético y estético, ese es su amigo Salvador Dalí, elemento sustancial y, tal vez, clarificador en este embrollo donde lo vital y lo artístico forman un todo. Este encuentro ejemplifica el paradigma de hasta donde pintura y poesía pueden fundirse sobre las mismas rutas. Aparecerá un deslumbrante universo compartido a través de convergencias que van desde lo anecdótico hasta la provocación malintencionada, que oscilarán entre el amor y el odio, lo íntimo y lo cruel, sin olvidar el erotismo y la muerte. Serán estos los años en los que Dalí arrancará de un vanguardismo nuevo donde

ensaya todo el repertorio de la modernidad hasta desembocar en la consumación de una identidad surrealista que se materializaría en obras pictóricas concretas muy relacionadas con los dibujos lorquianos que analizaremos más adelante; nos referimos al inencontrable cuadro *La miel es más dulce que la sangre*, *Aparato y mano* y *Cenicitas* (*los esfuerzos estériles*), cuyas temáticas están llenas de referencias secretas y personales entre ambos artistas.³ Todos los elementos que subyacen o se intuyen en estos óleos, y me refiero a lo tangible, lo espectral, lo antropomórfico, lo putrefacto, lo mutilado, lo mórbido, los bosques de aparatos, las vísceras, las manos cortadas, las venas que afloran en la piel..., estallarán en imágenes obsesivas del deseo y el sueño para convertirse, al menos en estos años, en una auténtica imaginería compartida. Este es también el momento en que Dalí escribe poemas y Lorca dibujará sin cesar.

La "sangre" se convertirá en el elemento fundamental que dominará la poética de García Lorca, trascendiendo su propio simbolismo para convertirse en una verdad inmanente, o sea realidad dentro de su propia concepción plástica, y que plasmará evadiéndose de la realidad buscando emociones inéditas, encontradas en sus turbadores "poemas en prosa", y, desde luego, en sus dibujos. A pesar del soterrado e irónico humorismo que desprenden dichos poemas (recordemos el calado humorístico argumental que tiene el poema "Amantes asesinados por una perdiz" o "Suicidio en Alejandría" que rozan casi el ridículo y que se vuelve a repetir en "Degollación del Bautista", tal vez, para aminorar el sentido de la tragedia; o incluso en el significativo "Degollación de los inocentes" publicado en 1929 en *La Gaceta Literaria* junto a un dibujo trágico de Dalí muy en la línea de la estética fisiológica que domina ahora su pintura)⁴, es el dolor acompañado de sangre, de vísceras, de manos cortadas, de cuellos seccionados, de venas al aire o de unívocos ojos que destilan lágrimas negras, el verdadero protagonista. Es el sentido más profundo e íntimo de los "poemas en prosa", el momento de la gran crisis sentimental y estética reflejada sobre todo en "Amantes asesinados..." y "Suicidio...", en ambos plantea de un modo hermético varios conflictos, pero del que sobresale la naturaleza homoerótica del amor y su trágico desenlace, que únicamente alcanzaría su máxima expresión en la obra dramática *El Público*, el guión cinematográfico *Viaje a la luna*, y fragmentadamente *Poeta en Nueva York*. Recordemos, en este sentido, la pecaminosa cura de que es objeto el personaje "Desnudo rojo" de *El Público*, trasposición mítica del "Hombre I" de la citada obra, herido de amor; valiente defensor de su condición homosexual, al que también en clave cristológica se le ofrece hiel y se le

ahonda la herida del costado.⁵ Esta trasposición es interpretada plásticamente por Lorca en dibujos como: *Ecce homo*, la serie de *San Sebastián* o en algún martirio de santa, amén de sus propios "autorretratos" neoyorquinos; y si a todo ello añadimos algunas referencias crueles que apuntan al sadomasoquismo también en el mismo drama, se puede vislumbrar la naturaleza homoerótica del amor que sufrió el poeta y que reflejó "violenta" y dolorosamente en sus obras. Quizá, como apuntó Pasolini, "el sadomasoquismo es una categoría eterna del hombre" y por tanto inherente al hombre.⁶ Placer y dolor se convierten en un auténtico autorretrato donde se expresará su sufrimiento como homosexual, experimentando el dolor causado por el deseo de placer; y de ello hay multitud de referencias en *El Público* y *Viaje a la luna*, además de en muchos de los dibujos que glosaremos a continuación, cuya temática parece estar sacada directamente de la novela de Sacher-Masoch, *La venus de las pieles*, que fue, por cierto, lectura predilecta y clandestina de los surrealistas franceses y de la que Lorca pudo tener noticia de la mano de su amigo Dalí, cuya obra pictórica contemporánea contiene multitud de elementos iconográficos de gran similitud con el argumento de la misma; no debemos olvidar, como apunta Castilla del Pino, que el amor y el dolor son cara y cruz de una misma moneda.⁷ Quizá la clave estética del sufrimiento erótico lorquiano y su proyección en la praxis "pictórica", cuya iconografía predominante son precisamente elementos de violencia y opresión, esté contenida en el poema "Amantes asesinados...", porque precisamente dichos amantes son asesinados por una perdiz (elemento femenino) y dicha clave nos permite aclarar definitivamente la naturaleza de ese amor; que como sucede en *El Público*, también es la mujer (o el amor fecundo que ella tutela), la que es declarada enemiga de los homosexuales y la que provoca su martirio y su ruina.⁸ No son pocos, en este sentido, los dibujos de Lorca que utilizan códigos diferentes para referirse a la sexualidad femenina, donde la sensualidad de los considerados más "ingenuos" del tipo de "manolas con madroños" o los que rodean el mundo de "Mariana Pineda", "La Zapatera" o "D^a Rosita", quedan desplazados a favor de los que ilustran una sexualidad descarnada, violenta y trágica, donde destacan en primer plano unos sexos femeninos, como atributos definitivos de la mujer; de carácter desproporcionado y casi siempre destilando sangre, dibujos que como *Venus*, *Epitalamio*, *Agua sexual*, o *Martirio de Santa Rodegunda*, denotan un acusado temor ante la sexualidad femenina; también es verdad, por otra parte, que tal vez sean los que mejor reflejen la castración homoerótica que el poeta sufrió.

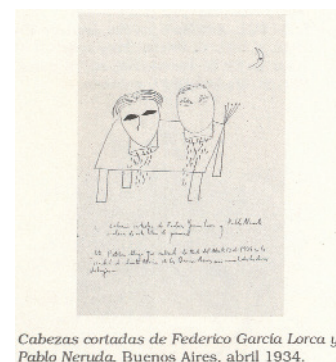
Mutilaciones: poesía y dolor

El temor básico del hombre sexualmente es el horror a la castración, y aún más a la mujer castradora. Este terror actúa poderosamente como para volver al sujeto impotente (recordemos la mítica historia bíblica de Sansón y la “pérdida de su fuerza” a manos de Dalila). Sin embargo, la expresión directa de la castración genital masculina en el arte occidental, iconográficamente hablando, es bastante rara, si exceptuamos algunas obras puntuales como por ejemplo, la ilustración medieval de la “Tortura del rey Guillermo III de Sicilia” (Biblioteca de L’Arsenal, París) o el más fascinante todavía, por horripilante y directo, grabado de la escuela de Fontainebleau copiado por Primaticcio y que recoge a una “Ninfa mutilando un sátiro” (1543-1544, Biblioteca Nacional de París). Pero lo habitual en el arte occidental es que se aluda a la castración de manera metafórica, acudiendo a la mutilación de cualquier parte del cuerpo, sobre todo, la cabeza o las extremidades, y que ha dado lugar a no pocas obras pictóricas en distintos períodos de la historia, sobre todo durante el barroco setecentista, y posteriormente en el decadentista “fin de siècle”.⁹ El “poema en prosa” lorquiano que mejor ejemplifica esta temática es sin duda “Degollación del Bautista”, las connotaciones de crueldad y sexualidad nutren todo el poema; baste recordar cualquier fragmento para hacernos una idea; observemos el siguiente: “... Hay que ir contra la carne. Hay que levantar fábricas de cuchillos. Para que el horror mueva su bosque intravenoso. [...] La cabeza del luchador celeste estaba en medio de la arena. Las jovencitas se teñían las mejillas de rojo, los jóvenes pintaban sus corbatas en el cañón estremecido de la yugular desgarrada”.¹⁰ Es dicho poema el que más explícitamente tiene un contenido sexual, quizá porque ahora el protagonista es San Juan Bautista, símbolo supremo del dolor y, desde luego, de la imposibilidad amorosa; convertido, por obra y gracia del psicoanálisis freudiano, en la imagen por antonomasia de la castración al relacionar la cabeza decapitada con el miembro viril. Freud demostró que, en el nivel edípico del desarrollo, lo extraordinario no procede tanto de la pérdida del yo como del miedo a la castración. En la literatura y las artes visuales, el miedo a la castración puede evocarse mediante imágenes de miembros amputados o de otras partes separadas del cuerpo, como un ojo, una cabeza, una mano..., con un significado fálico subconsciente y como clara metáfora de la castración.¹¹

La producción de la “etapa surrealista” de Lorca vivencialmente torturada y formalmente libre de lo que él mismo llamó como su “antigua asepsia”, va a beber de

este doble venero con especial violencia. Un análisis detallado de los “poemas en prosa” e incluso de las grandes “Odas” que rodearán las grandes tragedias dramáticas posteriores nos pondrá sobre las pistas adecuadas. Un ejemplo a destacar será precisamente la “Oda al Santísimo Sacramento del Altar” que dedicaría a Manuel de Falla, donde el mismo autor se identificará con Cristo (flagrante desde su producción juvenil) que puede ser asimilada a San Juan, y la progresiva vinculación entre la pasión crística, la degollación del Bautista y un penitencial signo homoerótico. Las decapitaciones de “Degollación de los inocentes” se convierten también en imagen transparente de la castración “clásica”: Salomé y el Bautista, Judit y Holofernes, Sansón y Dalila o David y Goliat.¹² El raptó de la masculinidad es representado de parecida manera, sólo que aquí los degollados son inocentes criaturas: “... ¡Venid! ¡Venid! Aquí está mi hijo tiernísimo, mi hijo de cuello fácil. En el rellano de la escalera lo degollarás fácilmente... [...] Si meditamos y somos llenos de piedad verdadera daremos la degollación como una de las grandes obras de misericordia...”.¹³

Todo está marcado en la obra del granadino de constantes premoniciones sobre la muerte, ya lo señalaba su amigo y primer editor de los dibujos Jean Gebser, que intuía que en los dibujos dicha premonición es temprana y aparece representada por temas marcadamente fisiológicos, como son precisamente las decapitaciones y las amputaciones de miembros.¹⁴ En este sentido, debemos señalar algún que otro dibujo que Lorca realizaría en Buenos Aires en el año 1934 para ilustrar el libro de Pablo Neruda, “Paloma por dentro, o sea la mano de vidrio”.



Cabezas cortadas de Federico García Lorca y Pablo Neruda. Buenos Aires, abril 1934.

1ª Federico García Lorca: Cabezas cortadas de Federico García Lorca y Pablo Neruda. Buenos Aires, abril, 1934. Papel de dibujo amarillento. Del libro: “Paloma por dentro, o sea, la mano de vidrio” de Pablo Neruda, 1934. Ejemplar único. Colección: Biblioteca Nacional, Madrid

El último dibujo de una serie de diez muestra sobre una mesa dos cabezas cortadas de las que gotea sangre, tal y como eran representadas las decapitaciones en la

iconografía del arte occidental cristiano; la escena está presidida por una media luna con un ojo vigilante y cómplice de lo sucedido, que debe ser interpretada como la muerte convertida aquí en Salomé-verdugo. El dibujo va acompañado de una inscripción que confirma nuestra teoría: “Cabezas cortadas de Federico García Lorca y Pablo Neruda autores de este libro de poemas. Este patético dibujo fue realizado en la ciudad de Santa María de Buenos Aires así como los demás dibujos”; siete años antes escribía Lorca en “Suicidio en Alejandría”: “...Cuando pusieron la cabeza cortada sobre la mesa del despacho, se rompieron todos los cristales de la ciudad”.¹⁵ Dentro de esta misma serie existe otro titulado, *Cabeza de estatua*, cuya interpretación resulta mucho más compleja por su clara filiación con el surrealismo; resulta curioso que dicho dibujo y otro de similar factura, el conocido como *Desnudo sexual*, no figuraban en la portadilla del poema nerudiano “Paloma por dentro...”, por lo que podemos pensar que se trata de dos dibujos sueltos acompañantes de la serie completa o ilustran los poemas que aluden a ellos: “Oda con un lamento”, el segundo y “Desexpediente”, el primero, aunque hay que advertir que toda la serie se independiza de los poemas que ilustran.¹⁶ Ambos muestran un mundo de fragmentación fisiológica, donde los abundantes ojos humanos, los distintos labios, la aparición de la luna creciente o incluso lo que se asemeja a un sexo masculino centrando el patético dibujo *Desnudo sexual*, representan todo un universo poético mutilado, cortado, asesinado..., que en Lorca adquiere resonancias intuitivas de un final trágico, y que podría extenderse a un ámbito más amplio formado por un grupo de pintores surrealistas españoles que supieron sondear como nadie los abismos del inconsciente colectivo, avanzando con sus premoniciones hacia la trágica ola de destrucción y muerte que se avecinaba con la llegada de la guerra civil.¹⁷ Esta misma temática aparece también en otros dibujos contemporáneos a los anteriores y realizados también en Buenos Aires, me refiero a la serie para el libro de poemas “El Tabernáculo” de Ricardo E. Molinari (1934), cuyos títulos *Cabeza cortada en Rua das Gaveas* y *Rua da morte* son un trasunto, nuevamente, de la decapitación, reflejada sobre todo en el primero, cuyo ser desdoblado don dos figuras femeninas sujeta una cabeza sangrante coronada con una abanico y la omnipresente luna al fondo, mientras que en el segundo se intuye una cabeza masculina que colocada hacia arriba se convierte en una ramificada flor abierta de evidentes connotaciones genitales (recordemos el sugerente dibujo *Fecundación del niño azucena* de 1927 de similar temática). *Ruas das Gaveas* toma el nombre de una calle lisbo-

eta, en alusión a la historia amorosa aludida por el autor del libro, mostrándonos ramos con abundante sangre, una gran cabeza de marinero y una gran mano cortada; cada uno de estos elementos compendia la terrible tragedia que destila dicha obra plástica y que, de alguna manera, se reflejan en los hermosos versos de Molinari: “Yo quisiera ser feliz como un pie desnudo en la playa...”.¹⁸

En la retórica del cuerpo un fragmento puede designar la totalidad orgánica, o adquirir, tal vez, una sorprendente autonomía que le permitirá funcionar artísticamente a varios niveles que oscilan entre el arte animado y la “naturaleza muerta”. Hablamos de cuerpos despedazados, real o simbólicamente, un asunto fructífero, como es sabido, en el arte occidental cristiano; con su tradición mitológica y sus leyendas de santos sometidos a crueles tormentos físicos. García Lorca a través de la idea surrealista de “belleza convulsa”, conectará con las ideas de Nietzsche, del “conocimiento trágico”, que para ser soportado, necesita del arte como protección y remedio. Las consecuencias de las lecturas del filósofo alemán, van a alentar la idea de un erotismo ligado al cuerpo y el dolor, que sustentan gran parte de sus obras poéticas y dramáticas, pero también a dibujos como *Suplicio del patriarca San José* y sobre todo el *Martirio de Santa Rodegunda*, donde todo el patetismo contenido en los “poemas en prosa” y otros poemas del ciclo neoyorquino se materializa pictóricamente.¹⁹ Este asunto de la fragmentación de los cuerpos se convertirá en un tema fundamental del arte del siglo XX, ayudado por elementos que provienen de la tecnología bélica, la cirugía o los accidentes; y todo ello potenciado con el plano fotográfico o la desintegración del cubismo sintético. Pero será el surrealismo, la poética que se ocupará de manera especial de



Manos cortadas, en. 1935-1936.
• Tinta china sobre papel tela.
• 231 x 165 mm.

2ª Federico García Lorca: [Manos cortadas, ca. 1935-1936]. Tinta china sobre papel tela. 231x165 mm. Colección: Fundación Federico García Lorca (Legado Jean Gebser)

esta temática, sobre todo de la mano de Georges Bataille y la revista "Documents".²⁰ El desmembramiento corporal supone una iconografía habitual de la plástica surrealista, y hay una multitud de artistas que han explorado este peculiar mundo; desde Picasso a Dalí, pasando por Miró, Giacometti, Arp, Masson o Magritte. Cada fragmento es una sinécdoque pero también una metáfora, y no consideran que el cuerpo sea una cosa única sino una especie de repertorio heterogéneo de palabras y frases figurativas con que se podrían componer discursos interminables.²¹

El tema de la amputación de las manos del resto del cuerpo es otra forma simbólica de representar la castración sexual, que en el poema "Degollación de los inocentes" se convierte en algo más que destrucción, casi deberíamos decir autodestrucción, aunque también quizá inconsciente liberación. En este sentido, la tradición del hermetismo judeo-cristiano mantiene que la bíblica "matanza de los inocentes" pudo derivar de antiguas prácticas hebreas de asesinato ritual de función mágica, de modo que matar a todos los niños de un lugar para que sobreviviera sólo uno, permitía que el futuro "Mesías" asimilara todas sus energías y virtudes.²² Aunque Lorca transgrede el mito, y los transforma en tragedia de sangre en el poema, donde cada fragmento mutilado del cuerpo se convierte en un trozo de carne muerta: "...La piel era tan tierna que salía íntegra... [...] Cada perro llevaba un piecico en la boca..."²³ Uno de los más bellos y sugerentes dibujos de Federico es precisamente *Manos cortadas* (1934), en el que muestra en su sencillez de líneas y equilibrio abstracto una de sus creaciones más profundas; muy similar resulta el realizado para la portada del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935-36), donde vuelven a aparecer las manos cortadas que destilan sutiles gotas de tinta negra a modo de sangre, mientras son abrazadas por la sinuosa línea de un ingenuo arabesco y una flor que cae muerta. Es bien cierto que su obra literaria está repleta de referencias a las manos, unas veces para asesinar; otras para amenazar; pero siempre ligadas al amor-desamor y la sexualidad. Ya en 1930 se había acercado al tema a través del lírico dibujo *Mano y pez: San Rafael*, aunque creemos que la referencias iconográficas eucarísticas son más evidentes. Utilizando la misma economía de medios que en la mayoría de sus dibujos, *Manos cortadas* sobresale como metáfora de la poesía lorquiana que podría tener múltiples lecturas; no en vano es sabido que en la iconografía tradicional occidental las manos han representado también el símbolo del trabajo, y ¡curiosa paradójica, la fertilidad, aquí se transforma para ofrecernos la trágica castración del hombre. Esta poética de mutila-

ción funcionaría a tres niveles en la obra de Federico: político (eliminación de los miembros con que se suprime el trabajo del hombre), social (interrupción del maridaje) e individual (como cese de la fertilidad), tal vez, el más afín al granadino.²⁴ El tema de las manos cortadas fue también habitual en la obra de Dalí de estos años, y por tanto, compartido con Federico; aparece en la fundamental *La miel es más dulce que la sangre*, o en el menos conocido *Main Coupe* (1928) de descaradas connotaciones fálicas (común en obras contemporáneas, véase *Aparto y mano* o *Cenicitas*) pero que sangran de manera similar por la parte seccionada, como en el dibujo *Animal fabuloso dirigiéndose a una casa* (1929) del ciclo norteamericano. Recordemos que una mano cortada se convierte en un fotograma subyugante en el film *Un perro andaluz*; en Buñuel (el otro genial personaje del "triángulo creador"), la mano cortada se vincula, en un principio, a la mitología aragonesa y al tema del "carnuzo, derivada de la pierna milagrosa que le creció a Miguel Pellicer;²⁵ si bien en la citada película y la co-autoría de Dalí, la mano cortada puede significar el castigo infligido por la actividad masturbatoria,²⁶ amén de otras múltiples lecturas que avezados críticos han relacionado, no sin razón, con el poeta granadino; incluso, Jean Cocteau acusaría la influencia de dicha iconografía al insertar una boca parlante en la palma de la mano del protagonista de *Le sang d'un poete* (1930), y en un sin fin de obras plásticas, dibujos y "collages" donde las manos del poeta francés se convierten en auténticos "personajes" vivos y eróticos.²⁷

La fuerza del dibujo *Manos cortadas* tiene algunas concordancias con su obra poética, algo que no nos



3º Federico García Lorca: [Imagen de la muerte] Buenos Aires, abril, 1934. Tinta china en portadilla del poema "Sólo la muerte", papel de dibujo amarillento. Del libro: "Paloma por dentro, o sea, la mano de vidrio" de Pablo Neruda, 1934. Ejemplar único. Colección: Biblioteca Nacional, Madrid

resulta nada nuevo; por ejemplo en el poema dedicado al "Martirio de Santa Olalla" del *Romancero Gitano*, la manos además de los pechos le son amputados a la santa, y todo ello rodeado de un fisiológico y doloroso universo donde las venas al aire, el sexo o la sangre forman un todo simbólico y sádico: "...Un chorro de venas verdes / le brota de la garganta. [...] Por el suelo, ya sin norma / Brincan sus manos cortadas..."²⁸. Lorca con estos versos parece estar ilustrándonos uno de sus más "terribles" y trágicos dibujos, *la muerte (martirio) de Santa Rodegunda*, sobre el que nos extenderemos más adelante; y es que la muerte aparece reflejada en estas manos amputadas, que vuelven a repetirse en otras composiciones dibujísticas como en *Imagen de la muerte* (1934) de la comentada serie nerudiana "Paloma por dentro...", y que nos hace recordar los versos neoyorquinos del poema "Danza de la muerte". En dicha ilustración se muestran varias manos que penden o cuelgan de la cabeza y del costillar del siniestro personaje representado; manos sin movimiento ligadas a este execrable ser que no es hombre sino muerte, como indica el título del mismo. Aparece también la cabeza decapitada aunque destilando una cierta aureola de humanidad presentada como la víctima de la muerte que la lleva consigo y una serie de símbolos surrealistas que podrían aludir a la angustia que produce el hecho de morir, representado aquí con un grito "mudo"; no sería osado asemejar este tétrico personaje a una moderna medusa con manos a modo de cabello en vez de serpientes, y los ojos vacíos, sin pupilas que como los de Gorgona petrifican a quien ose mirarlos. Esta multiplicación de la mano se repite también en el dibujo *Agua sexual*, imagen femenina de miembros amputados, aunque en este las manos surgen del sexo femenino que sangra caudalosamente; y también en el dibujo de la portada de "Paloma por dentro...", ambos de la misma serie argentina, donde un ser antropomorfo es asimilado a una extraña paloma (de ahí, tal vez, el título del poemario), con cuatro manos similares a las descritas con anterioridad, un único ojo que desafiante observa a quien es observado y la omnipresente sangre salpicada. La violencia y el dolor transformados en muerte son el sentido último de estos dos dibujos, un tema que será constante en la obra literaria lorquiana desde sus inicios; así *Libro de poemas* está plagado de referencias juveniles a la muerte, sirvan de ejemplo estos versos que dieciséis años antes de la realización del dibujo *Imagen de la muerte*, parece describir el aterrador gesto del trágico personaje: "...Todo lo vivo pasa / por las puertas de la muerte / con la cabeza baja / y un aire blanco durmiente. / Con habla de pensamiento. / Sin sonidos. Tristemente, / Cubierto de silen-

cio / Que es el manto de la muerte".²⁹ La muerte va sin sonido, silenciosa; el grito "mudo" que es representado en el dibujo tiene una expresión lineal, y así se especifica desde la ausente boca del metafórico personaje a la mano que sujeta una perversa flor; esto nos ayuda a evocar otra referencia literaria de, quizá, su mejor obra dramática, *Así que pasen cinco años*, donde en la muerte del joven sólo responde el eco a su voz: "...Mi amor / Amor / Juan / Juan / ¿No hay...? / ¿No hay...? / ¿Ningún hombre aquí? / Aquí.../ Aquí..."³⁰

Desde los albores de la modernidad, tanto en literatura como en arte, eran inequívocas las relaciones simbólicas entre la cabeza de San Juan y el miembro viril, en lo que a coincidir con el significado de castración y muerte que Freud otorgaba a las imágenes decapitadas; tal vez, por ello dio tanta importancia al lenguaje del cuerpo, rompiendo fronteras entre razón y sentimiento, y convirtiendo la sexualidad en paradigma de nuestro mundo.³¹ Sólo en este contexto y observando el contenido de todos los "poemas en prosa", se puede entender el contenido sexual que embriaga a "Degollación del Bautista", poema clave e hilo conductor de esta comunicación; como los protagonistas de "Amantes asesinados por una perdiz" y "Suicidio en Alejandría", paga con la muerte su desvío hacia la feminidad y homosexualidad. Todo sucede por "culpa" de la mujer que en Lorca suele asociarse a la luna (no siempre), y es representada como depredadora del hombre y de la inocencia, ejemplificada en el Bautista y su "alter ego" Federico. Concluyamos reflexivamente este apartado con estos bellos y premonitorios versos del poema "Salomé y la luna", de la serie *Suites*: "La luna es una hermana / de Salomé. (Señora / que es una historia antigua / muerde una muerta boca)... / En el mediodía / o en la noche oscura, / si habláis a Salomé / saldrá la luna."³²

Mitos y martirios

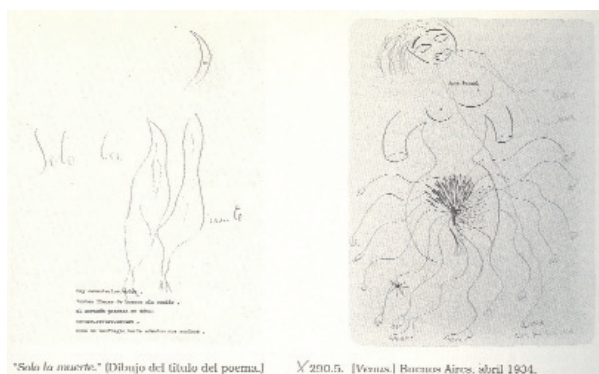
Dentro del contexto estético lorquiano que ahora analizamos, existe un dibujo que por si mismo se convierte en el eje vertebrador de su corpus "pictórico", ya que rompe radicalmente con el mundo femenino que hasta ahora había planteado en su dibujística, se trata de *Venus* (1927-28), que se debe considerar de su época catalana, no sólo porque fuera enviado a su amigo Sebastián Gasch, sino porque sus fuentes inspiradoras directas partirán de Dalí; pero esto no es nuevo, ya hemos observado que otros dibujos beberán de su obra. El dibujo se aleja de la estética plácida, melancólica y "cursi" que desprenden otras composiciones en la que la protagonista es

la mujer (Rositas, Marianas y demás muchachas tristes), la figura se rompe no sólo formalmente, sino y sobre todo, poéticamente. En su fingida desnudez académica recuerda a las clásicas diosas grecolatinas, e incluso la fragmentación de los miembros hacen de esta figura una escultura-pintada de claras reminiscencias helenísticas, aunque su innovadora visión venga acompañada de un contrapunto onírico que ya había sido planteado por los admirados Giorgio de Chirico y Alberto Savinio, a través de sus desangelados maniqués, que también fueron interpretados en España por pintores muy cercanos al granadino, pensemos en Gregorio Prieto, Maruja Mallo o Dalí. Sin embargo esta "Venus" de Lorca introduce elementos verdaderamente trágicos y explícitamente sexuales de evidencia sadomasoquista: pechos seccionados, vulva femenina herida plenamente abierta y abundante vello púbico; además de algún que otro elemento y "aparato" daliniano, como la afilada muleta que se hinca hiriendo el muslo, elemento muy utilizado en los obras citadas anteriormente del pintor ampurdanés. Era habitual en Lorca acudir a la mitología clásica para buscar inspiración en sus creaciones poéticas, su obra está plagada de dicha temática (Romancero, juvenilia, poemas en prosa, dramas rurales...), pero que este dibujo de título inequívoco, *Venus*, transgredirá la propia esencia del mito de la diosa grecolatina para convertirla en referencia directa de sus propias obsesiones, convertidas en interés erótico, sádico y mortal, produciendo un efecto estético que hasta ahora no se había producido en la obra plástica del poeta, y que podríamos definir, apropiándonos de las palabras de A. Julius, con la siguiente ecuación: "lo hermoso es transgresor".³³ Como en gran parte de su obra literaria, buscará el poeta con esta especial expresión plástica la verdad que le dicta su corazón y como un Edipo moderno tiene que enfrentarse al enigma de sus propias preguntas y respuestas, de ahí dependerá la negación o afirmación de su identidad; tal vez por ello recurre tan a menudo al mundo de la mitología tratando de dar salida a su propio conflicto interior en el que dirime su propia homosexualidad y sus postergadas consecuencias castradoras. Pero esta fijación no era nueva, ya que su apasionado gusto por los poetas simbolistas y modernistas lo llevarían una y otra vez a ese parnasiano mundo. Las referencias clásicas son tan evidentes en su obra como su propio significado, donde ese "terror" juvenil hacia lo femenino, como símbolo de la muerte pero también de la sexualidad castrada, lo encumbra a la génesis de nuestra tesis donde Eros y Tanátos reinan como iconos de un inconsciente colectivo todavía no superado. La raigambre mitológica que desprende su obra afirma, por otra parte, una absoluta

correspondencia entre hombre y naturaleza y que tiene como sentido la defensa de lo primigenio, de lo arquetípico, de lo ancestral como principios cosmogónicos en los que el hombre se sabe inscrito, sólo habría que evocar el magistral ejemplo de *Yerma*, para verificarlo.³⁴ Estas apreciaciones suponen un acendrado valor de primitivismo, que conecta con lo arquetípico y el "topos" mitológico; es ahora, precisamente, el momento de los "poemas en prosa" con su carga sadomasoquista, es también el momento del martirio dialéctico y plástico entre Dalí y Lorca sobre "San Sebastián" o del raro dibujo *Suplicio del patriarca San José*, etc. Este es el contexto poético de *Venus*, dibujo al que nos referimos en su versión más conocida, la regalada a su amigo Sebastián Gasch, pero también aparecen asociados otros dibujos como la "Venus" que ilustra el ejemplar del *Romancero* dedicado al pintor canario Néstor en la página 104, frente al "Romance de la guardia civil" de 1928, cuya figura está también desmembrada y mutilada sexualmente, o la ya comentada "Venus" que aparece en la portadilla del poema de Neruda *Agua sexual* o del *Martirio de Santa Rodegunda*.

García Lorca con este dibujo se aleja de la poética inmediatamente anterior o incluso contemporánea de interpretaciones cubistizantes, cantadas plenamente en la "Oda a Salvador Dalí". Y es precisamente el pintor catalán la clave para comprender todo el sentido del mismo, cuya obra estaba sufriendo un cambio estético lo suficientemente conocido como para no profundizar más. Dalí comienza a dar un cambio radical que empieza a concretizarse en su participación con una ilustración en la generacional revista "Litoral" en el número triple homenaje a Luis de Góngora (figura clave para entender el giro radical de la poética lorquiana), y cuyo dibujo suponía un acercamiento a los análisis freudianos que tanto le cautivaban, dándole un aire críptico tan similar a la pretendida "oscuridad" gongorina. La *Venus* lorquiana se inspira directamente de la obra daliniana, el dibujo de "Litoral", *La miel es más dulce que la sangre* o *Cenicitas* (titulada en un principio como *El nacimiento de venus*) contienen los elementos definidores de la obra del granadino: sexos femeninos, senos amputados, salpicaduras de puntos, manchas viscosas, miembros seccionados, degollaciones, fragmentaciones venosas..., y todo ello con el contrapunto de cuerpos femeninos a un tiempo incitantes y monstruosos, bellos y repulsivos, evocadores y castrantes. Es muy probable que las "Venus" evocadas por ambos artistas se alejaran del planteamiento grecolatino como recreación mítica, para introducirse en el de resonancias anímicas que aquel "nacimiento" provocaba en el catalán y el

andaluz en aquellos días de confusión erótica, cuyas intrínsecas dudas eran evidentemente compartidas.³⁵ No hay que olvidar la fascinación que muchos artistas y teóricos de la vanguardia sintieron por las láminas de anatomía que mostraban las interioridades de los cuerpos (tendones, músculos, arterias, venas, huesos...), artistas como Masson, Roberto Matta, Gioacometti o el propio Dalí presentan temáticas similares donde el descuartizamiento de miembros es un hecho, donde el amor se alía con la sangre, y donde el lecho del placer parece emular a una carnicería. Lo que más le interesaba al artista ampurdanés de la tradición pictórica clásica era el erotismo y el sentimiento de la muerte, y esto era compartido con su amigo granadino, aunque la sensibilidad del catalán adquirirá connotaciones casi “caníbales”, desligándose de las tendencias tradicionales de la historia del arte y la literatura.³⁶ Aunque las “Masacres” de André Masson son realizadas con posterioridad a los dibujos lorquianos, hay en la obra del pintor surrealista francés un sentido del erotismo, animalidad y muerte que nos recuerdan a los del granadino, ya que representan una profunda ruptura de un sexo sonriente y amable, para convertirse en violento y destructivo, un erotismo sombrío y ligado íntimamente a la idea de la muerte, y todo está contenido en la poética que ahora predomina en la obra de Lorca; no olvidemos la profunda influencia de Bataille y la revista “Documents” entre muchos pintores surrealistas.³⁷ Hay en sus dibujos un “ataque” a la imagen clásica de un cuerpo armonioso, mitificado y sin falla; disgregando y desmembrando el organismo que por otra parte supone recuperar el “sueño” de una mítica unidad originaria, pero que en el contexto del surrealismo contienen unos significados de auténtica liberación.³⁸



4ª Federico García Lorca: [Venus] Buenos Aires, abril, 1934. Tinta china en portadilla del poema “Agua sexual”, título mecanografiado; papel de dibujo gris. Del libro: “Paloma por dentro, o sea, la mano de vidrio” de Pablo Neruda, 1934. Ejemplar único. Colección: Biblioteca Nacional, Madrid



5ª Federico García Lorca: Venus [ca. 1927-1928]. Tinta china y lápices de color sobre papel verjurado “Ingres” recortado. 160x120 mm. Colección: Particular, Madrid

El tema del sexo femenino se convierte en el elemento central de estos dibujos lorquianos. Sexos que se abren como abanicos de abundantes y llamativas gotas de sangre, como principio y fin de todo en la reiterada y constante alusión conceptual del “amor y la muerte” (la omnipresente luna), pero también como símbolo y elemento castrador; abundando todavía más en el “horror” que supone para el poeta. Es probable, como apunta Inés Marful, que la visión de los mutilados genitales femeninos, destrozados y sangrantes, enlace con la teoría psicoanalítica del “coito sádico”, al tiempo que apuntala esa amenaza de castración que es característica del complejo de Edipo. La mujer, por tanto, objetiviza la amenaza de la castración característica de este complejo, y por ello Federico no ahorra en detalles cuando nos muestra o describe el horror que le produce la visión de la vagina.³⁹ Esto explicaría parte del guión cinematográfico surrealista, *Viaje a la luna* donde en el plano 5 dice: “Letras que digan ‘Socorro, socorro, socorro’ con doble exposición sobre un sexo de mujer con movimiento de arriba y abajo”,⁴⁰ cuya formulación plástica del aterrador sexo femenino se manifiesta en los distintos dibujos de “Venus” o en el *Martirio de Santa Rodegunda* que se desangra, mientras un animal “fabuloso”, a modo de criatura apocalíptica, huye por el lado izquierdo. El guión *Viaje a la luna* está lleno de referencias a la sexualidad femenina y puede entenderse en una visión global, como una frustrada búsqueda amorosa presidida por la luna, astro nocturno en calidad simbólica de muerte y feminidad, por ello, la plasmación plástica de dicho guión es perfectamente extrapolable a todos los dibujos que estamos analizando: las “Venus”, los martirios de santos, las imágenes de la muerte, los cuerpos mutilados, etc; y tanta simbología arquetí-

pica y mitológica es también recogida en el otro texto contemporáneo, *El Público*, que funciona como intertexto clave para la interpretación del guión cinematográfico.



6^o Federico García Lorca: [¿Muerte de Santa Rodegunda?] Nueva York, 1929. Tinta, lápiz y lápices de color sobre papel de dibujo. 367x587 mm. Colección: The Pierpont Morgan Library, Nueva York

La sexualidad hiriente, el martirio, el descuartizamiento, el sacrificio, el cuerpo grotesco y la muerte femenina se aúnan en las dos versiones de uno de los temas más interesantes y extraño del corpus dibujístico lorquiano, se trata del citado *Martirio de Santa Rodegunda*. El primero está fechado en Nueva York en 1929, y es titulado por su autor como “Muerte de Santa Rodegunda”, y ayuda a fechar curiosamente el guión “Viaje a la luna” ya que en el plano 36 aparece citado dicho martirio: “Doble exposición de barrotes pasan sobre un dibujo: ‘Muerte de Santa Rodegunda’”,⁴¹ o *Rodegunda* como es corregida por Marie Laffranque, primera editora del guión, que considera que se trata de una errata de Lorca.⁴² El segundo, “¿Muerte de Santa Rodegunda” es mucho más complejo iconográficamente hablando, y es, tal vez, al que se refiera Lorca cuando lo cita en el guión, provenía de la colección de Ángel del Río, y actualmente lo posee la Pierpon Morgan Library de Nueva York.⁴³ Sea un dibujo o el otro al que se refiere Lorca en “Viaje a la luna”, realmente da igual, ya que la similitud iconográfica es tal que sostenemos que el segundo es una versión más completa y desarrollada del primero, sobre todo, porque la figura central del mismo, Santa Rodegunda, coincide en ambos. De lo que no hay duda es que los dos completan junto al resto de los dibujos pertenecientes a la serie neoyorquina, el sentido poético de angustia, soledad, barbarie, erotismo sádico y muerte que trasmite el poemario escrito en la ciudad de los rascacielos. Estos dos dibujos podrían presentarse perfectamente, como hemos referido anteriormente, como la proyección gráfica e icónica del irrealiza-

do film; así observamos similitudes en las imágenes agónicas de crueldad, martirio y angustia sexual, penetrando en el horror a través de la violencia que puede interpretarse como una lucha entre la necesidad y el deseo (necesidad sexual y deseo castrado). No obstante el lenguaje de la crueldad es a veces metafórico (como lo es el de los sueños y las pesadillas) existiendo una oscilación entre el placer y la repulsión ante la visión de una escena cruel.⁴⁴ La complejísima iconografía de los dos dibujos nos permite apuntar sólo algunos elementos que serán desarrollados con más amplitud en futuras publicaciones;⁴⁵ a los citados anteriormente y que son compartidos con las demás obras analizadas, añadimos uno que destaca por encima de todos, y es la formulación del “cuerpo grotesco” o deformado que presenta la santa, estética que repetirá en otros dibujos como *San Cristóbal*, *Arlequín-poema*, *Suplicio del patriarca San José* o *Nadadora sumergida*, entre otros; todos comparten esa obsesión por el cuerpo grotesco, característica muy común entre alguno de los pintores de la modernidad, pero que tiene una larguísima tradición que se remonta a la edad media y al renacimiento teniendo un especial “revival” en el siglo XX de la mano del surrealismo, fijándose sobre todo en el interior del mismo: la sangre, las entrañas, las venas, las vísceras, los vómitos..., y atribuyéndole un esencial papel a aquellos lugares en los que éste se desborda, rebasando sus propios límites (orificios como la boca o la vagina, prominencias como las heridas del pecho, los miembros amputados y desgarrados o la propia sangre).⁴⁶ Concluimos con una reflexión de Bataille que considera que el sacrificio (martirio) “es una representación de la vida vinculada a la muerte, pero en el mismo momento, la muerte es signo de la vida, abertura de lo ilimitado”.⁴⁷ Tal vez, por eso considere el pensador francés que el sentido último del “erotismo es la muerte”, unido a los conceptos de sexualidad, represión y sublimación como ejemplos de la pérdida del placer erótico; que en Federico García Lorca es reconducido hacia el camino del arte, ya sea poesía o drama, pero sobre todo en sus dibujos, que se convierten en objetos de seducción para su particular lucha contra la represión (castración).

Notas

- 1 GARCÍA LORCA, F. (1989): *Obras completas*, Aguilar, Madrid. T.I: 497 y T.III: 678. En adelante para referirme a esta edición lo haré con la abreviatura O.C.
- 2 A los seis poemas que forman el "corpus" ineludible y casi con seguridad de los llamados "Poemas en prosa" ("Santa Lucía y San Lázaro", "Nadadora sumergida", "Suicidio en Alejandría", "Amantes asesinados por una perdiz", "Degollación de los inocentes" y "Degollación del Bautista"), se han sumado últimamente: "La muerte de la madre de Charlot", el esbozo de "Coeur azul-corazón bleu" y "La gallina. Cuento para niños tontos". Véase: HUÉLAMO KOSMA, J. (2000): "Los poemas en prosa: Lorca ante la encrucijada", en SORIA OLMEDO, A., SÁNCHEZ MONTES, M.J. y VARO ZAFRA, J. *Congreso Internacional Federico García Lorca. Clásico / Moderno (1898-1998)*, Diputación, Granada: 110.
- 3 SANTOS TORROELLA, R. (1984): *La miel es más dulce que la sangre. La época lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Seix Barral, Barcelona.
- 4 GIBSON, I. (2000): *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*, Plaza y Janés, Barcelona: 239.
- 5 MENARINI, P. (1987): "L'umo dei dolori (struttura ed esegesi del quadro V de *El Público*). Separata de, MENARINI, P. (a cura di): *Lorca, 1986*, Atesa Editrice, Bologna: 65-106.
- 6 BACHMANN, G. (1993): "El poder y la muerte" (Entrevista a Pier Paolo Pasolini para la televisión suiza el 29-IV-1975, a propósito de su film *Saló o los 120 días de Sodoma*), en *Saló. El infierno según Pasolini*. MARESCA, M. y MENDIGUCHÍA, J.I. (ed.), Filmoteca de Andalucía, Granada: 205.
- 7 CASTILLA DEL PINO, C. (1973): "Introducción al masoquismo", en SACHER-MASOCH, L. Von *La venus de las pieles*, Alianza, Madrid: 41-47.
- 8 HUÉLAMO KOSMA, J. (1996): *El teatro imposible de Federico García Lorca*, Universidad de Granada (Cátedra Federico García Lorca), Granada: 158-167.
- 9 LUCIE-SMITH, E. (1992): *La sexualidad en el arte occidental*, Destino, Barcelona: 227-238.
- 10 O.C.T. III: 151-152.
- 11 SCHNEIDER ADAMS, L. (1996): *Psicoanálisis y arte*, Cátedra, Madrid: 66-67.
- 12 LAPLANCHE, J. (1988): *Castración. Simbolizaciones*, Amorrortu, Buenos Aires.
- 13 O.C.T. III: 154-155.
- 14 GEBSER, J. (1949): *Lorca, poète-dessinateur*, GLM, Paris.
- 15 O.C.T. III: 152.
- 16 HERNÁNDEZ, M. (1990): *El libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Tabapress (Fundación Federico García Lorca), Madrid: 232-233.
- 17 GARCÍA DE CARPI, L. (1986): *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Istmo, Madrid: 176.
- 18 MOLINARI, R.E. (1974): *Las sombras del pájaro tostado. Obra poética (1923-1973)*, El Mangrullo, Buenos Aires: 100 (Referido al poema IV de *El tabernáculo*).
- 19 SORIA OLMEDO, A. (2004): *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en García Lorca*, Residencia de Estudiantes, Madrid: 295.
- 20 BATAILLE, G. (1929): "Le gros orteil", *Documents*, 23.
- 21 RAMÍREZ, J. A. (2003): *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid: 207-233.
- 22 GUBERN, R. (2004): *Patologías de la imagen*, Anagrama, Barcelona: 112.
- 23 O.C.T. III: 154-155.
- 24 BERROA, R. (1989): "Poesía y pintura: la doble manifestación de símbolo y metáfora en la imaginación lorquiana", *Cuadernos americanos*, nueva época, año III, vol. 3, 15.
- 25 GUBERN, R. (1999): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Anagrama, Barcelona: 399-403.
- 26 CESARMAN, F. (1976): *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Anagrama, Barcelona: 55.
- 27 CAIZERGUES, P. (200): "Les mains de Jean Cocteau", en CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Jean Cocteau, sur le fil du siècle*, Editions du Centre Pompidou, Paris: 113-124.
- 28 O.C.T. I: 434.
- 29 *Ibíd.*: 25.
- 30 *Ibíd.*, T. II: 595-596.
- 31 RODRÍGUEZ, J.C. (2000): "Lorca: temas y variaciones en torno a la conciencia trágica", en SORIA OLMEDO, A. y otros (ed.) *Federico García Lorca. Clásico...*: 159.
- 32 O.C.T. I: 617.
- 33 JULIUS, A. (2002): *Transgresiones. El arte como provocación*, Destino, Barcelona: 65.
- 34 VALLEJO FORÉS, G. (2000): "Sublimación mitológica del amor en clave lorquiana", en SORIA OLMEDO, A. y otros (ed.), *Federico García Lorca. Clásico...*: 605-606. ELIADE, M. (1991): *Mito y realidad*, abor, Barcelona: 151-153.
- 35 SANTOS TORROELLA, R. (1987): "El nacimiento de Venus y su dibujo en Litoral", en GARCÍA GALLEGO, J. (ed): *Surrealismo. El ojo soluble*, Litoral, Málaga: 64-67.
- 36 RAMÍREZ, J. (2002): *Dalí: lo crudo y lo podrido*, La balsa de la Medusa / Antonio Machado: 45-49.
- 37 BATAILLE, G. (1997): *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona: 213.
- 38 MAYAYO, P. (2002): *André Masson. Mitologías, Metáforas del Movimiento Moderno / Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*: 101-153.
- 39 MARFUL, I. (1991): *Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*, Edition Reichenberger / Universidad de Oviedo, Kassel: 114-115.
- 40 O.C.T. II: 1139.
- 41 *Ibíd.*: 1143.
- 42 GARCÍA LORCA, F. (1980): *Viaje a la luna (guión cinematográfico)*. (ed. LAFFRANQUE, M), Braad Editions, Loubbressac. Véase de la misma autora: "Equivocar el camino. Regards sur un scénario de Federico García Lorca", en A. A. V. V. (1982): *Hommage á Federico García Lorca*, Le-Mirail, Université de Toulouse: 73-92.
- 43 HERNÁNDEZ, M. (1987): "Caleidoscopio de los dibujos lorquianos", en CATÁLOGO-EXPOSICIÓN, *Federico García Lorca. Dibujos*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Caracas, Buenos Aires, México D.F., Nueva York: 75-76.
- 44 MONEGAL, A. (1987): "Entre el papel y la pantalla: *Viaje a la luna* de Federico García Lorca", en GARCÍA GALLEGO, J. (ed.), *Surrealismo. El ojo...*: 242-258.
- 45 Actualmente estoy terminando un largo y profundo ensayo sobre "los dibujos de Federico García Lorca", que saldrá publicado en formato de libro, aunque aún no tiene el título definido a la espera de un acuerdo con la editorial. En él analizamos la práctica totalidad del corpus dibujístico lorquiano, deteniéndonos especialmente en aquellos que hemos considerado que forman parte del "arte nuevo".

- 46 BAJTIN, M. (1987): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid: 285-286.
- 47 BATAILLE, G. (1997): *El erotismo*, Tusquets, Barcelona: 200.
- 48 BROWN, N. O. (1980): *Eros y Tánatos. El sentido psicoanalítico de la historia*

Arte, guerra e industrialización

Anna Pujadas Matarín
Universidad Pompeu Fabra

“Mi cuñado opina que habrá guerra. Rusia, Francia e Inglaterra contra Alemania. Estamos de acuerdo en que no sería nada malo para nuestra cultura bastante desmoralizada que todos los instintos y los impulsos se encadenasen otra vez en un interés común.”

Max Beckmann lo escribe en su diario el 1909

“Aquí existe la unidad ser humano, naturaleza, trabajo, sueño, todo es un sol, es vida”

Max Pechstein lo escribe en abril de 1914 des de las islas del Pacífico Sud

Arte e industria

Karl Marx ubicaba la humanidad, la esencia de la condición humana que diría Hannah Arendt, en la producción de belleza. En los *Manuscritos económico-filosóficos* explicaba Marx que la producción de un mundo objetivo, la elaboración de la naturaleza inorgánica, era la confirmación de la persona en tanto que ser perteneciente a una especie consciente. El ser humano se comportaba como tal en la creación de un mundo objetivo o mundo de objetos o mundo de cosas. Ciertamente también producía el animal (se hacía su nido o vivienda como las abejas o los castores), sólo que el animal únicamente construía lo que necesitaba, lo hacía tan sólo bajo el dominio de la necesidad física. Mientras que la humanidad producía eternamente, incluso libre de la necesidad física y sólo cuando se liberaba de ella era productora verdaderamente. El animal únicamente se producía a si mismo, en

el sentido que al trabajar solamente para satisfacer sus necesidades biológicas, se podía decir que su producto pertenecía a su cuerpo físico. Las personas, en cambio, además de producir bajo la necesidad física, se enfrentaban libremente a su producto y generaban toda una naturaleza independiente del cuerpo físico. Por esto, el ser humano modela también según las leyes de la belleza, afirmaba Marx.

La primera generación de artistas y arquitectos que sufrieron la revolución industrial se dieron cuenta inmediatamente de este hecho. La generación Art Nouveau es la primera en trabajar con los nuevos productos y la nueva mentalidad industrial economicista y consumista. Son los primeros arquitectos que ven nacer artefactos fabricados por máquinas, y que se dan cuenta de cuáles son los defectos de estos objetos hechos en serie, en grandes cantidades, muy económicos. Consideran que los objetos industriales son monótonos, homogéneos, todos iguales, sin personalidad. Observan que los objetos nacidos de la máquina tienen todas formas simples, lisas, sin diversidad, sin sorpresa, que son previsibles porque son simétricos, constantemente simplificados, que son aburridos porque son estandarizados.

Los arquitectos Art Nouveau consideran que las formas maquinistas a causa de todas estas características que tienen, no son bellas; creen que la belleza nace de la diversidad, la subjetividad, la sorpresa (la capacidad de admirar-se aristotélica o de entusiasmarse romántica). Por esta razón construyen edificios con estas características, los hacen asimétricos, intentan diseñar todos los elementos diferentes, los llenan de diversidad. Para los arquitectos Art Nouveau, la belleza, la parte artística de la archi-

itectura y lo que la hace diferente de la ingeniería, radicaba en la parte que llamamos decorativa, pero que no lo era porque era simbólica de una concepción del mundo que veía en el sujeto la raíz de la libertad y la artisticidad. En otra parte colocaban la construcción, la técnica, los condicionamientos prácticos, las funcionalidades pragmáticas, que por contraste, se convertían en simbólicas también de un mundo industrial que ellos necesitaban compensar.



Victor Horta, *Hotel Dubois* (Bruselas, 1901)

Se puede comprender que la naturaleza se manifestará en calidad de mundo del sujeto, cuando nos encontremos un mundo de objetos extraños al ser humano que, aunque son producidos por él, existen fuera de él con independencia absoluta, así como si las personas no los hubiesen creado, así como si su existencia no supusiera su representación. Entonces, las cosas naturales, aunque no sean producidas por las personas, se presentarán igual que si de hecho fueran creadas por los humanos, igual que si fuesen formas finales para la humanidad. Ya que la naturaleza es el cuerpo inorgánico del ser humano, del cual él vive y con el cual debe mantenerse en proceso constante para no morir. Las cosas naturales son la posibilidad de la actividad física y espiritual de la persona, son su vida, lo que le permite ejercer en tanto que humanidad, realizarse.

Comprendemos de esta manera también, que alguien que vive en una sociedad industrial, que habita entre ese mundo de objetos extraños a las personas, creados por ellas pero independientes de ellas, con una vida ajena a ellas, pueda ver la naturaleza en calidad de mundo de objetos humanos, a manera de mundo donde los objetos armonizan con la esencia humana, como si fueran nacidos de los mismos principios, como si los objetos estuviesen únicamente allí para la humanidad y, por lo tanto, como si el ser humano hubiese creado la representación que los llevó a existir y fueran un mundo del sujeto.

El arte de la revolución rusa

Hay un movimiento vanguardista, el Constructivismo, en el interior del cual estas tensiones, entre producir según las leyes de la necesidad física o según las leyes de la belleza, provocaron una fractura entre una facción materialista y una de idealista. Los debates teóricos de los constructivistas en el interior del INKHUK (Instituto de Cultura Artística de Moscú) llevaron a una escisión del grupo en enero del 1922; era necesario decidirse entre construir o componer. Muchos constructivistas propugnaron la superioridad de la construcción en calidad de proceso de creación ante la composición, proceso pasivo y contemplativo. Básicamente, el Constructivismo inauguraba una idea antiesteticista del arte. El arte debía ser utilitario o estar comprometido políticamente. De esta manera, se liquidaba la pintura de caballete, por ser una forma artística burguesa y anticuada, y se otorgaba a la construcción tridimensional, el estatuto de única forma de expresión capaz de dar respuesta a las exigencias de la nueva sociedad industrial y la cultura de masas. Muchos constructivistas se apartaron definitivamente de la pintura en favor de disciplinas que se adaptasen mejor a la fusión de lo que es artístico y lo que es técnico, con mayores conexiones con la sociedad, como la fotografía que fue la elección de Rodchenko y El Lissitzky.

En general y después de la escisión, el Constructivismo entró en una nueva fase llamada del Productivismo, en la cual los artistas colaboraron activamente en la producción industrial a lo largo de los años veinte. El Constructivismo pasó a ser una filosofía global en la que el materialismo se imponía delante del idealismo y que postulaba la integración de la vida y del arte, llegando a ejercer una función social y, en los casos más dogmáticos, llegando a expresar las aspiraciones ideológicas del nuevo sistema comunista. La construcción hace referencia también a construir nuestra existencia diaria, escribía Naum Gabo en una glosa. Esta concepción del Constructivismo parece el ancestro de Joseph Beuys, para quién la plástica era una creación orgánica del interior de cada uno, y que distinguía una cuarta dimensión de la escultura: aquella en la que las actitudes se convierten en forma y los comportamientos en contenido.

El arte de la Gran Guerra

La Gran Guerra (1914-1918) es la primera guerra industrial, que sufre los efectos de la industrialización. Por primera vez se perpetra una matanza industrial, dado que es la primera guerra en la que se usa la metralleta y la

granada, dos inventos tecnológicos de exterminio en masa. Fue una guerra bárbara y cruel, preludio de todas las que han venido, en la cual el gran perdedor fue "ser humano natural". Dos principios contrarios rivalizaron en la Gran Guerra: lo humano y la máquina.

Que estos eran los rivales, lo sabían los expresionistas alemanes cuando fueron a la guerra. Sólo que defendieron el bando perdedor. Para ellos esta guerra era una revuelta contra la sociedad industrial. Artistas e intelectuales, representantes del genio, de la educación clásica, desconfiaban de la industria y el progreso capitalista y veían la guerra como una purga. El tema central de sus pinturas fue, antes y después de la guerra todavía más, la naturaleza y los instintos, ambos eran las fuerzas que se oponían a la tecnología y la civilización.

Franz Marc, por ejemplo, habló de la Primera Guerra Mundial como de un purgatorio del cual Europa emergería purificada. Franz Marc murió en marzo de 1916 en el frente de Verdun.

Kirchner se hizo voluntario para ir a la guerra. En septiembre de 1915, después de una crisis, fue eximido del servicio militar. A partir de ese momento su mal estado de salud le obligó a internarse en varios sanatorios. Se quedó en Suiza lejos de las ciudades y allí encontró la forma natural y primitiva de vivir de los campesinos que había buscado en la guerra. Se suicidó el 15 de junio de 1938. El "Autorretrato como soldado" es la expresión de su sufrimiento como soldado, la mano mutilada, es su incapacidad de seguir trabajando como artista en estas circunstancias.

Max Beckmann se hizo voluntario en los servicios sanitarios del ejército alemán y desde 1915 entró en una profunda depresión física y psíquica. La anónima muerte en masa en las trincheras no tenía nada que ver con sus ingenuas ideas de lucha heroica. El horror de la guerra se fue introduciendo poco a poco en sus dibujos y estampas. También de sus cartas desaparecieron el entusiasmo inicial y se volvieron taciturnas.

La Gran Guerra arrancó a Beckmann de sus preocupaciones materiales (vender sus telas) y de sus pasiones privadas. Como escribió a su mujer, Mina Tube, la guerra fue para él y para su arte un "milagro". Un "milagro" porque en pocos meses, él había acumulado la intensidad de experiencia de toda una vida, modificando considerablemente desde 1915, su lenguaje pictórico. Todo lo que él había hecho hasta ese momento en pintura había sido un simple "aprendizaje". Se constata fácilmente que a partir de 1919 no existe ningún lazo con sus pinturas anteriores. Inventa un nuevo lenguaje plástico. En sus cartas desde el frente el pintor explicaba que acumulaba imágenes. Miraba fijamente en su memoria visual los horrores

que él descubría. Dibujaba los heridos en el hospital, los cadáveres que yacían en los campos y llenaban las morgues. Dibujar le permitía tener a distancia las abominaciones insoportables de las que era testigo. "Dibujar me protege de la muerte y de la destrucción", decía en una carta del 3 de octubre de 1914. Beckmann pintó muy poco durante la guerra, prendido por el sentimiento de imposibilidad de elaborar una forma pictórica adecuada. El dibujo le permitió encontrar nuevas formas, con la pluma dura y puntiaguda. El trazo incisivo no abrigaba ninguna duda. Lo utilizaba también ante diferentes procedimientos de grabado, punta seca y aguafuerte.



Max Beckmann, *La granada* (1915)

"La granada", punta seca, 1915, es la obra central que marcó la ruptura en el lenguaje formal de Beckmann. Por primera vez, tradujo su experiencia traumática de una forma deliberadamente nueva. La explosión de la granada, hace que la composición explote, la perspectiva, el espacio y las figuras. Los trazos esbozando los cuerpos son intermitentes, en un ritmo desordenado y dislocado. Las líneas se rompen y se paran. El caos y la devastación se expresan por la fragmentación de toda la composición. Únicamente la granada, situada arriba y a la derecha del grabado, parece estable, como un sol negro iluminando la muerte. Renunciando a todas las convenciones espaciales y formales de la pintura, Beckmann presenta la realidad de la guerra en las trincheras, donde fragmentos atomizados de metralla y de carne se dispersan. Mostrar a la gente la imagen de su destino es todo lo que, según Beckmann, se podía hacer por ellos.

El arte no civilizado

Podríamos continuar con las biografías de tantos otros expresionistas. En todas ellas veríamos una exaltación de la guerra y un regreso con un conflicto interno que orientó el arte hacia la naturaleza y hacia otras culturas. Pechstein, por ejemplo, pintó las Islas del Pacífico Sud. También Nolde, como antes lo hiciera Gauguin, viajó a países exóticos.

Todos ellos buscaron en lo primitivo un estado de pureza desvinculado de normas sociales, buscaron un contacto fisiológico con lo primordial y el desencadenamiento de los instintos humanos, de las fuerzas liberadoras.



Max Pechstein, *Aborigen de rodillas* (1915)

El salvaje es naturalmente poeta, escribió Marmontel en *Elementos de literatura* (1787). La cercanía a la naturaleza garantizaba la ingenuidad. La naturaleza siempre era verdadera, mientras que el arte era exagerado, amanerado, forzado y fuera de lugar. Los humanos en su estado natural, antes que el capricho de la opinión alterara la imaginación y el sentimiento, eran espontáneamente artistas. Nos es muy difícil ser simples y naturales porque las instituciones nos han oprimido de cien maneras diferentes. Las instituciones han “artizado” la naturaleza, nosotros ahora nos vemos obligados a naturalizar el arte.

“Infantil” y “no civilizado”, palabras que a lo largo del s. XX se han puesto al lado a “primitivo” y “original”. No se trata de hacer algo no realizado anteriormente, sino de hacer algo puro, no contaminado por otros, de una espontaneidad, de un algo ingenuo. Leyendo las virtudes que Marmontel otorga al salvaje en su *Ensayo sobre el gusto*, nos damos cuenta que está describiendo detalladamente el arte que los vanguardistas llamaran “art brut”, que significa en bruto, sin forma, o “crudo” según diría Hölderlin. El término “art brut” lo concibió Jean Dubuffet el 1945, pero se resistió a definirlo, porque el mismo sentido del concepto borraba las definiciones. El “art brut” son obras en bruto, no trabajadas, no refinadas, es decir, obras hechas por un artista que no tiene una audiencia particular en la mente y no ambicionan el reconocimiento público, trabajos que se hacen por placer personal y ni

aspiran a comunicar ni a ser reproducidos, obras que están fuera de todo marco institucional y suponen una contra-cultura. Las obras de “art brut”, no son homologadas, es decir, son piezas que no están dentro de los museos, de los salones, de las galerías, inexistentes en el interior de las artes culturales. Son pequeños trabajos que generalmente se menosprecian por rudimentarios y bastos. Por esta razón traducen más inmediatamente los movimientos del espíritu y denotan los mecanismos del pensamiento más calientes, más crudos. Un arte modesto que muchas veces ignora que es arte.

Según Jean Dubuffet, lo que se le roba a la obra de arte cuando se la quiere mejorar es su ingenuidad. El interés por el arte primitivo, se explica a partir de la voluntad de buscar una pureza, el noble salvaje es el ideal. Pero también el interés por el arte de los niños, otro arte en bruto que artistas modernos como Miró o Klee confesaron recrear. Los niños, protegidos de todo estudio artístico y entrenamiento, realizan unos dibujos vírgenes liberados de la voluntad imitativa, sin probar de copiar fielmente un modelo. Al contrario, su mano es únicamente guiada por su intención y su idea. Los pintores vanguardistas consideraban el arte de los niños una forma de expresión inocente, donde las originales y las auténticas fuerzas de creación emergían.

Wassily Kandinskij y Franz Marc reprodujeron en el famoso almanaque *Der Blaue Reiter*, dibujos de niños al lado de sus propios trabajos y de obras de Picasso o Braque. También había piezas de arte popular y pinturas “naïve”. Paul Klee, cuando tenía 20 años, ya decía que quería ser un nuevo nato porque el bebé no conoce nada de poetas o modas, tampoco un primitivo. Cuando realizó su catálogo razonado, incluyó al menos 20 dibujos de cuando él era niño. Klee se reía de los críticos que despectivamente calificaban sus pinturas de infantiles.

La industria de la cultura

La estética de los expresionistas posee la exigencia que Adorno pedía al arte moderno: exteriorizar la ilusoria pretensión de integridad y autosuficiencia del arte. Para poder sobrevivir en medio de una realidad extremadamente tenebrosa, las obras de arte que no quieran venderse a sí mismas en condición de fáciles consuelos y ser absorbidas por la industria de la cultura, la cultura de masas o la anticultura, se deben igualar a aquella realidad de tinieblas. Todo aquello que pretenda contrastar positivamente con la sociedad dominante es esclavo de esta en tanto que espejo del individuo. Lo único que sobrevive es la decidida negación. Así hablaba Adorno del arte moder-

no, igual que si definiera únicamente el expresionismo, un expresionismo que, según él, había fracasado porque había confesado la imposibilidad de mantenerse en el punto de la subjetividad, la imposibilidad de objetivar la repulsa total.

En el mismo sentido, los integrantes de la Neue Sachlichkeit criticaron a Die Brücke y a Der blaue Reiter. George Grosz, ridiculizaba a Kandinskij que únicamente proyectaba en la tela la música de su propia alma, y se burlaba de Paul Klee que, sentado en una mesa de trabajo Biedermeier, realizaba labores de ganchillo como una frágil damisela. En el llamo arte puro, únicamente los sentimientos del pintor habían quedado como objeto de representación. La consecuencia había sido que el pintor auténtico se había visto obligado a pintar su propio interior. Todos habían pretendido pintar la verdadera alma. Ante los horrores de la Gran Guerra, Grosz y su compañero Otto Dix, se dedicaron a realizar reportajes verídicos, a ser carnales diría Merlau-Ponty, se consagraron a describir con precisión un brazo amputado, cuerpos terriblemente mutilados, con multiplicaciones de seres humanos despedazados, montones de cadáveres destripados, espectros retorcidos. Para Adorno esto también era una equivocación, la de ser el espejo de la sociedad e, indirectamente, seguirle el juego.

La línea incisiva posbélica de Beckmann se emparenta con la de Georges Grosz. Después de la guerra se agudizaron las convicciones políticas de Grosz al mismo tiempo que su línea gráfica: la reduce, elimina las sombras, sustituye el grafito por la pluma en tinta y busca intensos contrastes. En 1916 cuando Grosz es licenciado del ejército por enfermedad inicia un proceso de experimentación que desembocará en esta incisión gráfica. Para obtener el estilo que correspondiera a la fealdad y a la crueldad copió el folclore de los urinarios públicos que le parecía la expresión inmediata y la traducción más directa de los sentimientos fuertes. Lo mismo hizo con los dibujos infantiles tomando como motivo su sinceridad. Así consiguió el estilo agudo de dibujo a punta de cuchillo que necesitaba.

El arte de Grosz dejaba claro que no existía víctima sin culpable, o sea, sin una burguesía que continuara sus diversiones tranquilamente incluso durante la guerra, sin los militares y políticos nacionalistas que promovieron la guerra, sin los grandes industriales que invirtieron su dinero en ella.

Ningún artista hizo un ataque más duro a la república de Weimar; a la experiencia de la muerte y de la miseria, junto con el espectáculo de la hipocresía del burgués, a la ostentación de la riqueza y la presunción de los genera-



George Grosz, *Disturbios de enloquecidos* (1915)

les, al desorden de la derrota y la caída de una sociedad en la vergüenza. Grosz utilizó concientemente sus dibujos de argumentación política. Fue de los pocos que desde el principio habló de la locura y la irracionalidad de la guerra sin caer en la euforia patriótica. Grosz se hizo voluntario para poder escoger destino, jamás entró ni presencié un campo de batalla y fue licenciado en 1915. Para él la guerra no era la liberación que muchos deseaban que pudiera ser. Jamás se intoxicó del entusiasmo de la masa.

Otto Dix como otros expresionistas fue entusiasta voluntario para ir a la guerra en 1914. El agosto de ese año era licenciado como artillero. En otoño de 1915 estaba en el frente oriental donde volvió en 1918 como observador aéreo. La guerra según Dix era una cosa horrible, pero había algo tremendo en ella que no quería perderse. Era necesario haber visto los seres humanos en estado de guerra para conocer la naturaleza humana. Necesitaba tener la experiencia de todas las profundidades de la vida por sí mismo. Esta era la razón por la cual se fue como voluntario.

Centenares de esbozos algunos de los cuales pasados al óleo. Dibujos y aguafuertes realizados en el momento de los hechos. Dix no entendía su pintura como un medio propagandístico igual que Grosz, sino como una pura descripción de una situación. Mientras Grosz se consideraba a sí mismo un ser de acción política y su arte como medio de agitación, Dix se consideraba un testimonio. Simplemente mostraba, las víctimas, su dolor y su desesperación. A diferencia de Grosz, pocas veces retrató los causantes de la guerra, los militares, la gran industria, los representantes de los partidos nacionalistas, la prensa.



Otto Dix. *Autorretrato como Marte* (1915)

Los impulsos destructivos y los instintos humanos han sido liberados en el autorretrato a manera de dios de la guerra de Otto Dix. El viejo orden de responsabilidades y los sólidos objetos han sido despedazados. Los actos humanos dividen el mundo en pequeñas partículas. Fragmentación y metamorfosis, movimiento y rotación son los principios centrales de esta imagen. Tumulto de destrucción y transformación. Es una pintura de valor dual: el ser humano explota como una bomba reduciendo la vida a un crisol de fragmentos. Esta explosión tecnológica es una expansión energética y al mismo tiempo una destrucción. Es una apología de la guerra como libertaria y paralelamente una constatación de la atomización de lo corporal, carnal, humano.

Después de la guerra, en sus pinturas de mutilados Otto Dix criticará abiertamente la tecnología que en su autorretrato reforzaba. Es una ironía que la tecnología que ha mutilado sea la misma que sustituya ese fragmento destruido y ayude a los humanos a desplazarse y caminar. Dix parece en estos dibujos posbélicos inmune a las utopías tecnológicas y parece tampoco no creer ya en un mundo mejor

La guerra como utopía tecnológica

Los futuristas cometieron el error que algunos expresionistas enmendaron: identificaron progreso tecnológico con progreso humano. Situaron el ser humano y la técnica en el mismo plano y construyeron una poética del tecnicismo positivista. Las bases de la belleza ya no eran el equilibrio o la armonía de las partes, sino el dinamismo, el contraste, la disonancia y la desarmonía. El arte de aquella época debía adaptarse al nuevo ritmo de vida y debía vestirse con la nueva belleza, la de la velocidad. En el primer manifiesto futurista se configuraba un ser humano guiado por el amor al peligro, la temeridad, la energía, la audacia, la rebelión, el movimiento, la agresividad, la fiebre,

el ensueño, el lujo, la magnificencia, el militarismo y el patriotismo.

La exaltación de la máquina, de la modernidad y de la velocidad acabaron por identificarse con las tesis de la burguesía del norte de Italia y se convirtieron en un elogio de la burguesía belicista. Marinetti se fue voluntario a la guerra. En general los futuristas vivieron la experiencia de la guerra dentro de una aureola de euforia, como si fuesen dioses homéricos que se paseaban por el campo de batalla con sus túnicas blancas. La posterior adhesión de Marinetti al fascismo y su apología de la violencia como remedio higiénico del universo corresponden a esta actitud inicial. Boccioni, en cambio, escribió desde el frente que de la experiencia de la guerra saldría con un menosprecio para cualquier cosa que no fuera el arte.

Estos movimientos artísticos son la vanguardia (nunca mejor dicho) de la encrucijada cultural en la que se ve envuelta todavía actualmente la sociedad europea con la industrialización, el subsiguiente capitalismo, la estandarización de todo producto y de todo ser humano. La agresión a la naturaleza y la consecuente orientación de la cultura occidental hacía lo natural y primitivo son una reacción que también hoy tiene su homólogo en lo ecológico y lo vernáculo (o local).

Bibliografía

- Adorno (1962): *La crítica de la cultura y la sociedad*, Ediciones Ariel, Barcelona
- Adorno (1971): *Teoría Estética*, Ed. Taurus, Madrid
- Bann, Stephen (1990): *The Tradition of Constructivism*, Da Capo Press, New York
- Dubuffet, Jean (1967): *Prospectus et tous écrits suivant*, Gallimard, París
- Jentsch, Ralph (1997): *George Grosz, Los años de Berlín*, Electa, Milan
- Marmontel (1846): *Éléments de littérature*, Librairie de Firmin Didot Frères, París
- Marx, Karl (1991): *Manuscritos económico-filosóficos*, Edicions 62, Barcelona
- Peiry, Lucienne (2001): *Art Brut*, Flammarion, París
- Salvadó, Ton (1994): *Constructivismo ruso*, Ediciones del Serbal, Barcelona
- Selz, Peter (1989): *La pintura expresionista alemana*, Alianza Editorial, Madrid
- VVAA (1996): *El futurisme, 1909-1916*, Museu Picasso, Barcelona
- VVAA (2004): *Auf der Suche nach dem Ursprünglichen*, Brücke-Archiv, Berlín

Escultores gallegos en los años del hambre

Miguel Anxo Rodríguez González
Universidade de Santiago de Compostela

1936 marcó para Galicia un dramático punto de inflexión en sus aspiraciones políticas y culturales, y el comienzo de una época de penuria y sufrimiento para la gran mayoría de la población. Durante los años que duró la guerra y en toda la década posterior los racionamientos en la alimentación y las represalias por motivos políticos fueron la tónica habitual en el día a día de la región, que sin embargo no había vivido las destrucciones materiales ocasionadas por el conflicto bélico.

Sorprende la brutalidad de la represión, que se cebó especialmente en las personas que habían pertenecido a organizaciones políticas, sindicales y agraristas afines a la izquierda y al nacionalismo. Pero además, fueron “depurados” muchos simpatizantes de éstas, e incluso vecinos que habían sido delatados por motivos personales. La memoria popular da buena cuenta de esta crueldad desatada en un territorio que, salvo contadas excepciones, había sucumbido al alzamiento sin oponer resistencia. Para el historiador Ramón Villares, este grado de brutalidad es indicativo del desarrollo e implantación en Galicia, en tiempos de la República, de todo un entramado de organizaciones sociales con voluntad transformadora y activista.¹

Las muertes vinieron acompañadas de hambre y el hambre duró toda la década de los cuarenta. Si en los años de la guerra la producción agrícola y ganadera se destinó mayoritariamente a abastecer a los combatientes en los frentes, desde 1940 con la Segunda Guerra Mundial, el bloqueo sufrido por España y la política económica autárquica del régimen, esta producción se mostró muy insuficiente para alimentar a los gallegos. En estos

años la población civil lo pasó realmente mal, sobre todo en las ciudades (el autoconsumo del medio rural hizo posible una situación un poco más holgada), y las remesas de trigo enviadas desde la Argentina de Perón serían recibidas como agua de mayo. Estos, serán tiempos de colas con cartillas de racionamiento ante comercios mal abastecidos, mendigos, estraperlo, y una tendencia al retorno a los pueblos y aldeas.²

En este contexto, que sería conocido como “os anos da fame” (los años del hambre), ¿qué podía ofrecer el arte, y la escultura en concreto, a los ciudadanos? ¿Para quienes y para qué sirvió la escultura realizada entonces? ¿Cuál fue la realidad vivida por los escultores gallegos?

Los estudios realizados sobre la escultura gallega de este periodo son pocos, tal vez por la escasa relevancia de ésta en relación con la evolución modernizadora en el arte español. Si en un primer momento faltó un estudio mínimamente serio de la obra de los artistas contemporáneos (en general) por parte de los historiadores del arte, apareciendo comentarios “impresionistas” más propios de una crítica de arte complaciente,³ cuando estos empezaron a cobrar consistencia fue ya con bastantes años de distancia y se catalogó todo este arte como tradicional, academicista y de escaso valor; aplicando presupuestos de una crítica claramente formalista.⁴ Fue así como, desde principios de los años ochenta, y en relación con la irrupción de las tendencias neo-expresionistas en pintura y escultura, y la organización de las primeras exposiciones colectivas de repercusión fuera de Galicia, comenzaron a aparecer estudios sobre la evolución del arte gallego del siglo veinte, que propusieron una línea

evolutiva de la modernidad que partía de los artistas de vanguardia de los tiempos de la República, se obscurecía en los cuarenta, y comenzaba a recuperarse con iniciativas más o menos originales desde los años cincuenta. Las pocas líneas dedicadas al arte de los cuarenta se resumían en señalar el conservadurismo de la producción, su evidente falta de interés y las duras condiciones a las que se vieron sometidos los artistas. [il. I]



il. I Francisco Asorey: *Sagrado Corazón*, Cuntis (Pontevedra), 1945. Fotografía del autor

Los historiadores han explicado la escasa producción a partir, primer lugar, de la crisis económica y la carestía en los materiales con los que trabajan los escultores. Además el mercado privado (que ya antes era escaso) se retrae, y las instituciones (iglesia, ejército, ayuntamientos y diputaciones), serían las únicas que podían hacer frente a los costes del encargo y realización de esculturas. Así se explica la profusión de bustos de militares y personajes relacionados con la iglesia, la producción de imágenes religiosas en piedra y madera, y la realización de algunos monumentos en honor a los muertos de guerras recientes. Llama la atención el hecho de no haber referencias directas a hechos bélicos del momento, y sólo hay que pensar en lo alegórico del lenguaje empleado (Victorias, héroes ya muertos o expirando) en los monumentos a los caídos, para darse cuenta de cómo las autoridades no querían aparecer ante la posteridad como los que triunfaron en la carnicería de la guerra.

La memoria de la Guerra Civil no había sido objeto de exaltadas celebraciones en lo que al arte se refiere y más bien habrá que hablar de una política de “reconciliación forzosa” que derivó en un retorno a la imaginería en los espacios públicos. En las plazas y parques de Galicia hubo más espacio para las imágenes religiosas y el recuerdo de médicos y otros próceres que para la exaltación de

acontecimientos bélicos. Llama la atención que tan sólo dos importantes monumentos se erigieron en honor de los muertos: los de Ferrol y Ourense, que en el primer caso se referían a muertos en las campañas de África (no en la Guerra Civil), y fueron inaugurados, al más puro estilo decimonónico, en 1949 y 1951 respectivamente, no en los años inmediatamente posteriores a la guerra fratricida. La demora se debió en estos casos al problema típico de los monumentos conmemorativos del siglo XIX: la dificultad para conseguir el dinero. Y es que a estas alturas, parecía que se volvía a las prácticas habituales de financiación por suscripción pública, e incluso la ayuda del ejército a través de la fundición de bronce de cañones.⁵

Las inscripciones con las listas de muertos del bando “nacional” en los muros de las iglesias fueron las referencias más directas a la memoria de la guerra. El arte -y la escultura en concreto-, evitó las referencias directas a las victorias y las masacres. El nuevo régimen pareció buscar pronto una imagen de normalidad y regeneración moral, y para eso era especialmente adecuado servirse de las imágenes religiosas y del recuerdo de personajes de la Iglesia (párrocos populares, monjes ilustrados...). Gabriel Ureña ya había apuntado a principios de los ochenta que el primer franquismo se caracterizó por imitar los usos y la política cultural y moral de Felipe II en tiempos del Barroco: descargó buena parte de la responsabilidad de regenerar moramente a la sociedad en la Iglesia, y eso contribuyó al auge de la imaginería religiosa y de los talleres artesanos especializados en producir este tipo de obras.⁶ La Iglesia recobraría en la década posterior a la guerra el protagonismo perdido durante la República, pasando a jugar un papel importante en la educación y la regulación de las prácticas sociales.⁷

La imagen de conciliación buscada por los vencedores se sirvió de especial manera de algunas figuras del santoral. Estos son los años de la proliferación de imágenes del Sagrado Corazón, de la Virgen María y la Virgen del Carmen, estas últimas muy populares en las villas marineras.⁸ La representación de la Virgen con el Niño ofrecía una imagen de ternura y a un tipo de amor permitido y potenciado por su imagen de castidad: el amor materno-filial, que en esos años podía ser visto como alivio para los sufrimientos recientes. Se trató, en todo caso, de dejar el protagonismo en los trabajos de “reeducación moral” a la Iglesia, y con esta política se distraía de la represión implacable a la que se seguía sometiendo a buena parte de la población española, con las cárceles llenas y los muertos que seguían cayendo en las cunetas de carreteras y *corredoiras*.

La represión fue intensa y no cesó hasta los primeros años de la década de los cincuenta, cuando el régimen

dejó de creer preocupante el peligro de los maquis y de una posible rebelión interna promovida por los comunistas. Muchos artistas y escritores que en la década de los treinta se habían destacado por su vocación vanguardista tuvieron que salir de España o vivieron un exilio interior; otros fueron asesinados (el escritor Alexandre Bóveda, el artista Camilo Díaz Baliño). En Galicia algunos de los más destacados pintores del grupo de los “renovadores” (Colmeiro, Souto, Seoane) marcharon exiliados a América. Otros, como Maside sufrieron en soledad el desprecio y el olvido de las nuevas autoridades. Hay que señalar que muchos de estos artistas eran además profesores en colegios o institutos de Galicia, y este colectivo (los profesores) fue uno de los más castigados por la represión.

Carlos Maside fue apartado de la docencia en el instituto de Vigo en 1938 y no reanuda su actividad pictórica hasta 1945;⁹ el escultor Manuel Prego de Oliver, amigo y co-partícipe de los tertulianos de la Generación Nós (escritores e intelectuales nacionalistas) del Ourense republicano, fue expulsado del colegio donde trabajaba; Cristino Mallo, que tenía una plaza de profesor de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de Salamanca, fue encarcelado durante ocho meses al término de la guerra; Cándido Fernández Mazas, pintor e ilustrador en conocidas revistas madrileñas como *Blanco y Negro* durante los treinta, sufrió represalias por su lealtad a la República y morirá en su retiro de Castro Caldelas (Ourense), “sin ilusión —escribe Xosé Antón Castro—, después de estar encarcelado en la prisión Modelo de Valencia”.¹⁰

En el caso de los escultores, por el contrario, pocos fueron los que se marcharon de Galicia por motivos políticos, o sufrieron represión. El hecho nos obliga a preguntarnos por qué, pues la diferencia con pintores y escritores es notoria, pero con ellos compartían en muchos casos tiempo de tertulias en los cafés, y eran conocidas sus simpatías republicanas.

Puede que la raíz de esta diferencia tan marcada radique en la distinta consideración de su trabajo, que se veía más cercano al de los oficios populares, y volvemos así al recurrente tema de la “jerarquía” de las artes. La escasa formación política o intelectual de la mayoría de los escultores en relación a la de escritores y pintores, y su escasa implicación en movimientos sindicalistas, o políticos de izquierda o nacionalistas, debieron hacer posible que se quedaran aquí sin ser acosados por las “fuerzas del orden”. Más que intelectuales peligrosos y comprometidos, eran vistos como simples artesanos que no se diferenciaban mucho de los canteros o imagineros. En el fondo, se evidenciaba la ancestral identificación del escul-

tor con el pueblo llano, de donde procedía, y su asociación con los trabajos más duros y manuales.

Esto podría explicar casos notorios como los del escultor Francisco Asorey, que de ser alabado por los intelectuales nacionalistas, que lo llegaron a denominar “o escultor da raza”,¹¹ pasó a ser el preferido del nuevo régimen, y en concreto de las jerarquías militares. De esculpir figuras campesinas, populares y anónimas, o santos humildes —de las clases populares, podríamos decir, como San Francisco— pasó a representar a militares de graduación, vírgenes y clérigos: de principios de los cuarenta son el Monumento a Don Álvaro de Bazán (Escuela Naval de Marín, Pontevedra), el Monumento al Sagrado Corazón (Cuntis, Pontevedra) es de 1945, de 1947 el Monumento al Padre Feijoo (Monasterio de Samos, Lugo), a los que hay que añadir los citados a los caídos de Ferrol y Ourense. E incluso encontramos a Cristino Mallo en una nueva plaza de profesor de Artes y Oficios esta vez en Madrid, después de los meses de prisión, y participando en 1947 en el Salón de los Once.¹²

Los que sí tuvieron que marchar fueron Francisco Vázquez Díaz (“Compostela”) que había participado en las campañas de la División “Lister” y había retratado a este militar y a Rafael Alberti, y Uxío Souto, a quien la guerra había sorprendido en Cataluña. Ambos fueron al campo de internamiento de Saint Cyprien, en Francia, antes de pasar a Santo Domingo y a México, respectivamente.

Por lo que sabemos de sus simpatías políticas, la guerra y el triunfo del bando franquista forzaron una *ocultación del pasado* y una *adaptación forzosa* al nuevo panorama: Francisco Asorey y Camilo Nogueira habían simpatizado con las ideas de izquierda y nacionalismo, habían conocido a políticos y escritores, y habían realizado algunas obras, de tema social o “racial”. A partir de 1936 veremos que en sus respectivas producciones desaparecerán casi por completo los temas relativos a personajes anóni-



il.2 Camilo Nogueira: *Niño con Caracol*, Vigo, 1947. Fotografía del autor

mos y populares y los títulos en gallego, sustituidos por la exaltación de figuras notables del nuevo régimen o —en el caso del segundo—, a la decoración de parques urbanos con motivos animales e infantiles. [il.2]

Nogueira —padre de un conocido político nacionalista gallego en activo— había frecuentado el Centro Republicano y Artístico de Madrid, mientras asistía por libre a las clases de la escuela de Bellas Artes de San Fernando. Allí participará en la Alianza de Intelectuales Antifascistas y de vuelta a Galicia, en Vigo, estará presente en las tertulias del Café Berby, que frecuentaban políticos, escritores y artistas afiliados al Partido Galleguista, como Valentín Paz Andrade, Carlos Maside o el fotógrafo Ksado.¹³ Entre 1925 y 1936 había realizado esculturas con títulos reveladores de sus simpatías políticas y de su preferencia por las clases populares: *Monumento a los Mártires de Sobredo* (campesinos muertos por distinguirse en la lucha contra los foros), *Irmán* (“Hermano”, retrato de un carpintero al que conocía), *No enterro* (“En el entierro”), *Horfos do mar* (huérfanos del mar), *Represión*, *Fuxindo* (“Huyendo”), y el busto de un sindicalista anarquista de su ciudad: *Ricardo Mella*. Tras la guerra: maternidades, familias y esculturas de niños jugando, y animales para un céntrico parque de la ciudad, amables y lúdicos temas que se correspondían tanto en la forma como en el fondo con el espíritu “neohumanista” que promulgaban los teóricos y críticos de arte de la España del primer franquismo. [il.3]



il.3 Camilo Nogueira: *Monumento a los mártires de Sobredo*, Guillarei, (Tui, Pontevedra), 1932. Destruído en 1936, reconstruido en 1988. Fotografía del autor

Estos fueron, pues, años de ocultación del pasado y de adaptación forzosa a los nuevos preceptos morales, años

duros para los escultores, que tuvieron que supeditarse a los nuevos fines de las artes y a los nuevos mecenas. Los casos citados tuvieron además que cambiar el registro lingüístico para los títulos de las obras, abandonando el gallego. Por entonces el gallego estaba prohibido en actos oficiales y en los centros de educación, aunque a nivel familiar era mayoritariamente usado. Las arengas de los jerarcas del Movimiento y el miedo a ser delatado hicieron que muchos no lo usaran públicamente ni publicasen nada en este idioma. Aunque no estuviesen las lenguas vernáculas prohibidas, el miedo a represalias era muy fuerte. La actividad editorial en Galicia se resintió notablemente, y esto explica que entre 1938 y 1946 sólo se publicasen seis libros en gallego, de las cuales dos eran reediciones de poesía Rosalía de Castro y de Noriega Varela.¹⁴

Las nuevas esculturas se supeditarán a los preceptos estéticos vigentes en la España de entonces, con muy escasas concesiones a la experimentación vanguardista de los años veinte y treinta, y serán realizados siguiendo procesos manuales, lentos y tradicionales, de acuerdo a la ideología imperante, promulgada por los intelectuales afines a la Falange, de exaltación de la artesanía y del gremio. Era el trabajo artesanal el nuevo modelo para el arte, con el cuidado exquisito por los modelos históricos y un conocimiento profundo de las propiedades de los materiales. Las veleidades experimentadoras de la vanguardia no tenían razón de ser en un arte que se entendía antes de nada como “oficio artístico”. De este modo la escultura se acercó a la imaginería y los artistas gallegos compaginaron los trabajos propios con los encargos para la Iglesia.

Eugenio D’Ors estaba planteando a mediados de los cuarenta los preceptos estéticos del arte moderno español, con su defensa de una modernidad “suave”, comedida y atenta siempre al rigor estructural de la figura humana.¹⁵ El arte de algunos pintores modernos como Cézanne se hermanaba con la estatuaría religiosa medieval para servir de modelo a los artistas de este nuevo tiempo. Estos modelos estéticos continuarían por muchos años afectando al arte gallego, y los escritos de historiadores del arte como Gaya Nuño y Otero Túñez de fines de los cincuenta y principios de los sesenta así lo confirman. El recuerdo del arte medieval se reitera, la dignidad, la sencillez y la gracia son motivos para la alabanza. [il.4]

La penuria del momento afectó también de otros modos a estos artistas: por un lado su obra “artística” se redujo en relación a otros trabajos más bien artesanales, que se acabaron convirtiendo en el principal modo de sustento de sus familias y las de sus aprendices u opera-



il.4 Antonio Faílde trabajando en un relieve, en su taller de Ourense. Ca. 1965

rios. Por otro lado, los escultores tuvieron que recurrir al trabajo como docentes en escuelas de Artes y Oficios para salir adelante, y así tenemos en la década de los cuarenta a Francisco Asorey, Camilo Nogueira y Antonio Faílde (los más destacados del momento) compaginando su trabajo en el taller propio con las clases en las escuelas de Santiago, Vigo y Ourense respectivamente.

Nogueira, que había contado en un taller propio de ebanistería con diecisiete operarios, entre aprendices y ayudantes, tuvo que irlos despidiendo a todos después de la guerra por la escasa demanda, y responsabilizarse él mismo de los trabajos. Desde 1946 hasta 1977 trabajó como profesor de Modelado y Talla en piedra en la Escuela de Artes y Oficios de Vigo. El orensano Antonio Faílde realizaba capiteles, esculturas para tímpanos y otros elementos de escultura decorativa tomando como claro modelo el arte románico, mientras impartía clases en la Escuela de Artes y Oficios de Ourense, y sólo empezará a realizar exposiciones “artísticas” a partir de 1949.¹⁶ El caso de Asorey es significativo, pues aún siendo el principal escultor de la Galicia del momento en cuanto a volumen de obra realizada, tenía que recurrir a las clases en Artes y Oficios Artísticos, en la Escuela de Trabajo y a una plaza de “escultor anatómico” en la Facultad de Medicina de Santiago para mantenerse. Además, también a mediados de los cuarenta, detentaba la Cátedra de Dibujo en el Instituto de Secundaria “Rosalía de Castro”, de Santiago de Compostela.

En todos estos casos primaba una concepción del trabajo como práctica solitaria, meticulosa y perfeccionista, estando los escultores más pendientes de mejorar técnicamente en su oficio que de reflexionar, experimentar y replantearse sus presupuestos estéticos. A diferencia de

los pintores y escritores, los escultores apenas leían sobre cuestiones estéticas, y sí poseían, en cambio, bastantes conocimientos del arte del pasado. Otero Túñez se refería a esto en sus notas sobre Asorey, y destacaba la entrega al trabajo, por encima de los debates, tertulias o discusiones en sociedad.¹⁷ Este era también el caso de Faílde, de quien se destacaba la humildad y la semejanza a los modelos de los canteros anónimos medievales, de nuevo. [il.5] El gremio era visto por entonces como modelo de trabajo serio, respeto por los materiales y confianza en la obra “bien hecha”, donde el resultado se colocaba muy por encima del ego, el estilo propio y las rivalidades profesionales.



il.5 Antonio Faílde: *Maternidad*. Colección particular, Vigo, Ca. 1950

Esta situación no cambiaría de modo significativo hasta comienzos de la década de los sesenta, pero ya desde principios de los cincuenta los escultores pudieron sentir un cierto desahogo en los aspectos económico e ideológico: es entonces cuando la demanda (y la economía, en general) se va recuperando, los escultores diversifican su producción, y comienzan a exhibirla en modestas exposiciones. Estos serán los años de recuperación de los tipos populares y anónimos, que aparecerán significativamente en las obras de Faílde, Nogueira, el joven Xoa Piñeiro y Cristino Mallo, que residía en Madrid. El trabajo manual cuidadoso se mantenía vigente. El tratamiento sutil de los materiales, que buscaba resaltar las peculiari-

dades de éstos, derivaba en obras de apariencia “artesanal” más que académica, con acabados aparentemente descuidados que entroncaban con el arte de los canteros. De Cristino Mallo destacaría Gaya Nuño en 1957 la impresión que daban de vitalidad, la sencillez de las posturas, el movimiento espontáneo.¹⁸ Y estos rasgos se repetían con claridad en las figuras infantiles de Camilo Nogueira para los parques de Vigo. Sin embargo, llama la atención el contraste entre este carácter sencillo y conservador de la estética de Mallo en la escultura, con los experimentos más vanguardistas con el *collage*, que a principios de los cincuenta lo acercaban a la vanguardia artística española. De hecho, Cristino Mallo participó con *collages* no figurativos en la Semana de Arte Abstracto de Altamira, Santander, de 1953. [il.6]



il.6 Cristino Mallo: *La comba*, 1947. Colección particular, Madrid

El cambio de década supuso a nivel político un momento de cierta “relajación” en la represión franquista, y el comienzo de una fase de mejoría en la economía. Desde 1949 el peligro de los maquis o de los conspiradores comunistas en el extranjero se veía como más lejano, a la vez que la diplomacia española comienza a dar

pasos para la aceptación de la representación del Estado en instancias internacionales. La entrada en la ONU y los tratados con Estados Unidos y el Vaticano serán, a mediados de los cincuenta, claros síntomas de una relativa normalización en las relaciones con el extranjero. Se rompía así el aislamiento casi total del periodo de posguerra.

Para los estudiosos sobre las culturas vernáculas en los territorios con lengua propia (Cataluña, País Vasco y Galicia), estos fueron años de una recuperación notoria. Lo mismo ocurriría con los escritores que utilizaban las lenguas de estas tierras. En estas regiones con una corriente identitaria fuerte, la relajación en las políticas de represión derivó en un paulatino renacimiento cultural. Relativo, porque todavía estaba mal visto publicar en las lenguas autóctonas, y las autoridades administrativas responderían con fuertes diatribas a este renacer cultural de las regiones. Pero se publicaron estudios de antropología y literatura, y ciertas personalidades de la cultura local pudieron ir haciéndose con un espacio propio. La fundación de la Editorial Galaxia en 1951, en Vigo, fue el mejor síntoma de esta recuperación cultural en Galicia. Intelectuales afines al nacionalismo durante la República y que habían permanecido en la sombra durante los años cuarenta, volverían a exponer públicamente sus actividades de investigación cultural, eso sí, con cuidado de no aludir a cuestiones políticas. Ramón Piñeiro, Otero Pedrayo, Domingo García-Sabell, Francisco Fernández del Riego y otros estudiosos de la cultura gallega, empezarán a configurar un grupo caracterizado por la revalorización de la cultura popular, la investigación antropológica y la defensa del idioma gallego. Su renuncia total a formular reclamaciones en el terreno político los haría, desde fines de los cincuenta, objeto de las críticas de los jóvenes nacionalistas de la nueva generación, que combinaban el nacionalismo político con los postulados del movimiento marxista.¹⁹ Para estos últimos, la generación de Galaxia había claudicado ante el régimen de Franco y había practicado una cultura sumisa y complaciente con el poder.

El retorno a los temas populares en la obra de Faílde se podía poner claramente en relación con este nacionalismo “suave” o de baja intensidad: figuras de niños, representación de oficios populares como paragüeros o afiladores, maternidades y escenas de aldea, etc. Aludían a ese mundo rural o semi-rural que era el campo de cultivo de los estudiosos de Galaxia, ese mundo del que extraerían motivos e inspiración los escritores que comenzaban a publicar cuentos y novelas en esta editorial. Esta identificación de la cultura gallega con el mundo rural se mantendrá hasta que en los años ochenta aparezcan nuevas voces desde el mundo urbano, con una literatura más

fresca e irreverente.²⁰ Faílde estará representado en la famosa muestra de arte gallego de 1951 de Buenos Aires (en la sala Velázquez), junto a Maside, Isaac Díaz Pardo y otros, artistas que en muchos casos tenían un contacto directo con los escritores e intelectuales de Galaxia.

Estos serán los años –paradójicamente– de las inauguraciones oficiales de los monumentos a los caídos de Asorey, el escultor “oficial” del régimen en Galicia. Pero lo son no porque el clima fuera propicio, sino, simplemente, porque se tardó mucho en acabar estos monumentos. Por entonces, el clima de posguerra se iba diluyendo, y la *rehumanización* del arte, por la que clamaban los teóricos afines a la Falange, se había mezclado con el renovado interés por los personajes populares en la escultura gallega. Los escultores volvieron a los temas populares, sencillos y “apolíticos”, mientras proseguían con sus clases en las escuelas de artes y oficios. Una relativa normalización llegaba a los círculos artísticos, pero que en el caso de Galicia, todavía seguía anclada en unas estructuras conservadoras y una casi total ausencia de burguesía capaz de dinamizar el mercado y de potenciar las tendencias más innovadoras. La escultura seguirá siendo, por unos cuantos años más, ese arte lento cercano al de los primitivos que había descrito Baudelaire a mediados del siglo XIX. Los escultores seguirán en Galicia con esa original combinación de preceptos que habían aprendido en la Academia con los de los talleres artesanales, y una simpatía evidente hacia la cultura rural y autóctona.

Notas

- 1 A la vista de estudios recientes, Villares propone una revisión al alza en las estimaciones de los muertos: “...los muertos, sobre todo en los meses de agosto a noviembre de 1936, fueron muy numerosos. Más de seiscientos (625) en toda la provincia de Lugo y más de setecientos (715) en el caso más restringido de Ferrol (...). La desarticulación de toda la organización societaria republicana, agrarista y obrera, fue sistemática y el número de muertes, sorprendentemente elevado. Además, ambos casos acreditan cuantitativamente la memoria popular de aquellos años: las muertes ‘irregulares’, vulgarmente conocidas como ‘paseos’, supusieron los dos tercios del total de muertes computadas”. VILLARES, R. (2004): *Historia de Galicia*, Galaxia, Vigo: 420 (traducción del autor).
- 2 “La Guerra Civil supuso un abrupto corte con las tendencias de transformación económica que habían surgido en el primer tercio de siglo. Además de propiciar una intensa *reruralización*, que padece Galicia en los años cuarenta y cincuenta, tiene lugar un fuerte intervencionismo económico, que afecta, sobre todo, a la industria conservera que, desde 1941, tarda 25 años en recuperar los niveles alcanzados durante la década de los treinta”. VILLARES: *op.cit.*: 431.
- 3 Al escaso interés demostrado por los historiadores no gallegos (tan solo aparecen breves referencias a Asorey, Cristino Mallo o Antonio Faílde en las páginas de autores como Gaya Nuño), se suma un tardío interés por elaborar la historia del arte moderno gallego. Ramón Otero Túñez, el primer historiador del arte gallego que se ocupó de realizar textos sobre escultores contemporáneos, se mostró entusiasmado por la obra de Asorey, destacando principalmente su vertiente religiosa y sus afinidades con el arte medieval, pero obvió al resto. Cfr: GAYA NUÑO, J. A. (1957): *Escultura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, y OTERO TÚÑEZ, R. (1961): “La Virgen María en la escultura de Asorey”, *Compostellanum*, v.6, nº3-4: 553-569.
- 4 Son los casos de los trabajos sobre escultura de María Luisa Sobrino Manzanares, Portela Sandoval y Xosé Antón Castro. Cfr: SOBRINO MANZANARES, M.L. (1997): *De Asorey ós 90. A escultura Moderna en Galicia*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, PORTELA SANDOVAL, F.J. (1990): “Aproximación á escultura galega contemporánea”, en VV.AA.: *A arte galega, estado da cuestión*, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela: 421-430.
- 5 En el caso del monumento ferrolano hubo una excepcional ayuda: la de la empresa pública de construcción naval Bazán, que cedió maquinaria para levantar el imponente monumento y operarios. Sobre las vicisitudes de la erección del monumento a los muertos de las guerras africanas, que contó con la activa participación del escritor Gonzalo Torrente Ballester, ver MARTÍN GARCÍA, A. (1999): “O Monumento ós ferroláns caídos e África. 1926-1949”, en *Historia Nova VI e VII. Contribución dos Xoves Historiadores de Galicia*. Asociación Galega de Historiadores, Santiago de Compostela: 185-216.
- 6 UREÑA PORTERO G. (1981): “La escultura franquista: espejo del poder”, en Antonio Bonet Correa (coord.): *Arte del Franquismo*, Cátedra, Madrid: 80.
- 7 Lo mismo puede constatarse en el caso gallego: “Una intensa oleada de recristianización se extiende por la sociedad gallega, a través de misiones y de la acción de organizaciones como la Acción

Católica. Los seminarios diocesanos logran en la posguerra sus años de mayor ocupación, mientras que el sistema educativo civil es confiado en gran parte a congregaciones religiosas". VILLARES: *op.cit.*: 421.

- 8 Ver LÓPEZ VÁZQUEZ, X.M. (1997): "A escultura relixiosa no século XX en Galicia", en *Galicia Terra Única. Arte actual*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela: 232 e ss.; OTERO TÚÑEZ, R. (1961): *op.cit.*
- 9 CASTRO FERNÁNDEZ, X.A. (1993): "El hermetismo de la postguerra (1939-1951)", en VV.AA.: *Galicia Arte*, tomo XVI, Hércules Ediciones, A Coruña: 26.
- 10 *Ibidem.*
- 11 Asorey era ya una celebridad en Galicia en la década de los treinta, y sería objeto de cenas de homenaje por parte de escritores y políticos de ideología nacionalista, que veían en su arte de carácter rudo y áspero, una sentida sensibilidad hacia las clases populares gallegas, un magnífico ejemplo para los modos de representación del tipo "galaico". La denominación de "escultor da raza" es del poeta Ramón Cabanillas.
- 12 CORREDOIRA, P. (2002): *Artistas galegos. Escultores. Realismos rexionalistas*, Nova Galicia Edicións, Vigo: 91.
- 13 SAN ILDEFONSO RODRÍGUEZ, B. (1996): "Apuntes biográficos de Camilo Nogueira (1904-1982)", en VV.AA.: *Camilo Nogueira (1904-1982)*, Deputación Provincial, Pontevedra: 22-23.
- 14 NÚÑEZ SEIXAS, X. M. (1994): "Galeguismo e cultura durante o primeiro franquismo (1936-1960): unha interpretación (I)", *A Trabe de Ouro*, nº 19 (julio): 415-416; e ALONSO MONTERO, X. (1991): "Literatura en lingua galega de 1936 a 1953: algúns aspectos da represión lingüística", in Id.: *Informe(s) sobre a lingua galega (presente e pasado)*, Edicións do Cumio, Vilaboa: 105.
- 15 Cfr: D'ORS, E. (1944): *Cézanne*, Ed. Aguilar, y del mismo autor (1945) *Mis Salones. Itinerario del arte moderno en España*, Aguilar, Madrid.
- 16 Expone en junio de 1949 en la Sociedad Unión Orfeón Orensana y en noviembre en la sala Foto-club de Vigo. En 1951 participará en la colectiva de arte gallego de Buenos Aires, en la Sala Velázquez.
- 17 "Era el ejemplo vivo de la humildad de la entrega al trabajo. No iba a tertulias, no frecuentaba cafés ni buscaba las reuniones de sociedad". OTERO TÚÑEZ, R. (1989): *Centenario Francisco Asorey (1889-1989). Exposición homenaxe*, Pazo de Fefiñáns, Concello de Cambados, Cambados: 32.
- 18 Se refería a sus seres "algo rechonchos pero llenos de vida, de garbo, de movimiento..., que bullen, corren, se agachan, se encaraman...". GAYA NUÑO, J. A. (1957): *Escultura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid: 99-100.
- 19 Era el caso del grupo Brais Pinto, con Xosé Lois Méndez Ferrín, Bernardino Graña, y Bautista Álvarez, que en la clandestinidad estaban reorganizando el movimiento nacionalista con un marcado carácter reivindicativo y radical, y se decantaban por una vanguardia artística muy lejana al tono melancólico o romántico de los escritores de Galaxia, marcado por la filosofía del existencialismo de Sartre.
- 20 Antón Reixa y el grupo Rompente son los representantes más destacados en la literatura, en unos años que coincidían con la irrupción del neoexpresionismo en pintura y escultura.

Conquista e insurgencia en la litografía mexicana del siglo XIX: *El libro rojo* (1870)

Inmaculada Rodríguez Moya
Universidad de Jaén

La litografía ilustradora de libros

La litografía fue descubierta por el dramaturgo de origen austriaco Aloys Senefelder (1771-1834) hacia 1795 en Alemania.¹ La técnica consistía en dibujar sobre una piedra caliza pulida con un lápiz graso, compuesto de sebo, jabón y negro de humo. Posteriormente se lavaba la superficie de la piedra con una solución de ácido nítrico diluido, que hacía que al aplicar la tinta de imprenta, ésta sólo se fijara en las líneas dibujadas con lápiz graso. Al aplicar el papel sobre la piedra se trasladaba el dibujo gracias a la tinta adherida sobre él. Era por tanto un sistema que permitía una mayor expresividad y soltura en el dibujo, un menor coste —pues los materiales eran en principio fáciles de encontrar y baratos— y una reproducción más rápida.

Muy pronto las ventajas de la nueva técnica frente al grabado produjeron su rápida expansión, tras las guerras napoleónicas, por toda Europa. De Alemania pasó a Francia, pues el propio Senefelder abrió un taller en París en 1818, y de ahí a otros países. En España fue conocida a partir de 1806 en un primer momento en el ámbito militar con la realización de cartas geográficas y posteriormente en un campo más general con el dibujo de tipos y reproducción de vistas y monumentos artísticos. La primera litografía española fue fundada en 1819 por José María Cardano, grabador y militar de la Armada y recibió el nombre de Litografía de Madrid. Poco a poco se irán abriendo otras, hasta que en 1824 se cree el Real Establecimiento Litográfico, que monopolizará toda la producción hasta 1834.² A partir de esa fecha se liberalizará la apertura de talleres y éstos se multiplicarán, así

como los dibujantes dedicados a ello y la producción de estampas y álbumes de litografías.

En México la nueva técnica fue introducida algo más tardíamente —debido a la inestabilidad del país— por el carbonario italiano Claudio Linati de Prévost (1790-1832). Linati, formado artísticamente en París, conoció en Bruselas al agente de México en dicha ciudad y le ofreció la posibilidad de abrir un taller litográfico en México, a cambio de una ayuda económica para comprar los materiales necesarios. Linati y otros dos socios abrieron el taller en la ciudad de México en 1826.³ Ese mismo año vieron la necesidad de sacar a la luz una publicación periódica que diera cabida al debate político sobre la nación y a las noticias culturales y sociales, pues debido a la situación política y económica del país había desaparecido la *Gazeta de México*. Así fundaron *El Iris*, periódico que apenas vio la luz unos meses y que publicó las primeras litografías.⁴ Las discutidas opiniones políticas vertidas en el periódico provocaron la incomodidad de los socios y la decisión de finalizar la publicación, así como la marcha del país del propio Linati, quien en septiembre abandonó el taller y se marchó rumbo a Bruselas. Las prensas litográficas fueron confiscadas y se quedaron en la Secretaría de Relaciones. Más tarde en 1828 fueron trasladadas a la Academia Nacional de San Carlos donde permanecieron apenas sin uso hasta 1830, cuando se fundó la rama de litografía y se nombró como director a Ignacio Serrano. Tampoco este taller académico fue fructífero, pues la nueva técnica no fue tomada en serio por la institución, y en 1839 las prensas fueron trasladadas al Colegio Militar para ser utilizadas en la impresión de planos de tácticas militares.

Paralelamente al funcionamiento de la prensa de la Academia, hacia 1836 comenzaron a establecerse los primeros talleres litográficos públicos abiertos por lo general por extranjeros, como los de Severo Rocha y Carlos Fournier y José Antonio Decaen y Federico Mialhe, y más tarde el del propio Decaen con Agustín Massé. En la década de los cuarenta fueron los propios mexicanos los que empezaron a abrir sus establecimientos litográficos, como los de Herculano Méndez, Ignacio Cumplido, Plácido Blanco, Hesiquio Iriarte, M. Murguía, José Mariano Lara, entre otros, así como a abrirse talleres en provincias.

Gracias a las enseñanzas de Ignacio Serrano y a los establecimientos públicos se fue formando un importante grupo de dibujantes y litógrafos de gran calidad, como por ejemplo Hipólito Salazar, Vicente Montiel, José Antonio Gómez y Diódoro Serrano, que se formaron en la Academia, o Joaquín Heredia, y los ya citados Méndez, Cumplido, Blanco e Iriarte que poseían taller propio.

Esto nos permite en este momento poner de relevancia que la mayor parte de la producción litográfica fue realizada al margen del ámbito académico, tal y como sucedió en España. A la litografía siempre se le reconoció un valor artístico secundario, por cuanto las Academias de arte difícilmente valoraron esta labor y no se dedicaron a su enseñanza. Esto fue debido, en parte, a que al ocuparse la gran mayoría de las litografías de realizar fieles reproducciones de obras de arte, pocas veces se reconocía su mérito artístico. También fue motivo de rechazo que al consistir fundamentalmente en un dibujo, considerado por el ámbito académico como el paso previo a la formación artística, nunca las composiciones podrían ponerse al nivel de la pintura, la escultura o la arquitectura, ni siquiera del grabado, técnica que exigía una cuidadosa elaboración.

No obstante, la litografía tuvo una importancia significativa para la sociedad decimonónica mexicana, por cuanto supuso el acceso por parte de las clases medias a la satisfacción de sus necesidades estéticas, pues permitía la reproducción de obras de arte, de vistas de ciudades, de retratos de personajes ilustres. Para las casas editoriales conllevaba añadir un fuerte atractivo a sus publicaciones, pues los distintos géneros literarios podían ir ilustrados con románticas imágenes hacia las que la burguesía se sentía muy fascinada. La temática por tanto era muy variada, pero se podría dividir en dos grandes grupos, por un lado de contenido nacionalista: retratos de héroes, políticos, personajes ilustres, vistas mexicanas, escenas históricas, ruinas arqueológicas; o por otro lado de contenido costumbrista: fundamentalmente tipos.⁵ Por otra parte, encontraríamos aquellos contenidos que divulgaban las

novedades políticas, sociales y científicas del extranjero. Estos asuntos, aunque podían tener un fuerte contenido nacionalista, no eran en realidad sino el reflejo de los apariciones en Europa, pues las modas en cuanto a las estampas, colecciones o álbumes de litografías procedían siempre del viejo continente.

La historiografía y la prensa mexicanas del siglo XIX

El siglo XIX constituyó para México un largo periodo de construcción nacional. Tras la ardua y dilatada lucha por la autonomía desde 1810 hasta su logro en 1821, México como nación independiente comenzó la gestación de su sistema de gobierno y de su nueva estructura social. La batalla entre los principales partidos y facciones políticas dio lugar al surgimiento de la opinión pública, que aunada a la penetración de las innovaciones técnicas procedentes de Europa, dieron lugar al gran desarrollo de la prensa periódica y de la historiografía nacional a partir de la década de los veinte y hasta finales del siglo. Estas publicaciones tuvieron una importancia mayúscula en la conformación y reconocimiento como nación de los ciudadanos mexicanos. En ellas se reflexionaba sobre la historia más reciente y la pasada; se vertían opiniones sobre su propio modo de ser, sobre sus tipos; se recuperaban la historia y la cultura prehispánicas; se explicaban las novedades llegadas de Europa en todos los ámbitos del conocimiento y en las costumbres sociales. En definitiva, eran publicaciones no sólo informativas, sino también educativas y de recreo, conformes a la ideología predominante que concebía la historia como una evolución, y por tanto, sujeta a un progreso que llevaría a la nación mexicana a integrarse en igualdad con las potencias europeas. De este modo, todo se entendía en aras de ese progreso: la educación cultural, la mejora de las maneras sociales, el conocimiento de la propia historia, de lo que acontecía en Europa, etcétera.

La historia era considerada dentro de este contexto un elemento fundamental, pues como vía de conocimiento propio, permitía reflexionar sobre los errores del pasado, valorar los aciertos, reconocer el mérito y el sacrificio de los padres de la patria y adquirir conciencia nacional. Esta importancia de la historia caracterizó el siglo XIX y, como destacó Virginia Guedea, hizo que los trabajos sobre ella fueran muy abundantes y muy diversos, así como los públicos entusiasmados por ellos, provocando que distintos géneros literarios adoptaran la forma de historia y que los mejores escritores se consagraran a esta labor.⁶ Fue un siglo también de importantes aconteci-

mientos históricos, de cambios revolucionarios en los sistemas de gobierno y sociales y en el nacimiento de naciones, y los nuevos géneros histórico-literarios se hicieron eco de estos hechos.

En primer lugar, en cuanto a la historiografía mexicana, ésta surge desde el primer momento del estallido insurgente y se extiende a lo largo de todo el periodo de conformación de la nación hasta llegar a los máximos exponentes: las obras de William Prescott y de Lucas Alamán. Esta primera historiografía se caracteriza por haber sido escrita por los propios actores del acontecer histórico y político, y por lo tanto se trata de un relato sesgado, en el que los autores tratan de justificar, en muchas ocasiones, su propia actuación y defender su postura política con el fin de resolver el mejor modo de gobierno, si federalista o centralista, ya que México estuvo sumido durante gran parte del siglo en este intenso debate. Citando de nuevo a Virginia Guedea “la historia fue para ellos el medio no sólo para entender la realidad nacional sino, sobre todo, para cambiarla y mejorarla”.⁷

Dentro de este marco historiográfico, las publicaciones que en este estudio cabe resaltar fueron aquellas que introdujeron, dentro del relato histórico y militar, imágenes que lo explicaran, clarificaran o simplemente apoyaran.⁸ Fundamentalmente fueron realizadas en la técnica litográfica, a la que ya nos hemos referido brevemente en el contexto mexicano. Podemos citar por ejemplo una de las pioneras en incluir imágenes: la *Historia antigua de México* de Mariano Fernández de Echeverría y Veytia de 1836, cuyas litografías fueron realizadas en el taller de Rocha y Fournier. Entre las obras referidas al periodo insurgente cabe destacar el *Cuadro histórico de la revolución de la América mexicana* de Carlos María de Bustamante, publicada entre 1821 y 1827. En 1832 apareció su secuela, la *Continuación al Cuadro histórico* y entre 1843 y 1846 se volvió a reeditar el *Cuadro histórico* corregido y ampliado. La edición de 1844 incluía dos retratos. En 1828 Pablo de Mendíbil realizó por encargo de Vicente Rocafuerte, enviado de México en Londres, y con ayuda del impresor alemán afincado allí Rudolph Ackermann, un resumen de la obra de Bustamante, que se publicó con el título de *Resumen histórico de la revolución de los Estados Unidos Mexicanos*. En ella se incluían aquellos retratos de héroes que en opinión del autor debían guardarse en la memoria: Miguel Hidalgo, José María Morelos, Nicolás Bravo, Guadalupe Victoria y José María Guerrero. Pero sin duda las más ambiciosas fueron las obras de Lucas Alamán. En *Disertaciones sobre la historia de México* de 1844 se incluyeron fundamentalmente retratos, vistas y planos de monumentos. En la *Historia de*

México, publicada a partir de 1849, se incluían numerosos retratos de insurgentes, políticos, ideólogos, vistas de lugares donde habían tenido lugar enfrentamientos bélicos y una carta geográfica. En ambos libros, Alamán daba información sobre el origen e importancia de las imágenes en un apéndice final. Conforme a su espíritu imparcial incluyó retratos tanto de insurgentes, como de realistas y virreyes, y de liberales y conservadores. Finalmente cabe mencionar la *Historia antigua y de la conquista de México* de William Prescott, publicada en inglés en 1843 y traducida al español en 1844.⁹ Su novedad residió en incluir el estudio de la etapa prehispánica y de la conquista, en especial de Hernán Cortés, removiendo muchas conciencias, pues por entonces los liberales se negaban a reconocer el pasado español. Algunas ediciones mexicanas, como la de 1846 y otras posteriores, incluyeron además un extenso volumen de litografías que ilustraban todos los capítulos, con escenas que simulaban códices prehispánicos, de monumentos y restos arqueológicos aztecas, de escenas de la conquista y de retratos coloniales. Otras obras históricas posteriores como *Apuntes para la historia de la guerra entre México y Estados Unidos* de 1848 con retratos y planos de batallas, la *Historia de la Revolución de México contra la dictadura del general Santa Anna, 1853-1856* de 1856, *Las Glorias Nacionales o Album de la guerra* de 1862 y crónicas como el *Advenimiento de SS.MM. II. Maximiliano y Carlota al trono de México* y *De Miramar a México, viaje del emperador Maximiliano y de la emperatriz Carlota*, ambas de 1864, también incluyeron numerosas litografías para ilustrar el relato.

En segundo lugar, en cuanto a la prensa periódica y las revistas ilustradas, cabe decir que tuvieron una gran importancia durante el siglo XIX. La moda de las revistas se importó, como ya hemos referido desde Europa a México; desde Inglaterra donde surgen, para pasar por los filtros de Francia y España. Incluso en un primer momento simplemente se traducían los artículos aparecidos en las revistas extranjeras. Como en el caso de la historiografía, su expansión se explica no sólo en el ámbito comercial obvio, sino también como un importante medio de educación y entretenimiento de la población. Por ello, la temática abordada por ellas, e incluso por los diferentes artículos que constituían una única publicación, era variadísima: artículos de opinión política, moda femenina, divulgación científica, relatos, críticas teatrales, críticas literarias, anuncios, explicación de monumentos y obras de arte, viajes, y un largo etcétera. Sazonados todos estos géneros con imágenes litografiadas, pues en estas publicaciones se produce una unión indisoluble entre texto e imagen.

La apertura de varios talleres litográficos y la formación de los artistas en esta nueva técnica permitió que poco tiempo después de su introducción el uso de estas estampas fuera muy generalizado. La prensa periódica intuyó en la inclusión de litografías entre sus artículos un fuerte acicate para hacer mucho más atractivos al público sus números. Así vemos cómo muchos artículos biográficos de héroes incluyen una imagen; el comentario sobre la cantante de ópera del momento se acompaña con un pequeño retrato de aire romántico, que hace que las jovencitas sueñen con compartir su suerte; o las nuevas modas parisinas se ilustraban con bellos figurines coloreados. Hacia la década de los cuarenta la prosa narrativa comienza a abordar temas mexicanos, como relatos de argumento indígena y leyendas coloniales, acompañadas con litografías. Hasta tal punto llegaron a apreciarse estas pequeñas imágenes que hacia mediados de siglo comenzaron a aparecer los álbumes litográficos. El editor ofrecía al público, por entregas y bajo suscripción, pequeños folletos con retratos o imágenes, que luego se encuadernaban. En ocasiones sin texto, pero en otras con un pequeño relato que describía lo ocurrido en la imagen.

Podemos citar algunos ejemplos de revistas ilustradas de la ciudad de México de los que nos consta que ofrecían litografías: el *Álbum de las señoritas mexicanas*, el *Álbum mexicano*, el *Almacén Universal*, *El apuntador*, *El Espectador de México*, *El Presente amistoso. Dedicado a las señoritas mexicanas* por Cumplido, el *Repertorio de literatura y variedades*, *La Semana de las señoritas mexicanas*, entre otras muchas.¹⁰ Destacan entre estas revistas ilustradas *El Mosaico Mexicano* publicado por Isidro Rafael Gondra e Ignacio Cumplido entre 1836 y 1842. Se trataba de una revista literaria, aunque en el siglo XIX, bajo este término, se incluían artículos de todas clases e incluso traducciones de artículos publicados en otras revistas extranjeras. Las litografías que incluía eran de gran calidad. Igualmente *El Museo Mexicano* publicado por Ignacio Cumplido entre 1843 y 1846, como continuación de *El Mosaico*. La publicación ofrecía además numerosas estampas litografiadas, en blanco y negro y en color. Especialmente interesante es el tomo II, en el que se incluyeron varios retratos de héroes de la Independencia. *El Liceo Mexicano* sólo se vendió durante el año 1844 en la imprenta de José Mariano Lara en México. Incluía temas de la historia mexicana, los avances científicos, el comentario de obras literarias, biografías, higiene y modas, etc. Otro ejemplo destacado es *La Ilustración Mexicana* publicada por Ignacio Cumplido entre 1851 y 1855. La revista salía una vez por semana y se incluían al final de cada

número una o dos litografías en blanco y negro o a color, que representaban viñetas, planos y retratos. El tomo IV, del año 1854, fue especialmente dedicado a ofrecer biografías y estampas de los héroes de la Independencia, junto con otros personajes de la actualidad y la historia mexicana: Santa Anna, Hidalgo, Morelos, Iturbide, etcétera. La culminación de la prensa periódica en maridaje con la litografía será el periódico político *La Orquesta*, que entre 1861 y 1877 incluyó más de 1.000 estampas.

En último lugar, debemos señalar la publicación de colecciones de litografías que, fundamentalmente, fueron de contenido costumbrista, vistas y monumentos arqueológicos, pero también histórico. Dentro de estas últimas el precedente más cercano a nuestro objeto de estudio es *El Álbum Mejicano. Tributo de gratitud al Civismo nacional. Retratos de los personajes ilustres de la primera y segunda época de la Independencia Mejicana y notabilidades de la presente*, publicado por C. L. Prudhomme en México en 1843.¹¹ Se trataba de una colección de litografías debidas, básicamente, al artista Thierry Frères, aunque algunas de ellas fueron realizadas por otro litógrafo: Maurin, ambos con taller en París. En cada hoja, que se adquiría periódicamente por suscripción, se incluían cuatro retratos. En este caso, los retratos aparecían sin texto, por lo que su interés fue meramente realizar una galería de rostros ilustres, es decir, construir una iconografía heroica y política. Este álbum fue el punto de partida de otras colecciones de retratos que aparecieron posteriormente y sirvió de inspiración para los litógrafos que ilustraron la historiografía mexicana posterior y las páginas de las revistas periódicas. Por citar algunas de las colecciones de retratos que surgieron a raíz del interés que despertó el *Album mejicano*, podemos considerar el libro *Hombres ilustres mexicanos*, publicado en 1873 por E. L. Gallo en la imprenta de Ignacio Cumplido, cuyas litografías realizaron Iriarte y Villasana; la colección con retratos de arzobispos *El episcopado mexicano*, con litografías de Santiago Hernández y textos de Francisco Sosa, publicado en 1877; *Los hombres prominentes de México*, publicada en 1888 y dirigida por Ireneo Paz, con 80 retratos.

El libro rojo: entre la historia y el relato corto

El libro rojo, como se definía en su propio título, nacía con la intención de ser una obra histórica, escrita por Vicente Riva Palacio y Manuel Payno, ilustrada con retratos, alegorías y composiciones históricas en litografías realizadas por los mejores artistas de la capital.¹² Cada semana se entregaban a los suscriptores cuatro páginas en folio mayor a dos columnas acompañadas de una estam-

pa en relación con el texto. Salía a la luz con la pretenciosa intención de ser “la mejor edición que se ha visto en México”. Fue publicada en el año 1870 en la imprenta de Díaz de León y White. No era una iniciativa novedosa, ya en España se publicaban estas colecciones litográficas acompañadas de textos históricos. No hemos averiguado el porqué del llamativo título, pero podemos intuir que quizá se trataba de reflejar en el mismo, por un lado, lo sangriento de los relatos, y por otro, la ideología liberal radical de sus autores.

El libro rojo constituye quizá uno de los mejores ejemplos de esos géneros histórico-literarios o narrativa histórica de carácter divulgativo propias del siglo XIX, con un marcado carácter nacionalista y didáctico, en los que palabra e imagen tienen una importancia equivalente, pues ambas se cuidan y la una explica a la otra. Un género, como decimos, muy frecuente durante este siglo y cuya relevancia sólo es comparable a la del costumbrismo. Esta narrativa histórica intentaba reproducir con absoluta fidelidad los hechos ocurridos, para lo cual recurría a las obras de los historiadores más reputados del momento, pero se tomaba su labor también con cierta flexibilidad al introducir diálogos, comentarios y descripciones fruto de la fantasía de los autores. Así por ejemplo, Payno y Riva Palacio citan en diversas ocasiones a lo largo del texto obras históricas como las de Prescott, las *Disertaciones* de Alamán, la *Historia de las Indias de Nueva España* de Fray Diego Durán, la *Monarquía Indiana* de Torquemada, *Los tres siglos de México* de Cabo, la *Historia de la Nueva España* de Sahagún, o cuando no, recurren a valiosos documentos de archivo transcritos para ofrecer un relato veraz. Pero a menudo, introducen diálogos, bellas descripciones de las penurias pasadas por los protagonistas, de los escenarios; se esfuerzan por crear expectación y mantener el misterio o el desenlace de las historias hasta el final; y se exaltan al hablar de la injusticia de los fusilamientos cometidos contra los insurgentes y los liberales de la guerra de Reforma, con el fin de educar a los lectores en los valores del patriotismo, el esfuerzo, la abnegación.

En cuanto a sus autores literarios, Manuel Payno fue un fecundo escritor mexicano, que muy pronto incursionó en la redacción de novelas breves, descripciones de viajes y textos costumbristas en las revistas literarias decimonónicas, como las más conocidas y pioneras *El Apuntador* y *El Museo Mexicano*, donde en ocasiones se inspiraba en textos europeos para componer. Fue además cofundador de la *Revista Científica y Literaria de México* (1845-46) y escribió también textos para la colección costumbrista de estampas *Los mexicanos pintados*

por sí mismos. Vicente Riva Palacio era nieto del mismísimo Vicente Guerrero, abogado y diputado entre 1856 y 1861. Tomó parte en importantes acciones militares durante la guerra de Intervención y fue gobernador de diversos estados durante el conflicto. Una vez finalizada la guerra, fue el responsable de la publicación del famoso periódico *El ahuizote*, y años después realizó el segundo volumen de la popular obra *México a través de los siglos*, estando en prisión. Más tarde ejerció diversos cargos políticos, muriendo en 1896 en Madrid, como Ministro de México. Fue un hombre auténticamente polifacético: novelista, poeta, dramaturgo, historiador, crítico, orador, periodista, escritor satírico, además de cómo hemos visto abogado, militar y político, y publicó numerosas obras en revistas y periódicos.

Los temas escogidos por Manuel Payno y Vicente Riva Palacio para componer su obra histórica se refieren a cuatro periodos de la Historia mexicana caracterizados por la violencia: la conquista, la colonia, la insurgencia y la guerra de Reforma. El primero se caracterizó por la lucha entre los indígenas y los conquistadores -presentados sin embargo en el relato con una crueldad equivalente-, pero también por la propia lucha interna de los españoles llevados por su ambición y sus ansias de poder. Así por ejemplo se relata el ataque a México por Cortés y la muerte de Moctezuma, el castigo al cacique tlaxcalteca Xicoténcatl y el tormento de Cuahuatemoc. En estos episodios, Cortés es presentado como un caudillo noble en la guerra y con sus enemigos, pero sujeto al vicio de la soberbia y la vanagloria. También cruel en el castigo a sus propias huestes insurrectas, como en los episodios de “Rodrigo de Paz” y “Los dos enjaulados”, que narran las intrigas de Chirino y Salazar contra el conquistador.

En cuanto a la colonia, obviamente los autores escogieron episodios históricos de carácter represivo, escabroso y violento, protagonizados fundamentalmente por la Inquisición, como ejemplo de aquellas instituciones que no deben ser reproducidas en las nuevas naciones liberales. Muestra de ello son los Autos de Fe y las torturas infringidas a la familia Caravajal, acusados de judíos, a la que se le dedican tres episodios. También la inestabilidad de los primeros tiempos quedó reflejada en el texto a través de los enfrentamientos entre los descendientes de los conquistadores, como Martín Cortés, y los primeros virreyes. Estos episodios permitían a los autores narrar las torturas propias de una sociedad acostumbrada a la violencia y al castigo inhumano, como el tormento “del agua y de los cordeles” o “el potro”. La violencia contra la población esclava insurrecta era aún más férrea, pues en “Los treinta y tres negros” se narra el ahorcamiento y

decapitación de 33 esclavos como castigo por ansiar su libertad. A las atrocidades cometidas por el propio hombre, se unían en este periodo las provocadas por la Naturaleza, como la peste narrada en “Caridad evangélica”, o los naufragios, las duras condiciones climáticas y además el ataque de los indígenas en los tres episodios dedicados a “Fray Marcos de Mena”. Algunos episodios son especialmente sangrientos, como el que narra el asesinato de la familia Dongo y sus criados por tres españoles, donde se revela el nacionalismo de los autores, pues por los relatos se demuestra que “la civilización, aunque lentamente, adelanta entre nosotros”.

Para el relato del periodo insurgente, se escogieron los momentos de represión por parte del ejército realista hacia los que, para entonces, ya eran reconocidos como padres de la patria. Sus textos revelan la clara inclinación de los autores hacia la ideología liberal. En primer lugar, narran la violencia ejercida por parte de la Audiencia y el clero en la conspiración de agosto de 1808 contra el virrey Iturrigaray y los miembros del Ayuntamiento, especialmente sobre el Licenciado Verdad, quien se había atrevido a hablar de soberanía del pueblo. El texto sobre Hidalgo es de un marcado carácter exaltador: “Hidalgo es una ráfaga de luz en nuestra historia, y la luz no tiene más origen que Dios”. Los autores no creyeron conveniente trivializar al héroe contando su biografía y simplemente se dedicaron a glorificar su gesta. En el de Allende se relata el sangriento asalto a la Alhóndiga de Granaditas, en Guanajuato, y en los de Matamoros, Morelos, Iturbide y Mina se narran sus hazañas, prendimientos y fusilamientos. Distinto es el caso y el relato sobre Guerrero, héroe insurgente y presidente de la República, después traicionado por los propios mexicanos y fusilado en 1831.

En cuanto a la guerra de Reforma, en 1854 se había producido el levantamiento y la proclamación del Plan de Ayutla por parte del general Álvarez y del coronel Villarreal contra el presidente Santa Anna. El alzamiento triunfó y los nuevos gobernantes se afanaron en dictar una serie de leyes de carácter liberal que suprimieron los privilegios y enajenaron las propiedades del clero y del ejército. Fruto de este periodo fue asimismo la famosa y querida constitución de 1857. Pero todas estas reformas de sesgo liberal llevaron a los conservadores a iniciar una sangrienta guerra reaccionaria que duró hasta 1861 y que dividió al país en una guerra civil. Los capítulos dedicados a este conflicto presentaban la muerte de los principales caudillos: Melchor Ocampo y Leandro Valle, quienes lucharon por llevar a cabo la Reforma y cayeron en manos de la guerrilla reaccionaria, que les fusiló y colgó

de un árbol en 1861. Otros como Santos Degollado murieron en el fragor de la batalla. Comomfort, sin embargo, después de haber sido uno de los iniciadores de la Reforma, murió en una emboscada durante la guerra de Intervención. Finaliza el libro con “Los mártires de Tacubaya”, inocentes heridos de la batalla de Tacubaya, médicos y estudiantes —en número de 53— que fueron fusilados por los reaccionarios mientras se recuperaban en un hospital de campaña. El más bárbaro de los finales para el relato de la historia mexicana más reciente, escrito por el dramaturgo Juan A Mateos.¹³

Las litografías del libro rojo

Las litografías de *El libro rojo* fueron dibujadas por Primitivo Miranda, litografiadas por Santiago Hernández y por Hesiquio Iriarte. Hernández se ocupó de la portada y de 9 litografías, mientras que Iriarte firmó 25. En opinión de Ricardo Pérez Escamilla, se trata de una edición lujosa y pretenciosa, con estampas de un estilo verista y poco inventivo, aunque de pulcra realización.¹⁴

Los dibujos de Primitivo Miranda fueron trasladados a la piedra por Santiago Hernández Ayllón y Hesiquio Iriarte. Primitivo Miranda, era pintor; se había formado en San Carlos y en Roma, y en su Academia madre ejerció más tarde como profesor. Se había distinguido por la realización de un cuadro encargado por el gobierno para conmemorar la batalla del 5 de mayo y en la pintura de tema de historia bíblica. Hesiquio Iriarte (circa 1824-1903) comienza su labor de litógrafo desde muy joven, a partir de 1840 en *El Mosaico Mexicano* y en *El Almacén Universal*, y más tarde en *El Gallo Pitagórico*, entre otras muchas revistas ilustradas y colecciones. Trabajó todos los géneros, desde la ilustración científica, la estampa religiosa, las batallas, la arquitectura, el retrato e incluso la caricatura. Se destacó sobre todo en el género costumbrista realizando 33 litografías para la obra *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854), la principal obra de tipos mexicanos, de una gran calidad iconográfica. En esa misma fecha estableció su propio taller; realizando una importante labor también como impresor.¹⁵ Santiago Hernández Ayllón (1832-1908) adquirió pronta fama como litógrafo y artista, pues como miembro del Colegio Militar, se ocupó de realizar los retratos de sus compañeros muertos en el asalto estadounidense a Chapultepec en 1847. En 1856 abandonó la carrera militar y se dedicó plenamente a la artística. Participó en los principales periódicos liberales como *La Orquesta*, *El Perico*, *El Espectro* y *El Palo de Ciego*, contra la ocupación francesa, lo que le valió persecución y tener que huir de la ciudad de México. Con el

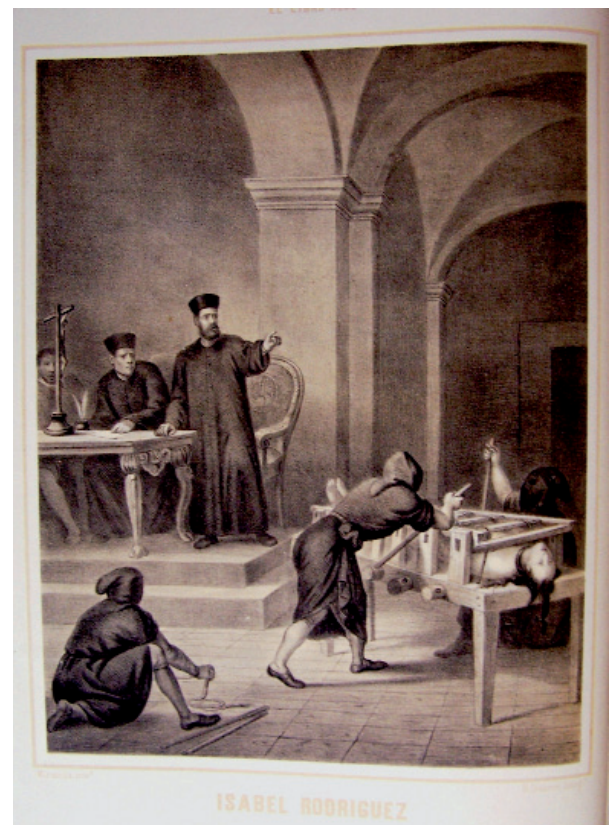
restablecimiento de la República regresa a la ciudad y continúa con su labor en *La Orquesta*. Más tarde participará en *El Ahuizote* y *El Hijo del Ahuizote*, donde realizará caricaturas contra el régimen de Porfirio Díaz. Mientras realiza también litografías para ilustrar novelas de Vicente Riva Palacio, entre otros literatos.

Las litografías de *El libro rojo* son especialmente interesantes por cuanto, a diferencia de las primeras litografías publicadas en la prensa periódica o en la historiografía que se dedicaban a copiar cuadros o vistas, éstas suponen en la mayoría de los casos la invención de una composición y por tanto aumentan su valor artístico. Es decir, no representan simplemente una estática vista de las ciudades donde ocurrieron los hechos más memorables, o la reproducción de un retrato del personaje en cuestión, sino que se trata de escenas llenas de movimiento, de personajes y de dramatismo. Tan sólo la *Historia antigua y de la conquista de México* de Prescott y algunos pequeños calendarios habían reconstruido las escenas capitales de la conquista y de la lucha insurgente. No obstante la originalidad de las imágenes, en algunos casos podemos develar la influencia que ciertas composiciones pictóricas ejercieron sobre Primitivo Miranda. E incluso al contrario, podemos ver cómo las composiciones litográficas influyeron en el arte posterior. El dibujante y los litógrafos pusieron además especial cuidado en el dibujo, mediante la utilización de distintos lápices, en la representación de los fondos de paisajes, ciudades y arquitecturas mexicanas; en el juego de luces y sombras; en las ambientaciones diurnas y nocturnas; en la impresión de colorido, a veces recurriendo a la cromolitografía; en la variedad de poses, escorzos, gestos dramáticos; y en la consciente búsqueda de la expresividad en los rostros: el horror, el miedo, la sorpresa, el rictus de la muerte. Son por tanto bellas composiciones, muy cuidadas, y además de gran tamaño, que seguro debían causar un gran impacto en los coleccionistas, que cada vez abarcaban un espectro social más amplio.

Las escenas dedicadas a la conquista son especialmente sangrientas, como la representación de la muerte de "Moctezuma" y el ahorcamiento de "Xicotencatl". Son además interesantes porque presentan composiciones complicadas y con estudiados juegos de luces y sombras, como la gran cantidad de personajes y variedad de indumentarias en la primera y la escena nocturna de la segunda. Una de las dedicadas a la conquista, "Cuauhtimoc", que representa al caudillo azteca recibiendo por parte de los españoles su tormento, pudo servir de inspiración a la composición realizada en 1893 por el artista Leandro Izaguirre (Museo Nacional de Arte, México) [Fig. 1].



Otro grupo interesante de escenas por su crueldad y por su calidad pictórica son aquellas dedicadas a las torturas infringidas por la Audiencia y por la Inquisición. Por





ejemplo, las litografías dedicadas a la historia de la familia Carbajal representan a sus miembros recibiendo tortura o siendo humillados ante los miembros del Santo Oficio.



Esto permite al dibujante representar interiores y el sufrimiento de agonía reflejado en el rostro de los protagonistas [Fig. 2]. O bien la que representa el castigo dado a Don Martín Cortés por intentar levantarse contra el gobierno español. También resultó especialmente cruel la visión del castigo al misterioso “Tapado”, del que nunca se supo cual había sido su misión en la Nueva España, y que sólo confesó al virrey.

En cuanto a las imágenes de la insurgencia, a excepción de Hidalgo, Guerrero y Mina, héroes liberales por excelencia, a los que los autores exaltan sobremedida, el resto de padres de la patria están representados en el terrible momento del fusilamiento, ejecución o apresamiento. Por ejemplo, el Licenciado Verdad aparece en un interior magistralmente tratado, apenas iluminado por un farol que revela a los estupefactos personajes la desgarradora imagen del hombre ahorcado. Hidalgo, sin embargo, está dibujado en el momento álgido de su levantamiento, cuando arenga a las tropas de desheredados mexicanos a seguirle en su causa. Aparece así sobre un caballo blanco, con el rostro de anciano bondadoso iluminado, seguido por Allende, y exaltando a sus miséras tropas [Fig. 3]. Allende aparece en su litografía yaciendo muerto en el suelo, sorprendido por las tropas realistas mientras viajaba en una carreta. Se entabla entonces una lucha entre ambos bandos que se disparan mutuamente. Matamoros está representado con gesto de sorpresa y horror mientras es prendido por las tropas realistas en la Hacienda de Puruarán, dos soldados le sujetan, mientras otro le amenaza con una bayoneta. Al fondo más tropas asaltan la Hacienda. Al fondo podemos contemplar un acueducto. El otro gran padre de la patria, Morelos, está representado instantes antes de ser fusilado, junto a la pared, mientras él mismo venda sus ojos y un sacerdote le da la extremaunción. En el lado izquierdo de la composición el pelotón de fusilamiento está preparado a la espera de la orden. Al fondo, un cuerpo de soldados realistas. Los retratos de Mina y Guerrero sin embargo no son composiciones originales. La imagen de Mina en el fuerte de Soto de la Marina se inspiró en la imagen aparecida en la *Historia de México* de Lucas Alamán, mientras la de Guerrero fue copiada del retrato realizado para la Galería de Héroes de Maximiliano en el Palacio Nacional y que pintó Ramón Sagredo en 1865 (Palacio Nacional, México) [Fig. 4].

Finalmente, las escenas de la guerra de Reforma suelen representar enfrentamiento, fusilamientos y ejecuciones en ámbitos abiertos, dando lugar también a complicadas composiciones, con pelotones de fusilamiento en plena descarga, con rostros llenos de expresión, movimientos violentos, confusión y violencia. Podemos por



ejemplo destacar el rostro cruel del jinete a punto de matar de una lanzada a Santos Degollado en mitad de la confusión del ataque [Fig. 5]. O la imagen del fusilamiento de “Los mártires de Tacubaya” que inevitablemente nos remite a *Los fusilamientos de la Moncloa* de Goya, con el pelotón dispuesto en el lado derecho disparando, mientras en el lado izquierdo yacen cuerpos por el suelo y tres personajes se enfrentan a la muerte, uno derrotado, otro con resignación y el de la camisa blanca con valentía [Fig. 6].

Estas pequeñas obras, ejemplos de géneros mixtos entre la literatura y la historia, entre las colecciones de tipos y vistas, de galerías de héroes y hombres ilustres, parecen no tener más que una importancia secundaria, como obras de divulgación, como reconstrucciones literarias del pasado histórico, o como medio para deleitarse con las imágenes. No obstante, debemos apreciarlas en un sentido más amplio, pues son un preciso reflejo y un magnífico medio para conocer la sociedad mexicana del momento: las reflexiones que hacen de un pasado histórico —cuatro siglos— lleno de episodios de violencia, desde la conquista hasta la guerra de Reforma. El modo de expresarlo y representarlo, macabro a veces, exaltador o censurador en otras ocasiones nos hablan de un proceso largo de construcción de la historia, de la mentalidad y del imaginario nacional, sin olvidar el punto de vista libe-

ral predominante de sus autores. La litografía, como un nuevo arte, de trazo mucho más libre, económico y popular era el medio de expresarse de la burguesía que había logrado superar las inciertas décadas del siglo XIX, que quería mirar atrás, hacia los crueles escenarios de su historia, para avanzar hacia el futuro y hacia el progreso.



Notas

- 1 Sobre la invención de la litografía véase CARLES GRISSO (1993): *Alois Senefelder: el arte de la litografía*, PPU, Barcelona.
- 2 ANTONIO GALLEGU (1999): *Historia del grabado en España*, Cátedra, Madrid: 341-351.
- 3 Para la litografía en México véase: EDMUNDO O'GORMAN (1955): *Documentos para la historia de la litografía en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM y MANUEL TOUS-SAINT Y C. VALADÉS (1964): *La litografía en México en el siglo XIX*, Quinta Edición, México.
- 4 CLAUDIO LINATI, FLORENCIO GALLI Y JOSÉ MARÍA HEREDIA (1826): *El Iris. Periódico crítico y literario por Linati, Galli y Heredia. Tomo I*. México, 1826, en (1988) Edición facsimilar Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, México, 2 vol.
- 5 Sobre la litografía costumbrista en México véase MARÍA ESTHER PÉREZ SALAS (2005): *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, IIE, UNAM, México.
- 6 VIRGINIA GUEDEA, "Introducción", en VIRGINIA GUEDEA (coord.) (2001): *El surgimiento de la historiografía nacional*, UNAM, México, III: 11.
- 7 GUEDEA (2001): 18.
- 8 Sobre la litografía de tema militar véase EDUARDO BÁEZ MACÍAS: "Litografía y vida militar" en VV.AA. (1994): *Nación de Imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*, Museo Nacional de Arte, México: 71-83.
- 9 Sobre las ilustraciones del libro de Prescott véase ELENA ISABEL ESTRADA DE GERLERO: "La litografía y el Museo Nacional como armas del nacionalismo" en VV.AA. (2000): *Los pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México: 153-167. La obra tuvo dos ediciones mexicanas en 1844 por dos imprentas diferentes, la que incluyó mayor número de litografías así como explicaciones de las mismas fue la de Ignacio Cumplido.
- 10 Sobre las publicaciones periódicas en México en el siglo XIX véase la obra de MIGUEL ÁNGEL CASTRO Y GUADALUPE CURIEL (2000): *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822-1855*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México.
- 11 Hemos consultado el ejemplar que en magnífico estado guarda la Biblioteca de la Escuela de Estudios Hispano Americanos del CSIC, en Sevilla.
- 12 Hemos consultado de igual modo el ejemplar que conserva la Biblioteca de la EEHA del CSIC en Sevilla.
- 13 Otras ediciones de *El Libro Rojo* incluían que sepamos al menos otros dos textos y litografías dedicados a "Miramón y Mejía" y "Maximiliano", con textos de Juan A. Mateos y Rafael Martínez de la Torre, y litografías de Hernández, extendiendo por tanto el contenido histórico hasta el fin del Imperio de Maximiliano, apenas tres años antes de la aparición del libro.
- 14 RICARDO PÉREZ ESCAMILLA: "Arriba el telón. Los litógrafos mexicanos, vanguardia artística y política en el siglo XIX", en VV.AA. (1994): *Nación de Imágenes*: p. 31.
- 15 PÉREZ ESCAMILLA (1994): p. 25.

El ocaso de una fortaleza medieval. El Alcázar de Jerez durante el siglo XVI

Manuel Romero Bejarano
Universidad de Sevilla

En el extremo meridional del recinto amurallado de Jerez, en la zona de mayor elevación de la ciudad medieval, se levanta el alcázar. La situación de este edificio era privilegiada puesto que desde aquí se alcanza a ver una gran parte del territorio que rodea a la población. No es casualidad que este enclave estuviese habitado desde tiempos pretéritos, como no fue por azar que los pobladores islámicos del siglo XI se decidieran por este lugar para emplazar una fortaleza¹. A esta época corresponden los restos más antiguos que se conservan de la construcción que ha llegado hasta nosotros. No obstante, la mayor parte de la fábrica actual (muy alterada por las intervenciones que sufrió el monumento entre el siglo XVIII y nuestros días) fue realizada entre 1146 y 1248, bajo la dominación de los almohades².

El edificio está realizado en su mayor parte en tapial, si bien en algunas zonas se ha utilizado la cantería y el ladrillo. Pegadas a la muralla que conforma el perímetro se conservan siete de las doce torres que hubo en un principio, distribuidas a tramos irregulares. Casi todas son de planta cuadrada y de escasa altura, coronadas por merlones rectangulares. En una de las esquinas del recinto se levanta la llamada Torre del Oro, de planta octogonal y de mayor altura que las demás, que posee en su parte superior una franja de arquillos de medio punto ciegos a modo de decoración. En otro de los ángulos, adosada a una torre almohade de planta cuadrada, se encuentra la Torre de Ponce de León. Su planta es también cuadrada, pero es de mayor tamaño que las otras, tanto en planta como en altura. Fue construida en 1471 por Don Rodrigo Ponce de León, en unas circunstancias que explicaremos en su debido lugar. Al carácter defen-

sivo de esta construcción hay que añadirle el residencial, puesto que durante algunos años estuvieron viviendo en ella Don Rodrigo y su familia. En su tiempo, todo el recinto estuvo rodeado por una barbacana.

Al conjunto se accede por dos puertas, la del Campo y la de la Ciudad. La primera posee un tortuoso trazado, pues el acceso se realiza tras pasar por dos recodos. Se cubre por bóvedas de cañón de ladrillo y en uno de sus tramos se abre una buharda, abertura practicada para arrojar líquidos ardientes y objetos contundentes al enemigo. La segunda tiene también un trazado acodado y posee una portada que está formada por un arco de herradura con un alfiz al que trasdosa en su parte baja, apoyado sobre impostas de mármol.

En el interior del recinto, casi arrasado por las intervenciones contemporáneas, son pocos los elementos que han sobrevivido del edificio primitivo. La iglesia de Santa María la Real en realidad se trata de la antigua mezquita de alcázar que fue cristianizada tras la reconquista. Se trata de una interesante construcción que constituye un pequeño conjunto dentro de la fortaleza compuesto por alminar, patio de abluciones y sala de oración. El primero, de planta cuadrangular, fue reconstruido casi por completo por José Menéndez-Pidal, en una de sus menos afortunadas intervenciones (que ya es decir). El *shan* es de planta cuadrada y a él se abren cuatro arcos de herradura enmarcados por un alfiz. La sala de oración, también de planta cuadrada, se cubre por una gran cúpula octogonal que se apoya sobre trompas³.

Los baños, también muy restaurados, conservan tres salas. La más destacada es la sala central, que fue en su día

la sala templada. Se trata de un recinto cuadrado flanqueado por galerías de tres arcos de herradura enmarcados por alfiz. Se cubre por una bóveda de ladrillo de ocho paños con falsas nervaduras laterales.

Desde la reconquista de la ciudad en 1264 el alcázar fue sede del regimiento militar asentado en la población, gobernado por un alcaide. Además servía como residencia real cuando los monarcas visitaban Jerez. El alejamiento de la frontera del Reino de Granada en los primeros años del siglo XV hizo que la localidad perdiera a lo largo de esta centuria gran parte de su importancia estratégica. Esta situación tuvo un efecto directo en el alcázar, pues al ir menguando su ocupación militar, fue degradándose poco a poco. El encargado de reparar el edificio era el propio alcaide y para ello disponía de cierta renta. Esta consistía en la tercera parte del diezmo de la teja, cal y ladrillo y las penas del juego que se empleaba en las reparaciones de la muralla, la renta de un pedazo de tierra en la Alcubilla, seis gallinas que se pagaban de tributo por unas casas del barrio de San Miguel, las dos terceras partes de las penas de los atahoneros y *“quinientos ducados en cada un año en ciertas yerbas en la ciudad de Gibraltar”*⁴. Sin embargo los alcaides, que en ocasiones se ausentaban de Jerez durante años o directamente no venían nunca, cobraban estas rentas y no las aplicaban a su fin.

Otra importante función que cumplía el alcázar era la religiosa. Tanto Alfonso X y su hijo Sancho IV, como los Reyes Católicos instituyeron remembranzas en la iglesia del conjunto (que pasó a llamarse Santa María la Real) en memoria de sus antepasados, dotadas de grandes recursos económicos. Los encargados de decir estas misas eran los canónigos de la Colegiata de San Salvador y la Clerecía, o lo que es lo mismo, el conjunto de beneficiados de la ciudad.

Ya a finales de la Edad Media el estado en que se encontraba la fortaleza era lamentable. En 1455 se exponía al Ayuntamiento que *“el alcaçar esta muy mal rreparada e en muchas partes de ella caydo de lo que neçesario cunple para la morada”*⁵. Aunque en este momento se llevaron a cabo las obras más imprescindibles con cargo a las penas de los juegos prohibidos, la situación del edificio no mejoró. Buena prueba de ello es que cuando Enrique IV visitó la ciudad en 1464 hubo de alojarse en un domicilio particular. Sin embargo aun le quedaba al castillo un último periodo de esplendor. En 1471 Don Rodrigo Ponce de León, marqués de Cádiz, en el marco de las luchas que mantenía en la Baja Andalucía con el Duque de Medina Sidonia, tomó por la fuerza Jerez y se hizo fuerte en el alcázar. Entre esta fecha y 1478, en que fue desalojado del edificio por los Reyes Católicos, hizo una

serie de reformas destinadas, por un lado a hacer más habitable el recinto y por otro a mejorar el sistema defensivo, especialmente de cara a la población local, dado el modo en que se había hecho con el poder.

Fray Esteban Rallón, historiador del siglo XVII, describe muy bien estas obras:

*“En el ángulo entre el oriente y el mediodía está el Alcazar Palacio de sus antiguos Reyes, fabricada dentro de los muros de la Ciudad, quadrada y cercada de una famosa muralla, que quedó maltratada, con un foso que le hizo el Marqués de Cadis Don Rodrigo Ponce de León, cuando gobernaba esta Ciudad, en tiempo de Henrique quarto [...] El agua que echó en él ofendió los cimientos por algunas partes, tanto que se les han demolido las paredes principales, y no han quedado mas que los terraplenes tan fuertes, que sirven hoy de murallas. Tenía este Caballero, poca satisfacción de los Xeresanos, por haber entrado con violencia en su gobierno; y para su seguridad, circundó el Alcázar de una cava que hoy dura y labró una torre donde hoy se conserva el escudo de sus armas, independiente del Alcázar tan grande como un palacio con todos sus repartimientos, de modo que cabía en ella una familia tan copiosa como la suya, con sus salas y divisiones, y en las bóvedas bajas atahonas jornos y cocina, y con una puente levadiza, por donde se comunicaba con el Alcázar cuya abitación, era conforme, a la grandeza de sus Reyes con muchas salas, jardines, huertas y baños”*⁶.

Una vez que Don Rodrigo se fue de la fortaleza, ésta cayó en un estado de abandono del que no saldría en todo el XVI. De nada sirvió que en 1491 se añadiesen a las rentas destinadas a la reparación del edificio las multas impuestas a los cambiadores por infringir las ordenanzas⁷. El nuevo foso y la indolencia de los alcaides acabaron por arruinar sus fuertes muros. El proceso fue lento pero imparable y se puede seguir por los diferentes reconocimientos de la fábrica que se hicieron a lo largo del siglo.

El primero que conocemos data de 1556. Felipe II había sido informado del mal estado que tenía el castillo y por una carta ordenó que se le enviase información de los recursos con que contaba el conjunto para su mantenimiento, así como del estado de la construcción⁸.

Lo uno ya lo conocemos. De lo otro se encargaron los maestros albañiles Fernando Álvarez, Juan Rodríguez, Francisco Ruiz de la Oliva y Pedro Fernández de la Zarza; éste último además ostentaba el cargo de alarife de la ciudad. Por aquellos años el recinto se conservaba con todas

sus dependencias, pero algunas de ellas estaban en muy mal estado. Tanto la barbacana como las murallas y las 12 torres necesitaban grandes reparaciones, e incluso una de las torres que se situaba flanqueando la Puerta de la Ciudad estaba a punto de caerse. La iglesia y su campanario, es decir, la antigua mezquita y su alminar, tampoco estaban en perfecto estado e incluso la sacristía estaba caída. Por su parte, los baños y el aposento de la tropa también necesitaban algún arreglo, si bien su situación no era alarmante. Las caballerizas (con sus pajares y dependencias anejas) y “el quarto Real con sus ofeçinas”⁹ se encontraban muy maltratados. Este informe se acompañaba de un plano, que se conserva, que fue publicado por Hipólito Sancho¹⁰.

El edificio está representado de modo esquemático, pero en el exterior se pueden distinguir con claridad la ubicación de las torres, la barbacana, el foso y la Puerta de la Ciudad, con el puente levadizo que la precedía. En el dibujo este último elemento está cambiado de ubicación, pues el autor lo sitúa en el lienzo septentrional de la fortaleza, y está en realidad en el occidental; además el acceso no se realiza en línea recta, como se contiene en esta representación, sino en ángulo recto, como dijimos. No figura en el dibujo la Puerta del Campo.

El interior del conjunto resulta aun más problemático en esta planta. La orientación de las diversas dependencias en ella es errónea, puesto que respecto a los muros han sido colocadas efectuando un giro de 90 grados a la izquierda. Vemos que los distintos departamentos se distribuyen en torno a dos patios. Alrededor del primero encontramos un pozo con su servicio, unas cocinas, una leñera, el servicio de mujeres y la iglesia. Hay que hacer notar que el *shan* de la antigua mezquita se encontraba ocupado por una casa de armas, si bien el aljibe que está bajo el mismo se seguía utilizando.

En torno al segundo patio, más grande que el anterior, podemos apreciar dos bodegas, el aposento de los soldados, las caballerizas, los baños, un granero, el aposento del alcaide y el Cuarto Real. Este último edificio, que aún sobrevivía desde el periodo almohade, se compone de un patio (que es llamado en el plano Patio de los Naranjos), al que se abren dos estructuras simétricas. Cada una de ellas tenía dos habitaciones de poca profundidad y se comunicaban con el patio mediante una arquería sostenida por tres columnas.

El deterioro del edificio continuó en los años sucesivos. En 1572 volvió a ponerse de manifiesto su lamentable estado. Por aquel tiempo se estaba construyendo la Casa de Corregidores, uno de cuyos muros apoyaba en los del alcázar. Esto, a juicio de algunos capitulares, era

perjudicial para la fortaleza, aunque otros pensaban “*que a la fortaleza no le faze nyngun detrimento por que los edificios nuevos no son tan altos como los viejos de la dicha alcaçar*”. Incluso se llegó a decir en el cabildo “*que la dicha alcaçar y fortaleza no tiene mas que el nonbre por estar arruinada y cayda y ser todo lo mas cortinales y donde se syenbran alcauçiles y no tener ningunas armas ofensivas ny defensivas y estar en lugar muy llano y era de provecho quando se peleaba con lanza y adarga y para lo que aora se usa es de nyngun efeto*”, proponiéndose “*que aquel sitio sea solar de veçinos que lo labren y aren por evitar los ynconvynientes que por estar aquello despoblado podra rr-sultar*”¹¹.

Era evidente que el Ayuntamiento no iba a parcelar para el cultivo el interior del alcázar, puesto que dependía directamente del rey y, en teoría, seguía teniendo una función defensiva. Sin embargo también era un desacato a la autoridad de Felipe II construir sobre los muros del castillo sin su permiso y la Ciudad lo estaba haciendo, con lo que queda claro que los propios capitulares eran conscientes de la inutilidad del vetusto edificio.

Para colmo de males en 1584 unos vecinos derribaron de noche la barbacana que estaba delante de la Torre del Oro y a la que servía de estribo¹², imaginamos que con el fin de utilizar sus materiales para otra construcción.

Llegamos así a 1587, cuando su majestad, que había tenido noticia del desastroso estado del alcázar, manda por una cédula recopilar información del conjunto¹³. La respuesta se envió al año siguiente y en ella se hace un pormenorizado examen de la situación. Aunque el alcaide tenía la obligación de residir aquí, hacía mucho tiempo que nadie habitaba dentro del recinto, que llevaba años abandonado. Tan sólo era utilizado regularmente por los canónigos de la Colegiata y la Clerecía, que acudían a decir las remembranzas a la iglesia, como era su obligación.

Aunque parezca algo cómico, las armas que había para la defensa de la plaza eran “*dos o tres tiros de hierro y no otra ninguna cosa*”¹⁴. Sin embargo algunos testigos recordaban cómo algunos años atrás “*estaba en la dicha fortaleza tres versos y dos sacres de bronce [...] los cuales llevo de la dicha fortaleza Gonzalo Perez de Gallegos vecino de esta ciudad para unos navios de la armada que armo el dicho Gonzalo Perez*”¹⁵. Se dice además que estas armas desaparecidas en su día se utilizaban “*quando se hacian fiestas algunos dias señalados (se) ponian en la torre que cae sobre las casas que ahora son de la Justicia [...] y las disparaban*”¹⁶.

Pasando al estado del edificio se explicaba que Miguel de Orellana, alcaide en esos momentos, había reparado

una caballeriza y calzado un lienzo de muro que estaba a punto de caerse. El resto de construcciones, salvo la iglesia y alguna pequeña dependencia, estaban arruinadas¹⁷. En una covacha que había bajo la Torre del Oro se había instalado una bodega, abriéndose una puerta por el exterior del edificio. Los muros estaban caídos en varios puntos y por allí entraba la gente al recinto. La penosa situación de la fortaleza fue certificada por los maestros albañiles Martín Delgado, Pedro San Miguel y Martín Sánchez Vizcaíno, quienes opinaban que *“para poderse reedificar y ponerse en el punto que antes estaban (todas las dependencias) seran menester cantidad de cien mil ducados (una verdadera fortuna) poco mas o menos. Y para poderse reparar lo que es mas necesario para que sea fortaleza, levantar de cimientos las murallas que estan empezadas a caer y torres arruinadas y aposentos necesarios para la vivienda del alcaide y su casa y servicio y familia les parece que seran menester cincuenta mil ducados”*¹⁸.

En 1592 el rey pidió de nuevo información sobre el asunto¹⁹. Al parecer, el interior del recinto sólo era utilizado por el alcaide y sus sirvientes como *“corralaços grandes que siembran para verde a sus caballos”*²⁰. A esas alturas la única función que cumplía el alcázar era la religiosa, puesto que se seguían celebrando en la iglesia las numerosas fiestas y remembranzas instituidas por los reyes²¹. Aun así, en el informe no faltaron las críticas a los clérigos encargados de decir estas misas, a los que se acusaba de no realizar las reparaciones necesarias en el templo *“con mucho deseo de que se acabe de caer por excusar de venir a la dicha iglesia y no por esto dejar de gozar de mucha renta que por ello se les dejo”*²². Por su parte, los albañiles Martín Delgado, Pedro Sánchez y Pedro Martín exponen que el grado de ruina del edificio era tal que sólo merecía la pena reparar la iglesia, el aposento del alcaide y las murallas, y que aun esto sólo costaría una gran cantidad de dinero²³.

En el mismo expediente enviado a su majestad, el corregidor, Jerónimo Balthier Zapata, propone algunas soluciones a la crítica situación del alcázar. Consciente de que el origen de su ruina era su inutilidad, consideraba idóneo el traslado de la Casa de Corregidores y la Casa de la Justicia al interior del recinto. Asimismo opinaba que las casas y bodegas arrimadas a los muros debían contribuir al arreglo del castillo. Por último, para concluir con el saneamiento integral del edificio y, aprovechando el amplio espacio libre que había alrededor del mismo, plantea cegar el foso y dar ese suelo para que los toneleros instalasen sus talleres *“que son muchos y los que al presente tienen tiendas (entiéndase taller) en Xerez pasan de sesenta mandandolos a todos que esten en el dicho sitio lo*

*qual adornara la çiudad y ellos ternan (Sic.) muy conveniente lugar por que alli hay mucha anchura y en las calles donde ahora viven embarazan”*²⁴.

Pero terminó el siglo y lo único que se hizo fue cegar la mayor parte del foso para evitar que se cayesen ciertos tramos de los muros del castillo.

En 1608 el Duque de Medina Sidonia por encargo de Felipe III efectúa otro reconocimiento del edificio. En la carta que acompaña el informe que envía al monarca se expresa con claridad: *“en reedificar aquel castillo no conviene gastar un maravedí por que para ninguna cosa puede ser bueno”*²⁵. Los encargados de redactar el certificado de defunción del edificio fueron el Capitán Cristóbal de Rojas, uno de los más importantes ingenieros del momento²⁶, y Alonso de Vandelvira²⁷, muy activo en esta zona por aquellos años.

Ambos expresan sin titubear *“estar el dicho castillo en el peor que puede ser y que esta para caerse [...] y que no esta de ningun provecho por la parte de dentro de la çiudad ni esta para que ningun soldado se pueda defender dentro aunque se Reparase de nuevo por que es fortificación a lo antiguo y mal entendida conforme a lo moderno que hoy se ussa”*. Respecto a las construcciones adosadas al alcázar piensan que sería mejor que no existiesen, pero al servir de tan poco el castillo no proponen su demolición. Eso sí, dicen que se debería quitar *“el rastro y las bodegas que alli ay [...] que esto se puede quitar por ser obra que cae al campo donde ay plaça y anchura y así sera justo quitarlo de alli y passarlo a otras partes fuera de la muralla”*. No obstante, y pese a su pesimista informe, proponen ciertas reparaciones que permitirían conservar el castillo, no con una utilidad defensiva, sino como monumento en memoria de viejas hazañas bélicas, escribiendo que *“a la torre que llaman del castillo se le Rebocaran dos hendeduras que tiene y un lienço que corre desde la puerta del dicho castillo la buelta de la torre del omenaje se aforrara por de fuera con una çitara de pie grueso de ladrillos y con esto se Reparara la esquina de la torre del omenaje por la parte que mira a la campana que se hara con 20 ducados y con esto y con Reparar algo de la cassa en que bibe el alcayde se puede conservar esta antigualla”*²⁸.

Ante este sombrío panorama, resulta increíble que el alcázar haya llegado hasta nuestros días. La situación de abandono sufrida durante todo el XVI terminó en 1660, al tomar posesión de la alcaidía Bartolomé de Villavicencio. Hasta esos momentos el cargo de alcaide había sido de designación real, pero en 1642 Felipe IV concede el honor de ostentar este cargo a perpetuidad a una de las familias más importantes del Jerez de aquellos momentos²⁹. Los Villavicencio se fueron a vivir a la forta-

leza y la adaptaron como residencia. La sofisticación del inmueble llegó a finales del XVIII al grado máximo. De haber sido un erial a finales del XVI, el alcázar se transformó en un palacio digno de un príncipe y sabemos que hasta se construyó en el interior un teatro en que se representaban óperas³⁰.

Notas

- 1 AGUILAR MOYA, L. (2001): *El Alcázar de Jerez*. Ayuntamiento de Jerez, Jerez. p. 9. En el solar donde se levanta el alcázar se han encontrado restos de la Edad del Cobre, que se remontan al tercer milenio antes de Cristo.
- 2 *Ib.* p. 10.
- 3 Sobre la discutida datación del templo véase CÓMEZ RAMOS, R. (1979): *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*. Universidad de Sevilla. Sevilla. pp. 146 y ss.; PAVÓN MALDONADO, B. (1981): *Jerez de la Frontera ciudad medieval. Arte islámico y mudéjar*. Asociación Española de Orientalistas. Madrid. pp. 15 y ss.; JIMÉNEZ MARTÍN, A. (1983): "Arquitectura gaditana de época alfonsí" en *Cádiz en el siglo XIII*. Cádiz. Universidad. 1983. pp. 135-159.
- 4 ARCHIVO HISTÓRICO GENERAL DE SIMANCAS (a partir de ahora A.H.G.S.) Diversos de Castilla. Legajo 26. Diligencia hecha por los corregidores de las ciudades, villas y lugares donde habían fortalezas, torres y casas fuertes, sobre el estado en que se encontraban y medidas que convendrían tomar para su conservación. 1592. Citado por MONGUIÓ BECHER, F. (1974): *Historia del Alcázar de Jerez de la Frontera*. Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez. pp. 105 y ss.
- 5 ARCHIVO MUNICIPAL DE JEREZ DE LA FRONTERA. (a partir de ahora A.M.J.F.). Actas Capitulares. 1455. Fol. 9 vto. 22 de enero. Nótese cómo utiliza la palabra *alcázar* en género femenino.
- 6 RALLÓN, E. (1926): *Historia de Jerez de la Frontera*. La Conferencia. Jerez. Tomo IV, p. 7
- 7 MONGUIÓ BECHER, Fernando: *Op. Cit.* p. 99 y ss.
- 8 A.H.G.S. Guerra y Marina. Legajo 63. Nº. 68. La carta fue otorgada por la princesa en nombre del rey en Valladolid, el 10 de junio de 1556.
- 9 A.H.G.S. Guerra y Marina. Legajo 63. Documento 58. Los gastos de reparación de los muros y las torres ascendían a "un quento e dozientos e seys myll maravedís", los de la barbacana 963650 maravedís y los del resto del conjunto "un quento e dozientos e cinco myll maravedís"
- 10 SANCHO DE SOPRANIS, H. (1940): *Noticias y Documentos referentes al Alcázar de Jerez de la Frontera, en los siglos XIII a XVI*. Sociedad de Estudios Históricos Jerezanos. Larache. p. 26. El autor sostiene, sin ningún apoyo documental que lo pruebe, que esta planta fue realizada por un pintor. No obstante hay que decir que no era extraño en aquella época que un pintor realizase este tipo de trabajos.
- 11 A.M.J.F. Actas Capitulares. 1572. Fol. 136 vto y ss. 15 de febrero. Un cortinal es un pedazo de tierra cercado, inmediato a un pueblo o casas de campo, que ordinariamente se siembra todos los años.
- 12 A.M.J.F. Actas Capitulares. 1584. Fol. 852 vto. y ss. 11 de mayo. Pedro de Estopiñán, caballero veinticuatro, comunicaba el suceso al Cabildo. Se ordenó estudiar el caso.
- 13 A.H.G.S. Diversos de Castilla. Legajo 26. Diligencia hecha por los corregidores de las ciudades, villas y lugares donde habían fortalezas, torres y casas fuertes, sobre el estado en que se encontraban y medidas que convendrían tomar para su conservación. 1592. Citado por MONGUIÓ BECHER, Fernando: *Op. Cit.* pp. 105 y ss. La cédula fue otorgada en el Bosque de Segovia, el 12 de octubre de 1587.
- 14 *Ib.* Se trata del testimonio del alcaide de la fortaleza. Se entiende por tiro una pieza o cañón de artillería.

- 15 *Ib.* Se trata del testimonio de Diego de Vera. Un verso era una pieza ligera de artillería antigua que en tamaño y calibre era la mitad de la culebrina. Por sacre se entiende una pieza de artillería que era el cuarto de la culebrina y tiraba balas de cuatro a seis libras.
- 16 *Ib.* Se trata del testimonio de Sebastián de Espínola.
- 17 *Ib.* Testimonio de Miguel de Orellana “y lo que hay en pie es una sala baja junto a unos naranjos que se dize la sala de las loças (y no de las locas, como afirma Monguió, MONGUIÓ BECHER, Fernando: *Op. Cit.* p. 107) y la torre que dicen del homenaje y otra salilla pequeña a la entrada del alcazar y otros dos o tres aposentos en alto muy arruinados como todo lo demas y una despensa baja”.
- 18 *Ib.* En el informe se tomó testimonio, además de a los citados albañiles, a las siguientes personas: Miguel de Orellana, veinticuatro y alcaide de la fortaleza; Diego de Vera (en dos ocasiones); Sebastián de Espínola; Fernando de Villavicencio Mejía, veinticuatro; Gaspar Núñez, escribano de su majestad; Francisco Gamboa; Melchor de la Peña Correro; Hernando de Cuenca, librero; Fernando de Vera, corregidor.
- 19 A.H.G.S. Diversos de Castilla. . Legajo 26. Diligencia hecha por los corregidores de las ciudades, villas y lugares donde habían fortalezas, torres y casas fuertes, sobre el estado en que se encontraban y medidas que convendrían tomar para su conservación. 1592. Citado por MONGUIÓ BECHER, Fernando: *Op. Cit.* p. 130 y ss. Se pide la información por una carta de Felipe II dada en Madrid en 24 de febrero de 1592.
- 20 *Ib.* Esto lo dice el corregidor en su parecer.
- 21 *Ib.* El alcaide de la fortaleza, Miguel de Orellana, expuso la tabla de fiestas y remembranzas que se celebraban en la iglesia: “Primeramente se ha de decir en cada sabado primero de cada mes de todo el año para siempre jamas una misa de Nuestra Señora Santa Maria oficiada altamente con diacono y subdiacono y todos los otros clerigos con sobrepellizas y vestidos rogando a Dios por la vida de sus Altezas y del Príncipe nuestro señor y de todas las señoras Princesas e Infantas y por el Rey Don Sancho.
Enero. El primer sabado de este mes misa de Nuestra Señora. En el mes de enero de cada año seis aniversarios por estos señores Reyes pasados que se siguen y con cada uno, vigilia y misa con su responso cantado. Pasado año nuevo luego empiezan los aniversarios por los Reyes. Primero por el señor Rey Don Alfonso trasbisabuelo del Rey Don Sancho. El segundo por el Rey Don Alonso de León, bisabuelo del Rey Don Sancho. El tercero por la Reina Doña Berenguela, su bisabuela. El cuarto por la Reina Doña Beatriz, su abuela. El quinto por el Rey Don Fernando, su abuelo. El sexto, por el Rey Don Alfonso, su padre. Estos aniversarios sobre dichos se han de decir desde el día de la Circuncisión en adelante, un día en pos de otro sin entrar salvo domingo o día de los Reyes. En este dicho mes de enero se ha de hacer la fiestas de este San Ildefonso solemnemente en la dicha capilla por el Rey Don Sancho.
Febrero. El primer sábdado de este mes, misa de Nuestra Señora.
Marzo. En nueve dias del mes de marzo de cada año en la tarde se han de hacer las visperas y otro día la misa cantada y honrada y bien oficiada altamente. Por que en tal día nacio el muy alto y muy poderoso Príncipe el Rey Don Fernando nuestro señor. Que su Alteza y la Reina nuestra señora Doña Isabel Dios Guarde y conserve a su servicio. En este día a la misa el mayordomo tiene que ofrecer un florin de oro.
Abril. El primer sabado de este mes misa de Nuestra Señora. En veinte y dos dias del mes de abril de cada año se han de hacer las visperas solemnemente cantadas. Y otro día siguiente la misa de Señor San Jorge, con diacono y subdiacono por que en tal día nacio la muy alta y muy poderosa Princesa la Reina Doña Isabel nuestra señora mujer del muy alto señor Rey Don Fernando, nuestro señor, reinante en uno. En este día a la misa el mayordomo ha de ofrecer un florin de oro.
Mayo. El primer sabado de este mes misa de Nuestra Señora. En nueve dias del mes de mayo de cada año se ha de hacer la fiesta de santispiritus y la misa del Espiritu Santo muy honradamente con diacono y subdiacono por que en tal día fue su nacimiento del buen Rey Don Sancho.
Junio. Primer sabado misa de Nuestra Señora solemnemente por que aquel día nacio el muy alto y muy esclarecido Príncipe Don Juan unigenito hijo y heredero de los dichos señores Reyes Don Fernando y Reina Doña Isabel nuestros señores. En este día a la misa el mayordomo ha de ofrecer un florin de oro.
Agosto. Primer sabado misa de Nuestra Señora. En doce dias de Agosto de cada año se han de cantar de Santo Hipólito. Y otro día misa solemnemente con diacono y subdiacono por que en tal día nacio el Rey Don Alonso hijo del Rey Don Fernando. En esta fiesta ha de rogar a Dios nuestro señor por su anima y de todos los Reyes pasados progenitores de su alteza.
Octubre. Primer día de octubre se han de decir las visperas. Otro día la misa de Santo Leon de Bari solemnemente con diacono y subdiacono. Por que en este día nacio la esclarecida y muy poderosa Princesa Doña Isabel Princesa de Portugal hija de los dichos nuestros señores el Rey Don Fernando y Reina Doña Isabel. En este día el mayordomo ha de ofrecer a la misa un florin de oro.
Noviembre. En diez y ocho dias del mes de noviembre se ha de decir visperas y otro día la misa de Nuestra Señora Santa Elisabel solemnemente con diacono y subdiacono por el Rey Don Sancho.
Diciembre. En seis dias de este mes de cada un año desde señor Sant Nicolas se ha de hacer cantar la misa de la fiesta del Espiritu Santo en esta capilla solemnemente según dicho es”
- 22 *Ib.* Se trata del parecer del corregidor, fechado en 20 de abril de 1592.
- 23 *Ib.* Este parecer está fechado en 14 de marzo de 1592. Para las reparaciones más básicas era necesario invertir 10000 ducados.
- 24 *Ib.* Se trata del parecer de Jerónimo Balthier Zapata, corregidor, fechado en 20 de abril de 1592. Citado por SANCHO DE SOPRANIS, H. (1964): *Historia de Jerez de la Frontera desde su incorporación a los dominios cristianos*. C.E.H.J., Jerez. Tomo II, pp. 96 y ss.
- 25 A.H.G.S. Guerra Antigua. Legajo 706. Documento 251. Carta del Duque de Medina Sidonia a Felipe III, fechada en Sanlúcar de Barrameda en 16 de noviembre de 1608.
- 26 Sobre la vida y obra de Cristóbal de Rojas, véase MARIÁTEGUI, E. (1985): *El Capitán Cristóbal de Rojas. Ingeniero Militar del siglo XVI*. CEHOPU. Madrid.
- 27 Un muy bien documentado estudio sobre este arquitecto puede encontrarse en CRUZ ISIDORO, F. (2001): *Alonso de Vandelvira*. Universidad de Sevilla. Sevilla.
- 28 A.H.G.S. Guerra Antigua. Legajo 706. Documento 253. Este informe está fechado en 8 de noviembre de 1608.
- 29 MONGUIÓ BECHER, Fernando: *Op. Cit.* pp. 10 y ss. El privilegio fue otorgado el 28 de octubre de 1642, pero no tuvo efecto hasta que no murió Juan de Nicolalde, la persona que en aquellos momentos ostentaba la alcaidía, cosa que sucedió en 1660.
- 30 *Ib.*

Arquitectura contemporánea, entre el caos y el orden. La construcción de un nuevo espacio global

Lourdes Royo Naranjo
Universidad de Sevilla.

El papel de la arquitectura en el mundo contemporáneo. Un estado de la cuestión

A lo largo de la Historia del Arte, la captación y representación de la realidad ha sido considerada como uno de los objetivos clave en la constante evolución que los movimientos artísticos han protagonizado en el tiempo. Sin embargo, ante la mirada fría de nosotros como espectadores, podemos llegar a preguntarnos si realmente el arte debe reflejar la realidad del hoy o volver la mirada desinteresadamente... ¿cómo darle la espalda a todos los acontecimientos bélicos y a las imágenes de ciudades destruidas ya sea en conflictos armados o desastres naturales que inundan los espacios de comunicación más básicos? Nos encontramos en un contexto en el que se nos hace difícil planteamos qué papel debe jugar la arquitectura, ¿cuál debe ser su función? ¿Mirar hacia un nuevo orden alejándose de una realidad que no nos termina de agradar, o por el contrario representar la realidad, el hoy?

Este debate comenzó a plantearse ya en la modernidad, donde se procuró desornamentar y deshojar a la arquitectura de todo componente político y social en una búsqueda y retorno a los orígenes más puros. Sin embargo y ante el correr de los tiempos descubrimos cómo la disciplina arquitectónica ha pasado de vivir en un claustro ensimismado de espaldas al mundo, dejando de lado incluso uno de sus calificativos prístinos como arte útil, para configurar una visión en consonancia al espíritu de los tiempos, a la naturaleza social y política que inunda los escenarios de un mundo globalizado y al mismo tiempo

desordenado. Por eso, tal y como señalaba Italo Calvino, quizá la única función del hombre moderno sea mirarlo de frente, buscar en el infierno aquello que no es infierno y hacerlo perdurar... un ejercicio que hoy día está siéndole atribuido a la arquitectura, pues a pesar de fingir que no existen escenarios donde la destrucción arquitectónica real se ha llegado a convertir en un verdadero espectáculo de masas para sobrevivir, también podemos optar por enfrentarnos a ellos y construir nuestro mundo imaginario.

La propia arquitectura se ve sumida hoy en día en un marco de análisis teórico y conceptual íntimamente vinculado al mundo del arte, la publicidad y la política. Nuestro trabajo parte de un esfuerzo por plantear el estado de la cuestión de la disciplina arquitectónica en un contexto más amplio, no tan ensimismado, estableciendo para ello un recorrido relacione las últimas etapas de la disciplina arquitectónica con ejemplos ejecutados recientemente. Para ello, estableceremos un viaje visual donde la arquitectura se subsume en un panorama sociológico y cultural, en el cual ésta encuentra su reflejo más próximo de la mano de la crítica a la que se ve subordinada. En este sentido y perplejos ante la realidad que nos toca, podremos escoger entre las dos opciones que más impulso están cobrando en el trabajo arquitectónico actual, hablamos de dos posturas, dos opciones y dos caminos a seguir: Por un lado podremos darle la espalda, actuar como si no hubiera pasado nada, permaneciendo impasible ante la desorganización que nos rodea o por el contrario, rescataremos de la historia los vestigios para

conformarlas en un Museo Imaginario con el fin de que pervivan y seamos capaces de enfrentarnos al desorden del tiempo. Ambas posturas son al fin y al cabo, dos maneras de enfrentarnos a la anarquía social, la catástrofe y el caos que inunda un mundo sembrado de desórdenes y donde desde hace poco tiempo, la arquitectura se dedica plenamente a investigar sobre ello. Nuestro trabajo consistirá por tanto, en aprender a mirar la fragmentación presente mientras la del papel del arquitecto será unas veces representarla y otras por el contrario, ordenarla.



Bombardeo inteligente en Afganistán



Bombardeo de la Biblioteca de la Holland House. Londres. 1940

Utilizando estas dos imágenes que representan a modo de resumen gráfico o visual la realidad de la transformación arquitectónica presente, pretendemos esbozar nuestro discurso y analizar cómo frente a una misma fractura, la arquitectura se debate entre representar la realidad o buscar en ella y escoger entre los fragmentos, como si de un catálogo se tratara, aquello que un día fue orden y transformar sus vestigios en un "nuevo orden" capaz de hacerlo perdurar.

Teorías del Orden y el Caos: Una arquitectura de resistencia

En este mundo de referencias bibliográficas, las teorías se ofrecen como en un supermercado, de manera que el viejo orden ha sido sustituido por uno nuevo donde la belleza del asunto proviene de estímulos aleatorios que la dotan de un atractivo singular capaz de remitirnos a su vez a una nueva sensibilidad. De la visión del mundo y el cosmos ordenado y en armonía descritos desde Copérnico, Galileo y Newton hemos pasado a la necesidad de comprender un modelo de universo fruto del azar y la incertidumbre. Nuestro sentido de la belleza nos lo inspira la existencia armónica del Orden y del Desorden. Lo que los mitos trataban de descifrar en la antigüedad con respecto al origen y fin del universo, hoy la ciencia lo incorpora como un factor presente en todos los hechos cotidianos. Hay una necesidad de comprender lo imprevisible, de encontrar patrones en lo aleatorio e inesperado. Por esta razón, la ciencia estudia minuciosamente las estructuras ordenadas en elementos complejos o aleatorios desarrollando para ello modelos matemáticos capaces de desentrañar ese orden oculto y aparentemente imprevisible.

Las primeras investigaciones sobre el Caos se remontan a los primeros años de la década de 1960, cuando el meteorólogo Edgard Lorenz accidentalmente descubrió que la introducción de valores con pequeñas variaciones decimales en su modelo matemático de predicción meteorológica generaba resultados extremadamente distintos. A este proceso lo denominó "efecto mariposa" al manifestar cómo dentro de un esquema de caos, hasta los más pequeños eventos pueden generar consecuencias. Sin embargo, desde que la física teórica introdujo el "Principio de Incertidumbre" hemos aceptado una visión del mundo en la cual, toda visión que se proponga siempre, será parcial y provisional. Una gran parte de la Naturaleza está invadida de desorden, de caos. Son sistemas dinámicos de tipo desordenado, impredecible... Las turbulencias de las aguas de un río, los vórtices de aire en las capas del viento, los movimientos del fuego, las formas de los rayos o la estructura de un pulmón... todo ello, son manifestaciones del caos en la naturaleza que no pueden ser aprehendidas de manera matemática o mediante leyes al igual que sucede en esta sociedad contemporánea regida por el caos, que busca nuevas formas de organización y expresión a través de formas simbólicas que concreten este cambio cultural.

En el caso de la arquitectura, la idea de orden aparece ya en la antigüedad clásica y de su estudio surgieron

los principios del Renacimiento, los principales tratados de Arquitectura y las teorías de las proporciones, entre las que podemos señalar el denominado «número de oro» de Lucca Pacioli, explicado en su obra *Divina proportione* (1496-1497), la serie Fibonacci estudiada por Leonardo Fibonacci (1171-1230), y el «Modulador» de Le Corbusier. Un recorrido que podemos establecer a lo largo de la historia de la arquitectura si buscamos como hilo conductor la idea de orden, proporción y armonía.

Será con las teorías funcionalistas cuando la arquitectura se posicione ante las necesidades a las que se ve obligada a responder. Conceptos de funcionalidad, forma o espacio serán tratados como los ejes vitales de dicha disciplina tal y como la crítica aseveró a lo largo de la historia. De este modo, el Funcionalismo, formulado por Louis H. Sullivan (1856-1924) en sus obras *Kindergarten Chats* (1901-1902) y *The Autobiography of an Idea* (1922-1923), alegaba que en toda experiencia verdadera de la arquitectura, la forma venía determinada por su función, adecuándose perfectamente a ella. Según este principio, en la “verdadera arquitectura”, la forma es inseparable de la función y, según los funcionalistas, la experiencia estética de una arquitectura se identifica con la experiencia de la función. La utilidad por tanto, es una de las propiedades fundamentales de un edificio, y éste no puede ser comprendido si no se toman en consideración sus aspectos funcionales. Para defender su tesis, Sullivan esgrimió su máxima “Form follows function”, o sea, la forma sigue a la función, pero a lo largo de la historia del arte y de la arquitectura se han desarrollado otras vertientes del fun-

cionalismo como señala Christian Norberg-Schulz al numerar que la función de la arquitectura, tal vez una de las más importantes, es aquella que brinda al hombre un lugar para existir, para habitar.

A pesar de todo, quizás debamos señalar como definición más académica de la corriente funcionalista, aquella que se contempla como una reafirmación de los valores puramente arquitectónicos (espacio, volumen...) frente a los pictóricos y escultóricos (tratamiento superficial de los muros, decoraciones...).

Otro grupo metodológico sería el integrado por aquellas teorías que consideran que la esencia de la arquitectura es el espacio. Como señala Bruno Zevi en su obra *Saper vedere l'architettura* (1948), ya Focillón (1881-1943) había intuido esa idea al afirmar que «...es tal vez en la masa interna donde reside la profunda originalidad de la arquitectura como tal», pero quien realizó por primera vez una clara interpretación espacial de la arquitectura a lo largo de la historia fue Alois Riegl en *Die Spätromische Kunsindustrie nach den Funden in Österreich* (La producción artística romana tardía según los hallazgos en Austria, 1901)¹.

Por otro lado, no podemos olvidar citar un numeroso grupo de teorías positivistas que explican la arquitectura a partir de las condiciones que la han originado. Son estas, teorías derivadas del Positivismo filosófico surgido en Francia e Inglaterra hacia 1830. En este apartado situaríamos las teorías historicistas, cuya originalidad es saber ver los diferentes estilos de la arquitectura como expresiones del tiempo histórico en que se crearon. El iniciador de esta teoría fue Jacob Burckhard y de él llega, a través de su discípulo Heinrich Wölfflin y Paul Frankl, a Siegfried Giedion y a Nikolaus Pevsner².

Por último, debemos destacar de entre las teorías que dan preponderancia a la forma, cómo sobresalen las que tienen su clave en la proporción, una regla o un conjunto de reglas para la creación y combinación de las partes. En este apartado debemos situar teorías como la de la «Visibilidad pura» de Wölfflin, para quien las formas y su evolución son las protagonistas del arte, y otras basadas preferentemente en la composición. La teoría clásica de la proporción es, como explica Roger Scruton en su obra *La estética de la arquitectura* (1985), un intento de transferir a la arquitectura la idea cuasimusal de un orden armonioso, proporcionando reglas y principios específicos para la perfecta y proporcionada combinación de las partes³, y es aquí donde volvemos de nuevo a la contemporaneidad de la arquitectura. Ni qué decir tiene cómo hoy en día la arquitectura contemporánea sigue utilizando la teoría de la proporción bajo sus formas a pesar de guardar una estética diferente.



Dos maneras de representación de la arquitectura contemporánea. Por un lado, la imagen izquierda nos presenta el caótico mundo de la informática que da rienda suelta a las formas desordenadas y quebrantes que se apoderan del proyecto. Gracias al programa Katia, el mismo que se utiliza para la construcción del B52, edificios tan representativos como el Guggenheim han utilizado sus poderes. En la otra imagen, Aldo Rossi nos presenta una nueva mirada al orden. El cubo como reflejo de la postura más reflexiva de la razón

Sin embargo, la crítica arquitectónica de hoy en día a pesar de no negar la utilidad de las teorías de la proporción, puesto que resultan útiles para entender la armonía, la adecuación y el orden, señalan como poco útiles su utilización al ser consideradas simplistas en cuanto a significación estética se refiere. Y es aquí donde nos preguntamos... Pero si el mundo es un caos... ¿qué razón tendría diseñar un edificio que le ponga orden? ¿Es la función de la arquitectura ordenar los fragmentos de una sociedad tan desordenada o por el contrario jugar con los conceptos de armonía y proporción a modo de rompecabezas bajo una estética que rompa cualquier tipo de principio? ¿Cuál es la función hoy en día de la arquitectura?



Ante estas dos imágenes que representan por un lado el caos como consecuencia de una catástrofe natural, dirigimos nuestra mirada hacia la derecha y encontramos el orden opresivo de pequeñas comunidades donde su extrema organización produce las mismas sensaciones de angustia que la imagen anterior

Hasta hace poco y como hemos podido comprobar, la teoría arquitectónica utilizaba como base una serie de manuales y manifiestos políticos sobre los que apoyarse, pero hoy en día la arquitectura interviene directamente en el campo de la filosofía y su mayor desafío radica en la relación que se establece con la práctica. Plantear hoy en día un estudio de la arquitectura sin citar a la crítica que la sustenta es dejar incompleta una parte de su existencia, pues nos encontramos en un momento en el que cada vez es más importante la fusión entre la crítica, el arquitecto y la obra misma. De esta manera, los escritos contemporáneos de Levi-Strauss, Foucault, Baudillard, Lyotard, Derridá, Deleuze o Vattimo⁴, intentan expresarse a través de las formas arquitectónicas contemporáneas y por contrapartida, algunos autores como Peter Eisenman, Tschumi, Herzog & de Meuron, Jean Nouvel, Dominique Perrault, Zaha Hadid, Philippe Starck, Toyo Ito o Rem Koolhaas buscan su poética en el ensamblaje de fragmentos, en la creación de formas autónomas y extrañas que sugieren espacios totalmente nuevos. Una arqui-

tectura de alusiones laberínticas donde la perspectiva filosófica se ha convertido en la justificación de sus proyectos: Así como el significado de la perspectiva filosófica de Derridá fue traducido en términos arquitectónicos como un caos de ángulos oblicuos, la metáfora de Deleuze puede llegar a interpretarse como un juego de paredes y pavimentos doblados o el concepto de rizoma ser el espejo que nos ayuda a descifrar la ciudad actual.

Búsqueda de nuevas dimensiones: Arquitectura de la sobremodernidad

Desde el cubismo y hasta la abstracción, hemos sido espectadores del nacimiento de una nueva concepción del lenguaje plástico, pues en este transcurso por la Historia del Arte, atendemos a un nuevo ordenamiento de la forma y la creación de una nueva representación de la realidad hasta llegar a la total libertad de expresión del arte, donde lo importante será no ya el objeto representado sino la voluntad expresiva del artista. De modo que desde la abstracción hasta hoy, toda una diversidad de estilos y movimientos, con sus conflictos y preocupaciones, puntos de vista y aspiraciones han contribuido a reconsiderar y revalorizar al arte como medio de comunicación en constante cambio. Pero si somos capaces de trazar una línea argumental que establezca relaciones de hechos entre la disciplina de la Historia del Arte y la Arquitectura, llegaremos a la conclusión de que la arquitectura se encuentra buscando todavía nuevas formas de expresión, nuevas dimensiones. De tal modo que frente a una diversidad de posiciones, la Arquitectura se presenta como una continua búsqueda de nuevas estrategias, tanto teóricas como proyectuales, donde la experimentación de metodologías adquiere el máximo protagonismo situando a la disciplina arquitectónica en una nueva dimensión. ¿Y cuál será esa dimensión a la cual llamamos desconocida? Será aquella cuya bastedad infinita se equipare con el espacio y el tiempo, el terreno medio entre la luz y la oscuridad, donde se esconde el miedo del hombre y el alcance de su sabiduría... será la dimensión de la Imaginación y por consiguiente, toda obra de arquitectura capaz de migrar desde lo real a lo imaginario nos invita a una reflexión crítica: ¿es esta búsqueda incesante que protagoniza la arquitectura el impulso que conduce a la producción artística donde cada vez más somos espectadores de un abanico de tendencias que se apoyan en proyectos que plantean la imposibilidad de la arquitectura? ¿Es este el camino de una arquitectura imposible, absurda? “¿O es por tanto la justificación de una arquitectura que se proyecta aceptando la metáfora, confrontan-

do los límites de la práctica o resurgiendo las imágenes de una utopía...?”⁵

Hoy, en plena época del postmodernismo, los arquitectos no se interesan por construir enormes rascacielos como el edificio de Seagram de Nueva York, que durante décadas de los años 50 al 70 fue tan alabado e imitado. Hoy esa mentalidad estética ha cambiado. La causa quizás sea muy clara: los esquemas simples geométricos son deshumanizados, incluso antinaturales, pues la Naturaleza es en gran medida caótica. Los esquemas simples no responden a la manera con que la percepción humana concibe al Cosmos ni tampoco a la manera con que la naturaleza misma se organiza generalmente. La construcción moderna está ahora tan condicionada universalmente por el perfeccionamiento de la tecnología, que la posibilidad de crear formas significativas se ha hecho en extremo limitada. Resulta evidente que los hilos que mueven y movieron a la arquitectura en los últimos tiempos se esté planteando hoy día a partir del juego entre la arquitectura de “alta tecnología” y lo que algunos autores denominan “arquitectura de fachada”, esto es, una arquitectura de maquillaje para la comercialización propia de la sociedad posmoderna.

Si atendemos a las palabras que el propio Pilles Lipovetsky utiliza para describir a la sociedad posmoderna⁶:

“Es aquella en que reina la indiferencia de masas, donde predomina el sentimiento de reiteración y estancamiento, en que la autonomía privada no se discute, donde lo nuevo se acoge como antiguo, donde se banaliza la innovación, en la que el futuro no se asimila ya a un progreso ineluctable. La sociedad moderna es conquistadora, creía en el futuro, en la ciencia y en la técnica, se instituyó como ruptura de jerarquías de la sangre y la soberanía sagrada, con las tradiciones y los particularismos en nombre de lo universal, de la razón, de la revolución. Ésa época se está disipando a ojos vista. En parte es contra esos principios futuristas que se establecen en nuestras sociedades, por este hecho posmodernas, ávidas de identidad, de diferencia, de conservación, de tranquilidad, de realización personal inmediata. Se disuelven la confianza y la fe en el futuro, ya nadie cree en el porvenir radiante de la revolución y en el progreso, la gente quiere vivir enseguida, aquí y ahora, conservarse joven y no ya forjar el hombre nuevo”.

Comprenderemos que nos encontramos ante una arquitectura que sólo aspira a presentarse como obra de arte y no encuentra contradicciones entre ser objeto artístico de consumo masivo y satisfacer al cliente. Una arquitectura que baila al son de la música del capitalismo triunfante actuando como mercancía, al mismo tiempo que “divierte y distrae mientras el mundo se cae a pedazos”. La actual arquitectura está al servicio del cliente. Esta arquitectura acompaña a este proceso del capitalismo mundial, rindiéndose a las frivolidades de los sistemas financieros que lo dominan⁷, al “despilfarro de recursos, al prestigio de los asuntos banales, al goce hedonista, indiferente a las miserias propias o circundantes”.

Marc Augé⁸ sin embargo, describe a la sobremodernidad como productora de “no lugares”, es decir, de espacios que no son lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad boudeliriana, no integran los lugares antiguos, esto es, lugares de memoria, sino que radicalmente la superabundancia espacial del presente da lugar a espacios del anonimato cambiando nuestra experiencia del tiempo y del espacio.

“Desde la abundancia de espacio, la abundancia de signos y la abundancia de la individualización se hace una arquitectura de autonomía, convirtiendo a las ciudades en mundos autónomos que poco tienen que ver con su entorno”.

Robert Venturi⁹ en su obra *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* presentaba ya un manifiesto a favor de una arquitectura equívoca fruto de la posmodernidad:

“Prefiero los elementos híbridos a los puros, los comprometidos a los limpios, los distorsionados a los rectos, los ambiguos a los articulados, los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son interesantes, los integradores a los excluyentes, los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad... Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto, su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos.”

Sobre la destrucción en la Arquitectura

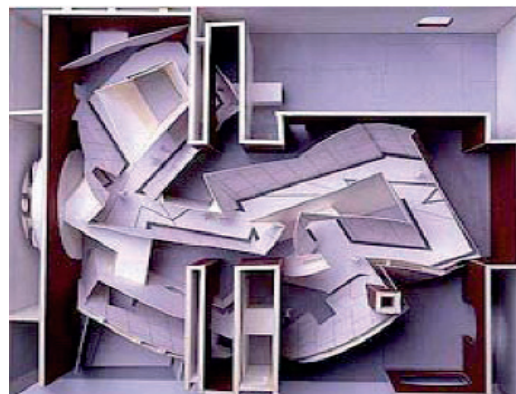
En el primer año del S. XXI hemos sido testigos directos del mayor atentado terrorista de la historia. Su repercusión sigue hoy en día presente entre nosotros e incluso hay autores que han señalado la similitud de los restos del antiguo World Trade Center con un cuadro de Pollock, y quienes han hablado sobre la destrucción histórica de ciudades míticas¹⁰:

“Abundan en el mundo antiguo las referencias literarias a la aniquilación violenta de ciudades: los asesinatos en masa y los saqueos eran parte de operaciones militares rutinarias que incluían el derrumbamiento de las murallas, y el incendio de casas y edificios públicos. Algunos nombres míticos: Jericó, Troya, Cartago, Numancia”.

Pero qué duda cabe de que la destrucción de las torres gemelas neoyorquinas arrasó un símbolo de los EE UU y una monumental proeza arquitectónica. De su desaparición, tan sólo preguntarnos acerca del poder de resituir un vacío tan latente, y es que nos pareciera irónico llegar a comprender cómo las ciudades han sobrevivido reiteradamente a los imperios militares que, en apariencia las destruyeron para siempre. Damasco y Bagdad, Jerusalén y Atenas siguen siendo los mismos solares que inicialmente ocupaban, vivas, aunque poco más que fragmentos de sus antiguos cimientos queden a la vista. Y nos preguntamos entonces... ¿No es acaso la ciudad donde vivimos el ejemplo perfecto de la fragmentariedad que nos toca vivir? ¿Nos son acaso los fragmentos las piezas perfectas del puzzle con el que juega el arquitecto-urbanista hoy en día?

Dos días antes de que los Boeing 767 impactaran en ellas, se inauguraba en Berlín el *Museo Judío* que el norteamericano Daniel Libeskind¹¹ proyectó poco antes de la caída del muro de Berlín en 1989. La espectacular construcción de Libeskind ha tardado poco tiempo en convertirse en un monumento emblemático de Berlín. El singular edificio revestido en zinc propone una relación absolutamente novedosa entre arquitectura y contenido museístico. El diseño, que Daniel Libeskind llama *between the lines* (entre líneas), describe las tensiones de la historia judeoalemana a partir de dos ejes: uno recto pero quebrado en varios fragmentos y otro articulado con final abierto. En los cruces entre ambos se encuentran los vacíos (voids), espacios huecos que atraviesan todo el museo. Como resultado, la arquitectura convierte a la historia judeoalemana en una experiencia sensorial, formula

nuevas preguntas y estimula la reflexión. No se puede pedir más a la arquitectura.



Planta del Museo Judío de Berlín

El mismo autor proyectó el *Imperial War Museum of North* en Manchester para representar en un edificio, la concepción del globo terrestre fragmentado por la violencia de la guerra, del que se hubieran salvado algunos pedazos reagrupados a continuación de modo más o menos caótico. Bajo sus mismas palabras, la construcción de este edificio es el resultado de la fragmentación que producen los conflictos armados en la arquitectura y en la sociedad en general:

“El Museo Imperial de la Guerra es un edificio cuya temática trata de los estragos e implicaciones de los conflictos mundiales. La idea del proyecto es la de un globo que estalla en fragmentos, reunidos en este emplazamiento como una imagen simbólica del conflicto. El edificio es un sencillo entrelazado de tres fragmentos que representan la Tierra, el Aire y el Agua, que constituyen las diversas funciones del Museo. Toda la composición está basada en la narración de un panorama de 24 periodos, dando al público una orientación topográfica inmediata en la matriz del conflicto globalizado”.



Museo Imperial de la Guerra

A modo de conclusión

El orden calma nuestro desasosiego y nos ayuda a entender el mundo en el que vivimos. Cuando todo llega a un punto final, la tarea del arquitecto no aspira a representarla... sino a repararla. Este mundo incierto exige a la arquitectura y a los arquitectos mirar de otra manera, a construir de otra manera y como resultado, vivimos bajo el signo de una arquitectura resignada. Una arquitectura que alcanza alturas mensurables jamás imaginadas y valores que reptan por el lustroso piso del conformismo. Ante la imposibilidad de cambiar el mundo (promesa incumplida del movimiento moderno), la arquitectura actual desdeña cualquier atisbo de alteración al orden establecido, y sólo se ciñe a representar el mundo como metáfora de lo dado. En el mejor de los casos, se contenta con ironizar la realidad buscando formas inéditas, pero aceptando siempre, sumisamente, las remesas que dictan quienes comandan este mundo estrafalario.

Notas

- 1 Esta concepción se impuso con fuerza a partir de la publicación de las obras de Heinrich Wölfflin y Paul Frankl, y ha sido defendida con entusiasmo por Bruno Zevi, Francastel y Siegfried Giedion.
- 2 Dentro de las corrientes historicistas, otro grupo de teóricos buscan la esencia de la arquitectura y del arte en la denominada *krunstwollen* o voluntad artística dominante. Si bien es cierto que en la mayoría de los casos el conocimiento general de la historia, del gusto artístico del momento, puede contribuir a la comprensión de una obra, como ha demostrado sobradamente Erwin Panofsky, no brinda un conocimiento de lo que es propio de la arquitectura, de su esencia. Dentro de este grupo debemos situar asimismo las interpretaciones deterministas, según las cuales la morfología de la arquitectura se explica a través de las condiciones geográficas y geológicas, además de por las técnicas y los materiales de que se dispone en cada tiempo y en cada lugar.
- 3 Entre las teorías de la proporción podemos señalar el denominado «número de oro» de Lucca Pacioli, explicado en su obra *Divina proportione* (1496-1497), la serie Fibonacci estudiada por Leonardo Fibonacci (1171-1230), y el «Modulador» de Le Corbusier.
- 4 Consultar bibliografía que se adjunta al final del trabajo.
- 5 MELE, Jorge, *La Subjetividad en la Arquitectura*, Universidad de Belgrano, Buenos Aires, 2002.
- 6 LIPOVETSKY, Pilles, *El imperio de lo efímero*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- 7 LIERMUR, Francisco, *La construcción de Arquitectura en la Argentina del S. XX*, Fondo Nacional de las Artes, Argentina, 2001, p.12.
- 8 AUGÉ, Marc, *“Los no lugares”. Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1994.
- 9 VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972.
- 10 RAMÍREZ, Juan Antonio, “De la ruina al polvo. Historia sucinta de la destrucción arquitectónica”, *AV*, n° 79-80, p.100, 2001.
- 11 El arquitecto Daniel Libeskind, aumentó su reputación al ser electo para elaborar el Plan Maestro para la Reconstrucción de la Zona Cero en Nueva York y realizar en colaboración con David Childs, un Arquitecto Experto en Rascacielos, el proyecto para el nuevo World Trade Center en el mismo lugar en que se ubicaban las Torres Gemelas. Entre sus obras más reconocidas destacan el Museo Judío Danés (Copenhague), la liación del Museo de Arte (Denver, Colorado), el Museo Imperial de la Guerra (Londres), el Museo Judío (San Francisco) y los rediseños de la Alexanderplatz (Berlín) y la Potsdamer Platz en Berlín.

Bibliografía

- BAUDRILLARD, Jean, *La Posmodernidad*, Cairos, Barcelona, 1985.
- BENÉVOLO, Lonardo; MELOGRANI, Carlo y GIURA, Tommaso, *La proyectación de la ciudad moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- DELEUZE, Guilles, *Diferencia y repetición* (1968) y *La lógica del sentido* (1969), Anagrama, Barcelona.
- DERRIDÁ, Jacques, *La voz y el fenómeno* (1973); *De la gramatología* (1997) y *La escritura y la diferencia* (1978), Anthropos, Barcelona.
- FERNÁNDEZ ALBA, Fernando, *Más allá del posmoderno: crítica a la arquitectura reciente*, Gustavo Gili, Barcelona, México, 1980.
- FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, México, 1974.
- HEIDEGGER, M., *Construir, habitar, pensar*, Alción Editora, Argentina, 1997.
- JENCKS, Charles, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructuralista*, Paidós, Barcelona, 2000.
- LIPOVETSKY, Pilles, *El imperio de lo efímero*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- LYOTARD, F., *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 1984.
- MONTANER, J.M., "Espacio y antiespacio, lugar y no-lugar en la arquitectura moderna" en *La Modernidad superada*, Gustavo Pili, Barcelona, 1977.
- MUMFORD, Lewis, *La ciudad en la Historia*, cap II: "De la protección a la destrucción", Ediciones Destino, Buenos Aires, 1966.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, "De la ruina al polvo. Historia sucinta de la destrucción arquitectónica", *AV*, n° 79-80, p. 100, 2001.
- SAINZ GUTIÉRREZ, Victoriano, *La cultura urbana de la posmodernidad*, Alfar, Sevilla, 1999.
- VÁTTIMO, G., *En torno a la posmodernidad*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Pili, Barcelona, 1972.

La colección a.r. (Polonia): testigo y víctima de los conflictos del s. XX.

Inés Ruiz Artola
Universidad de Varsovia. Polonia

En 1931, Wladyslaw Strzeminski en nombre del grupo *a.r.* dona al Museo de la ciudad de Łódź una colección de arte de vanguardia que incluía obras de artistas como:

Jean Arp, Wili Baumeister, Alexander Calder, Serge Charchoune, Sonia Delaunay, Theo van Doesburg, Max Ernst, Joaquín Torres- García, Albert Gleizes, Jean Gorin, Jean Hélion, Auguste Herbin, Vilmos Huszar, Paul Joostens, Fernand Léger, Jean Lurcat, Louis Marcoussis, Amédée Ozenfant, Pablo Picasso, Enrico Prampolini, Hans Schiess, Kurt Seligmann, Michel Seuphor, Kurt Schwitters, Sophie Tauber- Arp, Georges Vantongerloo, Georges Valmier o Friedrich Vondemberge- Gildewart. Y entre los autores polacos, aparecían nombres como: Wladyslaw Strzeminski, Katarzyna Kobro, Henryk Stazewski (los tres miembros de *a.r.* y de los que hablaremos a continuación), Leon Chwistek, Wanda Chodasiewicz -Grabowska, Tytus Czyzewski, Józef Daskowski, Stanislaw Grabowski, Karol Hiller, Maria Ewa Lunkiewiczowa, Maria Nicz- Borowiakowa, Alexander Rafalowski, Stanislaw Ignacy Witkiewicz y Stanislaw Zalewski.



Vista de la Exposición Internacional de Arte de Vanguardia organizada por el grupo *a.r.* Museo de Arte de Łódź, 1931

La calidad y cantidad de autores citados es ilustrativa y justifica el que le dediquemos unas páginas. Vamos a

dividir nuestra exposición en dos bloques. El primero versará sobre la conformación de la colección y la aportación de sus tres principales representantes. En el segundo bloque trataremos de exponer algunos de los acontecimientos bélicos y políticos que marcaron el destino de los artistas, las obras y la colección de este museo. Finalmente, realizaremos algunas conclusiones y observaciones. Empezamos.

El grupo *a.r.* y la colección de arte de vanguardia internacional

Ya hemos mencionado al grupo *a.r.*, gracias al cual se reunió esta magnífica colección, pero: ¿Quiénes eran y como lo consiguieron? No se trataba de un grupo de marchantes ni de ricos mecenas, el grupo *a.r.* (*la vanguardia real*) estaba conformado por artistas y poetas polacos y está considerado como la primera agrupación sólida de vanguardias en la Polonia de los años 30 (sin olvidar la agrupación *Formisci* reunida en Cracovia a principios de siglo y que supone la fusión de los ismos cubista, futurista y expresionista). Por tanto, la colección consiguieron reunirla gracias al contacto directo con artistas en el extranjero y con un atractivo ideario estético que promulgaron y que motivó las sucesivas donaciones. La idea base era sencilla al tiempo que ambiciosa, y a pesar de sus tintes utópicos, la convirtieron en una realidad que queda plasmada líneas arriba en el listado del comienzo ¿Cual era esa idea?: reunir una colección de arte de vanguardia representativo de toda Europa y unir en la batalla por el arte nuevo a artistas de oriente y occidente.

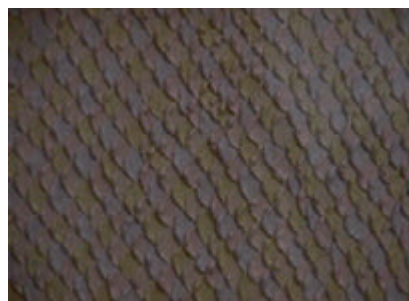
El grupo *a.r.* no nació de la nada, fue producto de la unión de artistas que ya habían colaborado anteriormente en agrupaciones en defensa de las vanguardias, concretamente, las denominadas *Blok* y *Praesens* que abandonaron por conflictos ideológicos: cuando estos grupos de artistas comenzaron a defender el lado práctico y casi comercial del arte, los futuros miembros de *a.r.* abandonaron sus filas en pro de la defensa de una arte puro sin fines utilitaristas. Wladyslaw Strzeminski, Katarzyna Kobro y Henryk Stazewski se mantuvieron unidos y son el nexo de los grupos anteriores con *a.r.*, así como su punto neurálgico. Por esto a continuación nos ocuparemos de ellos.

Wladyslaw Strzeminski, de origen ruso, fue pintor, teórico y pedagogo y es una de las figuras principales en el arte de vanguardia polaco. Realizó los estudios de arte en la Academia de Moscú y desde sus comienzos defendió el arte de vanguardia, asociándose en principio con el cubismo, el futurismo, el suprematismo y el constructivismo y desarrollando, en una etapa de madurez, un movimiento propio con un sólido corpus teórico: el *unismo* (*Unizm*). Es importante conocer las primeras actuaciones de Strzeminski para entender la ideología del grupo *a.r.* La génesis del credo estético de *a.r.* se encuentra en las enseñanzas de su maestro y amigo Kazimierz Malewicz, quien fue su profesor en la Academia de Moscú y con el que formó el grupo UNOVIS. Este grupo, de claros tintes místicos, bien podría ser denominado como una suerte de logia masónica en palabras de Janina ?adnowska¹ en el que se defendía la fuerza mística de la geometría y en concreto del cuadrado (a quien el padre del suprematismo le dedicara una de sus obras más emblemáticas) y del arte como conformador de un mundo paralelo, un mundo independiente de la realidad, un mundo compuesto por líneas y colores. Y, ¿por qué se trata del origen de la colección *a.r.*? Pues porque ya barajaron la posibilidad de crear una colección de arte de vanguardia internacional en la ciudad de Moscú, empresa que desgraciadamente no pudieron llevar a cabo, pero que sin duda no olvidó nuestro autor hasta que finalmente pudo hacerla realidad años más tarde.

Strzeminski abandonó Rusia y, aunque los motivos estén poco claros, suponemos que el talante que iba adoptando el gobierno ante el arte de vanguardia: sabemos que, si bien el gobierno inmediatamente posterior a la Revolución de Octubre apoyó este arte, después el sistema comunista optó por la creación de un sistema artístico con unas bases bien definidas y que contradecía los más profundos preceptos de arte de vanguardia, quedando instaurado como arte oficial y único el llamado *realismo socialista*. Sea como fuere, la cuestión es que el artista se

traslada con su mujer a Lituania durante una temporada y se asientan definitivamente en Polonia, donde residirán toda su vida y donde desarrollarán su labor artística, teórica y pedagógica.

Los primeros años en Polonia fueron realmente fructíferos para el autor, perteneciendo a diferentes agrupaciones (las ya mencionadas *Blok* y *Praesens*, de corta vida y menor solidez que la posterior *a.r.*, pero sin duda también importantes), ejerciendo una intensa actividad tanto en el plano plástico como teórico. Dentro del corpus teórico que donó el autor a través de artículos y libros editados por los grupos citados, destacamos su teoría del *Unismo* (*Unizm*) que quedó cifrada en su libro: *Unizm w Malartswie*². En él encontramos una amplia disertación en la que el autor muestra unos profundos conocimientos de dibujo y composición y realiza un interesante recorrido por la historia del arte, justificando al mismo tiempo el porqué de la necesidad de un *Unismo* en pintura. Sin querer ser reduccionistas, podríamos afirmar que la base de su teoría pictórica es la siguiente: la necesidad de la unidad en la pintura ha de transferirse en todos los parámetros que la conforman; así, línea y color no han de ser disociados, sino que forman un todo unitario; el marco determina la pintura y afecta a su composición, de modo que ha de quedar integrado; y, finalmente, la pintura como tal ha de ser un hecho visual puro, de modo que el parámetro tiempo no ha de tener lugar; esto es: cuando miramos un cuadro, su composición ha de ser uniforme hasta el punto de permitimos contemplarlo en un solo golpe de vista, sin tener que emplear diferentes tiempos de contemplación entre unos elementos y otros que creen tensiones y, por tanto, contradigan la unidad de la pintura. No profundizaremos por no desviarnos del tema, si bien, dejamos apuntada su importancia teórica en la historia del arte.



Detalle de composición unista (ca. 1930-32), W. Strzeminski

Será en la ciudad de Łódź donde el autor encontrará el clima adecuado para la creación de la colección internacional de vanguardia desde que se planteara hacerla junto a su maestro y amigo Malewicz. En Łódź, Strzeminski conseguirá el apoyo del Director del

Departamento de Educación y Cultura de la ciudad –Przesław Smolik– y consiguió un lugar en el que albergar (primero como depósito y luego en sala de exposición) las obras que había ido reuniendo gracias a su esfuerzo y al de todo el grupo³. El propio Strzemiński tuvo contactos mediante correspondencia con miembros de la Bauhaus en Alemania, con el padre y líder del futurismo italiano Marinetti, así como con autores franceses, relación ésta que quedará consolidada cuando se una a las filas de *Abstraction-Création* y *Cercle et Carré*.

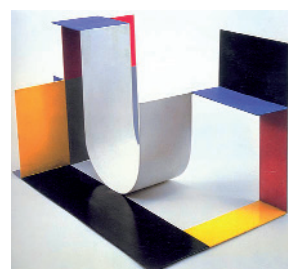
Su legado pertenece, por tanto, a varios campos: su obra pictórica, teórica, sus enseñanzas en las Escuelas de Arte en Polonia y su indiscutible y crucial papel en la conformación del grupo *a.r.* y de la colección que nos ocupa. Wladyslaw Strzeminski murió en 1952, tenía sesenta años y su nombre será un referente indispensable para artistas e historiadores posteriores.

Strzeminski no estaba solo en su empresa, ya hemos dicho que dos autores más le acompañaron y no sólo esto, hicieron importantes aportaciones. Katarzyna Kobro, escultora, teórica y pedagoga nacida en Moscú en una familia en la que curiosamente, las mujeres se dedicaban al estudio de carácter artístico (su madre estudió la carrera de piano en Moscú, su hermana mayor era pintora y estudió literatura y su hermana menor estudió Artes Aplicadas). Ingresó en la Academia de Artes de Moscú cuando tenía diecisiete años. Es necesario destacar que en esta academia el trato a los estudiantes era diferente y marcaba un importante progreso gracias a los idearios revolucionarios recién instaurados: por un lado, tanto hombres como mujeres podían ingresar en estos estudios y eran tratados de igual modo; por otro lado, los estudiantes escogían con quien trabajar y su relación con los profesores se basaba en la igualdad y en el trabajo codo con codo. Así, la artista se encontró en una ambiente favorable para desarrollar su arte, estudió con Tatlin y Rodchenko entre otros, y mostró desde un principio un claro interés por las vanguardias y un conocimiento y trabajo dentro de los preceptos del constructivismo y del suprematismo. Al igual que Strzeminski (con quien se encontró en 1916 y que se convertirá en su esposo años después) recibió las enseñanzas del maestro Malewicz, a quien le unirá una estrecha amistad y que fue un claro referente tanto teórico como plástico para ella.

Katarzyna (en ruso Kataryna) tras sus estudios y primeras colaboraciones en Rusia junto a artistas como los ya mencionados, se trasladó a Lituania y después a Polonia con su marido. Demostró ser no solo una mujer avanzada en su tiempo, sino una artista profética cuya obra continúa siendo vigente. En su colaboración con el

grupo *Praesens* se dedicó no sólo a la escultura sino también al diseño de interiores y a la producción teórica a través de textos y artículos.

Dentro de su legado teórico, encontramos un libro (escrito y publicado junto a su marido) que resume su concepción de la escultura como un *ritmo espacio-temporal*⁴. En efecto, el volumen de la escultura abarca un espacio, pero su contemplación requiere un tiempo y en el caso de las obras de Kobro, un recorrido visual que podría compararse con el que hacemos cuando contemplamos una arquitectura. Al parecer, aparte del ya mencionado desacuerdo teórico entre los miembros de *Praesens* (divididos en dos bandos: los defensores del utilitarismo y los defensores del arte por el arte en el que se encuentran nuestros autores) fue el plagio de una de las obras de la escultora lo que provocó la ruptura definitiva: otro miembro del grupo la utilizó como maqueta para un edificio. Creo que este punto es muy significativo e ilustra el concepto de escultura de la autora: ¿acaso podríamos contemplar parte de su obra como pequeñas maquetas en las que recorremos los planos, nos introducimos en su interior y admiramos sus colores como si de una arquitectura se tratase?



Kompozycja Przestrzenna 4, Katarzyna Kobro (1929)

Gran parte de su obra podríamos asociarla a los preceptos del constructivismo y del suprematismo y su modernidad continúa hasta hoy en día, formando una parte destacada en la línea del arte abstracto del siglo XX. Desafortunadamente, parte de su obra fue perdida (cuestión que comentaremos más adelante). La última parte de su producción cobra tintes figurativos con ciertos guiños al cubismo, en el que predomina el desnudo femenino. Por supuesto, la obra que sobrevivió la donó en su totalidad al museo de ¿ód? para la colección del grupo *a.r.* Su legado es parte fundamental no sólo de esta colección, sino del arte contemporáneo europeo. Katarzyna murió en 1950 tras una lenta agonía en el Hospital Oncológico de Varsovia.

Henryk Stazewski es el tercer autor al que queremos dedicar también un pequeño apartado. Fue el más longevo de los tres y pudo comprobar en vida la rigurosa

actualidad de su obra y la de sus compañeros. Siempre defensor a ultranza de las vanguardias y del arte emergente, apoyó la causa del arte joven hasta el fin de sus días y es destacada su colaboración en la Galería Foksal de Varsovia, ya a finales de los sesenta, la única galería dedicada al arte emergente en la Polonia del comunismo.

Pues bien, a este incansable investigador del hecho pictórico y mucho más (conocidas son las instalaciones y performances que realizó en una etapa ya avanzada de madurez)⁵ podemos considerarlo como el nexo de unión y “corresponsal” de *a.r.* en el extranjero. Tras su primer encuentro en Lituania con Kobro y Strzeminski, el autor se unirá a ellos en los grupos mencionados (*Praesens* y *Blok*) y cumplirá un papel crucial en la conformación de la colección *a.r.*, pues residió durante varios años en París, en donde entabló amistad con numerosos artistas (destacando la que mantuvo con Jean Arp, Michel Seuphor y Piet Mondrian) difundiendo las ideas de *a.r.* y los escritos del grupo por Francia y consiguiendo donaciones de importantes artistas que se unieron a la causa. Formó parte además, del grupo *Abstraction-Création* y, aunque no estudió con Malewicz (realizó los estudios de Bellas Artes en la Universidad de Varsovia), sí considera su primer encuentro —en la primera exposición fuera de Rusia que nuestros autores consiguen organizar del padre del Suprematismo— como fructífero y revelador.

La obra de Henryk Stazewski es considerable debido en parte a su longevidad y a una incansable actividad creadora. Al igual que sus compañeros, siempre defendió el arte de vanguardia y no sólo apoyó, sino que creó obras en base a los preceptos teóricos del *unismo* formulados por su amigo Strzeminski. Su obra es difícil de clasificar y presenta una evolución heterogénea; no obstante, un rasgo que la une es el tratamiento de la abstracción, si bien, de modos muy diversos. Así podemos encontrar obras en las que se trabaja con una pequeña gama de colores y otras con una gama amplia, o en las que predomina el cuadrado con sus ángulos redondeados y otras en ángulo, también en las que se trabaja la línea recta u obras en las que determinadas figuras geométricas sobresalen del cuadro en forma de relieve provocando un efecto óptico que bien podría considerarse un claro antecedente del *op art* (desarrollado posteriormente y considerado heredero del constructivismo). Pero, como hemos mencionado, su obra no es solo pictórica. También creó móviles (al igual que otros artistas constructivistas rusos) y trató la performance y la instalación, demostrando que su afán investigador no mermaba con los años. Además, en 1981 consiguió una nueva donación para el museo de Lodz de artistas norteamericanos con motivo del 50 aniversario de la colección *a.r.*



Relief 6, Henryk Stazewski (1968)

Igualmente, dejó un legado teórico que se difundió en círculos muy reducidos y que era escrito de su puño y letra (nunca editado) y dado personalmente a sus amigos o compañeros. Sus escritos se componen en su gran mayoría de aforismos en el que el artista hace agudas y profundas reflexiones sobre el hecho artístico.

La obra y actividad artísticas de este autor no sólo son admirables, sino que no han perdido su vigencia. Él fue un referente indispensable para los artistas polacos en el renacer del arte abstracto posterior a los cincuenta y su obra (como la de sus compañeros) forma un lugar destacado en la vanguardia, tanto polaca como europea. Henryk Stazewski murió el 10 de junio de 1988 de forma repentina en su apartamento de la calle Piekna en Varsovia.

Conflictos bélicos y políticos que marcaron el destino de los artistas, de las obras y de la colección

Ya hemos realizado un breve recorrido por la trayectoria y aportación teórica, artística y militante de estos tres autores a la colección *a.r.* y a su credo estético. Hasta aquí todo parece ideal, pero recordemos que nos queda un segundo punto: los altercados históricos y bélicos que afectaron a sus autores, a la obra y a la colección. Mencionaremos algunos de ellos e invitamos a la reflexión en este segundo apartado.

Por exponer en orden cronológico, hablemos en primer lugar de Wladyslaw Strzeminski quien sufrió en primera persona los acontecimientos bélicos de principios de siglo. De hecho, un grave accidente ocurrido en su trinchera durante la I Guerra Mundial determinó su carrera artística. El joven Strzeminski realizaba la carrera militar siguiendo los pasos de su padre y estudió Ingeniería Militar⁶. Pero, la noche del seis al siete de mayo de 1916 en su trinchera estalló una granada que le provocó la amputación de un brazo, una pierna y la pérdida de visión en un ojo. Al truncarse su carrera militar, el autor decidió consagrar su vida al arte, sin duda también motivado por las largas conversaciones con la joven Katarzyna Kobro, a quien conoció durante su convalecencia en Moscú mientras ella asistía como enfermera voluntaria. A raíz de este desgraciado accidente, surgió un artista y un encuentro decisivo para la historia de las vanguardias.



Vista de la exposición permanente del Museo de Łódź. Sala con las *Composiciones arquitectónicas* (1929) de W. Strzemiński, en el centro la *Escultura espacial* (1925) realizada por Kobra y al fondo la *Naturaleza Muerta* (1929) de Amédée Ozenfant donado a la colección a.r.

Más tarde, cuando estos autores se trasladaron a Polonia, aunque encontraron un ambiente favorable para la realización de su obra y la promulgación de sus ideas, esto no duró todo lo deseado. La ocupación nazi del territorio polaco fue uno de los sucesos históricos más traumáticos en la historia polaca; recordemos que por ejemplo, el gueto de Varsovia fue el más grande de toda Europa. Numerosos artistas de origen judío fueron perseguidos y asesinados, entre ellos Karol Hiller uno de los miembros de a.r., cuya obra fue donada tras su muerte a la colección del museo de Łódź.

La propia colección disminuyó: numerosas obras fueron declaradas *obras judías*⁷ y se perdieron, como obras de Gleizes, Picasso, Seuphor, Kobra, Stazewski, Calder, Szczuka, Czyzewski entre otros. El matrimonio Kobra-Strzemiński tuvo que refugiarse y ocultar su producción en los sótanos de la vivienda donde residían y el hambre y el frío provocaron que Katarzyna quemara ante la mirada atónita de su marido y su hija, algunas de sus esculturas realizadas en madera para dar un poco de calor a la vivienda. Strzemiński no fue ajeno a todo este suceso traumático, y su obra se vuelve de clara denuncia política, como podemos ver en su serie *A mis amigos los judíos*, en la que mezcla fotografías de los campos de exterminio nazis con pinturas superpuestas.

La II Guerra Mundial y la ocupación alemana no solo provocaron numerosas pérdidas de artistas y de obras de la colección que nos ocupa, sino que además cortó el contacto que había entre los artistas de diferentes países. La situación para Polonia no mejora después de esto, pues pasan a ser controlados por Rusia, instaurándose el largo periodo del comunismo que duró hasta su caída en 1989. Serán los primeros años los más duros y, en concreto los de la década de los 50, en el que el estalinismo condenará toda suerte de manifestación artística contraria al régimen, es decir, toda obra que no perteneciera al

realismo socialista. Por tanto, la obra de nuestros autores se vuelve a condenar: la mayoría de los cuadros y esculturas que sobrevivieron de la colección, fueron escondidos en los sótanos del museo y quizá el hecho que mejor ilustre esta persecución y censura artística sea lo ocurrido con la “sala neoplástica”; esta sala –que hoy día podemos admirar de nuevo gracias a la restauración en 1960– fue pintada por Strzemiński para albergar algunas de sus obras, esculturas de su mujer y cuadros de algunas donaciones de a.r.: sus paredes y planos pintados con los colores primarios hacen de la sala una obra de arte en sí que al parecer no era compatible con los preceptos del estalinismo; el resultado fue que sus paredes se cubrieron por completo de blanco y todas sus obras fueron escondidas en el depósito.



Vista de la llamada “Sala Neoplástica” pintada por Strzemiński con obras del autor, de Kobra y de la colección a.r. Museo de Arte de Łódź

No obstante, queda un último acontecimiento que, si bien sucedió cuando Kobra y Strzemiński ya habían desaparecido, ilustra perfectamente la continuación de su ideario y la intención de mantener y aumentar su colección por parte de artistas y del propio museo. El estado de guerra declarado por el general Jaruzelski en 1981 creó de nuevo un ambiente de tensión en Polonia. La actividad del museo disminuyó, pero este hecho no impidió que se siguieran realizando exposiciones y donaciones, destacando las relaciones con galerías de Inglaterra y EEUU; ejemplos de ello serán la exposición de Douglas Davis, gracias a la determinación y al compromiso de los trabajadores del museo y el programa denominado “Echange entre artistes 1931- 1982, Pologne – USA” en el que se intercambiaron obras entre este museo y el Museo de Arte Moderno de París, así como exposiciones en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París. Stazewski continuaba en la defensa del arte nuevo y fue uno de los responsables de estos intercambios que trataban de resucitar el espíritu de comunicación entre artistas de a.r., e igualmente tuvo un papel clave en la nueva Galería Foksal en Varsovia que hoy día continúa comprometida con el arte emergente.

Las donaciones a este museo así como la organización de exposiciones temporales demuestra que su actividad, aunque no fue y no sea una empresa fácil, no cesa y parece que el espíritu y la entrega que emplearon los jóvenes artistas que fundaron *a.r.* continúa existiendo en este museo y en esta colección. Por dar solo algunos ejemplos, recordemos la colaboración y donaciones que realizó uno de los más famosos y carismáticos artistas polacos Tadeusz Kantor en 1975, la visita de Joseph Beuys en 1981 y la donación de una de sus obras, la exposición temporal de los artistas españoles Saura, Tàpies y Millares en 1990, o la ya mencionada ampliación de los fondos del museo gracias al intercambio con artistas estadounidenses.

Conclusiones

De todo esto, podemos establecer una serie de conclusiones, reflexiones y preguntas.

Tal vez la importancia y dimensiones de la actividad, la colección y las obras tratadas en la primera parte de esta exposición, no han logrado la difusión y estudio merecido debido a los desafortunados acontecimientos históricos que azotaron al país durante gran parte del siglo. Tal vez...

Quizá la localización geográfica de Polonia sea un "arma de doble filo". Por un lado, con ocho países fronterizos, pertenecientes a la Europa del Este y casi lindando el la frontera entre Rusia y Europa... ¿cómo no iba a gestarse un profundo movimiento y asimilación de las vanguardias? Ya antes de *a.r.* comentamos que *Formisci* creó un movimiento producto de la fusión del futurismo, el expresionismo y el cubismo. Y tanto Kobro como Strzemiński bebieron de las fuentes del suprematismo y el constructivismo *in situ*, así como asimilaron todas las vanguardias gracias al contacto con artistas de Alemania, Holanda, Francia o Italia. Stazewski vivió en Francia, visitó EEUU y en la última etapa de su vida, siguió estableciendo contactos desde su residencia en Varsovia. Visto así, su localización geográfica más que ser denominada periférica, bien podría decirse que fue central. Pero, por otro lado, tan central que fue el blanco perfecto y uno de los países más machacados durante la historia pues, tener a Rusia a un lado, a Alemania a otro y al desaparecido Imperio Austro Húngaro abajo, la situó como una tierra de encrucijadas y de desafortunados acontecimientos históricos. Por eso quizá, sea un arma de doble filo.

Pero la historia no se puede cambiar y hemos de apreciar también los aspectos positivos. La iniciativa de este grupo cristalizó en una colección de arte de van-

guardia considerable y una de las pioneras en los países del este. Una colección que fue creada por artistas, no por mecenas, ni instituciones. Y, sobre todo, una colección que fue reunida gracias a un ideario que demostró no ser utópico, que logró aglutinar a un destacado grupo de artistas que luchaban por una misma causa más allá de las fronteras, de los acontecimientos históricos y de la lengua.

Todo un ejemplo para la historia y para la historia del arte en la llamada "era de las comunicaciones" en la que vivimos, caracterizada paradójicamente por una individualidad sin precedentes.

Notas

- 1 “(...) a group wich resembled a quasi- religious brotherhood, a freemason' s lodge, a comune, a schooll (as an idea, not an institution), or – if we relate this term to uncompromising political partiet- we can call it ‘an artistitic party’” [“una hermandad cuasi religiosa, una logia masónica libre, una comunidad, una escuela, o (en el sentido de “partidos no comprometidos políticamente”) un ‘partido artistico’”]. LADNOWSKA, J. (1993): “The open work of the Master Builder” en el catálogo: *W. Strzemiński, 1893-1952*, Muzeum Sztuki Lodzi, Łódz: 24.
- 2 STRZEMIŃSKI, W. (1928): *Unizm w malartwie*, Biblioteka Praesens, no. 3, Warszawa.
- 3 Ademas, su hija Nika comenta: “ Although it was an ugly, dirty city, they have loved it for long. My father new that he could found here , together with his wife, a lively artistic centre, he even dreamed of founding an artistic school here, wich would be more modern than the famous German Bauhaus” [“a pesar de ser [la ciudad de Łódź] fea y sucia, fue muy querida por ambos [Strzemiński y Kobra]. Strzeminski pensaba que allí podrían fundar un centro artístico, una escuela de arte que fuese más moderna que la famosa Bauhaus”]. STRZEMIŃSKA, N. (1993): „W. Strzeminski, man and artist” en el catalogo: *W. Strzeminski, 1893-1952*, Muzeum Sztuki Lodzi, Łódź : 53.
- 4 STRZEMIŃSKI, W. y KOBRO, K. (1931): *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*.
- 5 Entre las obras que realizó en otros campos (no el pictórico), destaca la que hizo en Wrocław titulada *Nueve rayos de luz sobre el cielo* (performance realizada en 1970) y los móviles que expuso en la XXXIII Bienal de Venecia que estaban impulsados por energía eléctrica y que venían de la misma tradición que los hechos por Calder y Rodchenko.
- 6 Cuestión que explica el uso escrupuloso de los cálculos matemáticos y las proporciones empleadas en sus obras, por ejemplo en sus Composiciones Arquitectónicas que vemos en la imagen de arriba.
- 7 “Entartete und Judische Kunst”, 1991: Muzeum Sztuki _odzi, Galeria Zach_ta, Warszawa: 10.

Bibliografía

- LUCIE – SMITH, E. (1995): *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Barcelona.
- LUCIE – SMITH, E. (2000): *Artes visuales en el S.XX*, Konemann, Barcelona.
- MENGGHAM, R. (1998): *Kobra*, Muzeum Sztuki Łódź, Łódź.
- STANGOS, N. (2000): *Conceptos de Arte Moderno*, Destino, Barcelona.
- STRZEMIŃSKI, W. (1928): *Unizm w malartwie*, Biblioteka Praesens, no. 3, Warszawa.
- STRZEMIŃSKI, W. y KOBRO, K. (1931): *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka a.r., T. 2, Łódź.
- SZTRZEMIŃSKA, N. (2004): *Katarzyna Kobra*, ed. Scholar, Warszawa, 2004.

Catálogos

- 1990: *Artistas rusos contemporáneos*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.
- 1990: *Henryk Stazewski, Pionero polaco del Arte Concreto*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.
- 1991: *Muzeum Sztuki Lodzi, Galeria Zacheta*, Warszawa.
- 1994: *Wladyslaw Strzeminski, 1893-1952*, Muzeum Sztuki Lodzi, Łódź.
- 1994: *Wladyslaw Strzeminski, Materiały z Sesji*, Muzeum Sztuki odzi, Łódź.
- 1995: *Henryk Stazewski, 1894-1988*, Muzeum Sztuki odzi, Łódź.
- 1999: *Francisco Bares, El Ultraísmo y el ambiente literario madrileño 1921-1925*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid.
- 1999: *Katarzyna Kobra, 1898- 1951*, Muzeum Sztuki odzi, Łódź / Henry Moore Institute, Leeds.
- 2004: *III works from the collection of Muzeum Sztuki In Łódź*, Muzeum Sztuki odzi, Łódź.

Revistas

- 1926: Praesens, Kwadralnik Modernistów, nr. 1, Warszawa.
- 1934, 1936: *Forma*, czasopismo związku Zawodowego polskich artystów plastyków w _odzi, nr. 2, nr. 5.
- 1924: *Blok*, nr 8-9, „B=2”, Łódź.

Un universo privado para sobrevivir a la guerra: Kurt Schwitters

Emanuela Saladini
Universidad de Santiago de Compostela

Kurt Schwitters escribe en una carta dirigida a Katherine S. Dreier, durante el exilio en Lisaker, en 1937:

“Estoy construyendo un nuevo atelier; es el signo visible de una nueva vida que empieza para mí. Tiene que empezar; no tengo que cincuenta años, a esta edad se puede empezar todo de nuevo. Al fin y al cabo la vida es tan atroz que uno preferiría no haber nacido nunca. Con esta premisa, la vida resulta mucho mas soportable [...]”¹.

Con respecto a la dispersión y a la pérdida que caracteriza cualquier guerra, la esencia de la actividad de Schwitters parece poseer una índole romántica. Todo lo que la sociedad ha rechazado como inútil y todo lo que la guerra puede definitivamente destruir, es recuperado y transformado por Schwitters. Precisamente un artista cuya obra viene devastada por la guerra es el hombre que intenta salvar los fragmentos que la historia constantemente borra o condena al olvido. En este sentido, la concepción del tiempo de Walter Benjamin, filósofo que también sufrió terriblemente la experiencia de la guerra, resulta increíblemente en consonancia con la obra de Schwitters. En la obra de Benjamin la concepción del tiempo es el resultado de una experiencia política del presente: en la experiencia del presente tienen que entrelazarse el pasado y el futuro. Este tipo de definición de la historia está esencialmente consagrada a la “memoria de los sin nombre”². Los fragmentos de la obra de Schwitters, los billetes de tren y los paquetes de tabaco, más que los objetos fetiche, parecen pertenecer a esta memoria de los desapercibidos, de los indiferentes, de los que no han entrado, hasta este momento, en la historia. La guerra concierne a los protagonistas principales de la macro-historia, las verdaderas víctimas pueden sólo pade-

cerla. La misma historia olvida constantemente la memoria individual y la obra de Schwitters parece querer recuperar este tipo de memoria “menor”, la memoria de los desatendidos por la Historia. Según Benjamín, es necesario asumir la memoria de los olvidados y, a mi modo de ver, la obra de Schwitters, parece moverse en esta dirección. Escribe Benjamín:

“Mientras que la idea de continuidad a su pasaje aplasta y nivela todo, la idea de discontinuidad es la base de la auténtica tradición.”³

Schwitters parece operar contra una idea de progreso conseguido a través de la violencia y de la destrucción. Una obra como el *Merzbau* de Schwitters, destruida durante la guerra, se reduce hoy a una reconstrucción parcial que se basa principalmente en hipótesis y conjeturas. En este sentido, la obra de Schwitters parece pertenecer a la concepción de la historia evocada por Benjamin, a una historia del arte que recupera los datos que no han sido considerados porque no apoyaban las hipótesis más consagradas, para no pertenecer a una historia lineal. La conciencia, y por lo tanto la memoria que combate contra el olvido de la guerra, con su equipaje de recuerdos e impresiones, tiene la ocasión de revelarse en una obra y de entrar de nuevo en contacto con la existencia. La fragilidad de unos jirones de realidad adquiere, en la obra de Schwitters, la fuerza de cohesión de una profunda búsqueda teórica, sin perder nunca aquella resonancia que pertenece a cada objeto cotidiano que es recuperado y salvado de la destrucción y del olvido. Los fragmentos de Schwitters nos fascinan precisamente por-

que los hemos perdidos y reencontrados. Este mundo borrado por la guerra o por la violencia, destruido para siempre o momentáneamente reencontrado, pertenece a estas operaciones de la memoria capaces de recuperar una impresión olvidada. Como en el caso de la *madeleine* de Proust, sólo una conciencia profunda puede permitir valorar nuevamente los fragmentos desechados de nuestra cotidianidad; sólo una sensibilidad superior puede conservar estos fragmentos por un período de tiempo suficiente para permitir su comprensión. Los fragmentos de Schwitters, a mi juicio, surgen del pasado como algo que pertenece a nuestra historia y que, no obstante, han sido a veces dolorosamente olvidados. Estos recuerdos no pertenecen exclusivamente a nuestra infancia o a nuestros recuerdos más inmediatos sino a una memoria colectiva. La experiencia del despertar, descrita por Proust, permite recuperar el pasado y, en este sentido, se acerca al término de Benjamin *Einfall*, el ser asaltado por lo que es radicalmente “otro” de mí: el otro que, sin embargo, me determina radicalmente aunque no pertenezca a mi historia presente. Se trata de una experiencia traumática del “despertar” que está relacionada con el recuerdo⁴. Los fragmentos de Schwitters, a mi juicio, surgen del pasado como algo que pertenece a nuestra historia y que, no obstante, han sido a veces dolorosamente olvidados. Escribe Benjamín en un fragmento de la *Obra de los Pasajes*:

“El giro copernicano de la visión histórica es éste: se consideró que el punto fijo era lo «sido» y se vio el presente empeñado en dirigir el conocimiento, por tanteos, a esta fijeza. Ahora debe invertirse esta relación, y volverse lo sido inversión (*Umschlag*) dialéctica, ocurrencia invasora (*Einfall*) de la conciencia despertada. [...] Los hechos se convierten en algo que acaba de salirnos al paso, establecerlos es asunto del recuerdo. Y, de hecho, el despertar es el caso ejemplar del recuerdo. El caso en que nos cae en suerte acordarnos de lo más próximo, de lo más banal, lo que está más cerca.”⁵

Benjamin se refiere al experimento de Proust cuando cambiaba los muebles en la duermevera de la mañana para vivir este “despertar” abrumador y el filósofo cita también a Bloch que define esta experiencia como la “oscuridad del momento vivido”. La emoción individual del despertar tiene que ser transformada, según Benjamin, en una experiencia que tenga vivencia en el plano histórico y colectivo. Desde mi punto de vista, los

fragmentos insertados en las obras de Schwitters operan sobre nuestra conciencia de una manera parecida a la experiencia del despertar. Improvisamente, mirando una obra del artista, recordamos objetos y revivimos sentimientos que pertenecen a nuestra historia colectiva, y no exclusivamente a nuestra infancia o a nuestros recuerdos más inmediatos. Existen obras de arte que, a mi modo de ver, tienen la capacidad de insertarse en la historia operando este giro copernicano del que habla Benjamín. Como en el momento del despertar, la sensibilidad de un artista como Schwitters nos permite olvidarnos de las categorías previas para descifrar nuestro pasado y nuestro presente de una manera nueva. La conciencia, y por lo tanto la memoria, con su equipaje de recuerdos e impresiones, tiene la ocasión de revelarse en una obra como el *Merzbau* y de entrar de nuevo en contacto con la existencia. La cosecha de restos urbanos se transforma en la expresión de una resonancia, de un eco de lo real que se propaga en las obras de Schwitters gracias a la fuerza de transfiguración, metafórica, del artista.

Una contradicción todavía más violenta se insiere en este universo artístico: el contraste entre fantasía y desesperación. La obra de Schwitters se concluye de manera trágica: aquel universo artístico que quería reunir los elementos de la realidad en un coloquio constante de relaciones, se encontrará encerrado en un soliloquio. A excepción de alguna señal que llegará de América, se puede decir que Schwitters ha sido olvidado en el último período de su vida; desterrado en la región de los lagos del Cumberland, muere en soledad a la edad de sesenta años en el hospital de Kendal. La recolección de cartas de Schwitters, publicada por Bailly en su monografía⁶ no revela, sin embargo, ninguna expresión de desesperación sino la melancolía de un deseo que parecía no poder ser realizado: él de salvar la propia obra y el propio mundo del olvido de la guerra. Sin embargo, del *Merzbau* no nos quedan más que fotografías, algunos testimonios y una reconstrucción parcial del Sprengel Museum de Hannover. En efecto, el *Merzbau* fue completamente destruido durante la Segunda Guerra Mundial.

El mundo de Schwitters, según Bailly, se acerca por su valor de remembranza al “monumento” como lo concibe Riegl, en su valor personal y particular, y se transforma en una verdadera casa ritual. El *Merzbau* se podría considerar como un monumento privado contra la guerra mientras que, posiblemente, se trata simplemente de un espacio para sobrevivir a ella. Entre los objetos incorporados en el *Merzbau* se encuentra un lápiz de Mies Van Der Rohe, un trozo de la corbata de Van Doesburg, un mechón de los cabellos de Richter o el sostén de Sophie Taeuber. Una

especie de hechizo por el universo de las películas y de las revistas populares parece acercar, según el crítico, la atmósfera del *Merzbau* al clima de *M. Le Maudit* y de las películas expresionistas. Sin embargo, el mundo que Schwitters quiere desvelar a través de su ética se transforma en desierto. La actividad de la vanguardia es destruida por el nazismo. Parece que la tensión utópica que sostiene las construcciones de Schwitters esté destinada a permanecer en el mundo de las ideas. Sin embargo, la obra de Schwitters reúne las dos experiencias más innovadoras del arte del siglo XX, la abstracción y el *collage*: por una parte la voluntad de ruptura con relación a la pintura imitativa y por otra, la utilización de materiales triviales. Es propiamente la manera con la cual el artista resuelve la tensión contradictoria entre forma pura y material bruto la que coloca la producción artística de Schwitters en una posición central en el ámbito de las especulaciones de la época. Aunque el artista ocupe una función de primer plano en el período de la vanguardia, el suyo fue un recorrido solitario: Schwitters nunca corta las ligazones con la realidad exterior; incluso en las más osadas composiciones abstractas. A diferencia de otros artistas de la vanguardia, pertenecientes a movimientos como el surrealismo y el dadaísmo, artistas que también utilizaban el *collage* o el *assemblage*, Schwitters tiene una componente profundamente conmovedora y, sin embargo, nunca fácilmente emotiva. Mientras las vanguardias declaraban la muerte del arte burgués y académico, del arte agradable y que imita a la naturaleza, un artista como Schwitters peleaba para representar simplemente su mundo privado, la liricidad y el profundo drama de un mundo destinado a desaparecer después de la guerra. La magia de la obra de Schwitters reside en parte en esta capacidad de hablar de grandes cosas en voz baja, de recolectar pequeños y aparentemente insignificantes objetos para representar nuestro mundo y nuestra cultura. Así pues, la lucha de Schwitters contra la violencia recuerda la de David contra Goliath, una lucha aparentemente impares, donde, sin embargo, el deseo de salvación es tan fuerte que consigue salvaguardar una parte de la memoria condenada a la desaparición por la guerra. Escribe Benjamin:

“Tan fuerte como el impulso destructivo es, en la genuina historiografía, el impulso de salvación. ¿Pero de qué puede ser rescatado algo «sido»? No tanto del desprestigio y del desprecio en que ha caído, sino de un determinado modo de su transmisión. El modo en que se lo honra como “herencia” es más funesto de lo que podría ser su desaparición”⁷.

Curiosamente, mientras que las obras vanguardistas que intentaban destruir la tradición han acabado siendo incorporadas a esta “herencia” que Benjamin declaraba como funesta, transformándose muchas veces en imágenes tan reproducidas y tan “mercantilizadas” que ya no significan nada, la obra de Schwitters es, a mi modo de ver, una interpretación de nuestro mundo que necesita ser salvada y transmitida, nuevamente descifrada para su transmisión. Escribe Jean Christophe Bailly en su monografía que, en la obra de Schwitters:

“ [...] le magnifique poème formel des lignes, des couleurs et des matériaux libérés [...] se colore d'un accent distinct et fragile, qui l'apparente à la force de souvenir et lui confère la flexibilité et l'aura de l'écho lointain, des correspondances et du secret.”⁸

El aura de los fragmentos del artista nace de un parecido con los recuerdos y la remembranza que relacionan un objeto con un lugar o con un instante pasado y, sin embargo, en sus obras no es tan importante localizar una iconografía autobiográfica como una serie de referencias, a mi parecer, universales. El *collage*, como ya hemos dicho, es una técnica que pertenecía a las búsquedas artísticas del período, no obstante Schwitters lo transforma en algo suyo precisamente inventando un estilo que llama *Merz*, a partir de la última sílaba de la palabra *Kommerz*, y que engendrará toda una serie de nombres compuestos como *Merzbild*, construcción *Merz*. En julio de 1919 aparece en la revista *DER STURM* un artículo del artista titulado *Die Merzmalerei*, la pintura *Merz*. Empieza una actividad artística compleja que no se puede dividir en categorías o en serie; el artista utiliza bien el *collage* bien el *assemblage* y, sin embargo, de su taller salen también esculturas, diseños, litografías, poesías *Merz* y, gracias al amigo Paul Steegemann, Schwitters publica en Hannover la novela *Anna Blume*, que lo hará célebre. Con todo, si inicialmente el *collage* parece ser sólo una técnica capaz de vehicular distintas influencias, desde el cubismo hasta la abstracción pasando por el expresionismo, bien pronto se transforma en la expresión de un lenguaje nuevo. Un artículo de Schwitters de 1919 define así su programa: “La pintura *Merz* tiende a la expresión directa acortando el intervalo entre intuición y realización de la obra de arte.” Ya el cubismo había intentado disminuir esta distancia, sin embargo la aceleración en Schwitters es mucho mayor. Si el artista abandona la pintura en sentido estricto, este proceso adviene a través de la recuperación de la

carga emotiva del *objet trouvé*. La voluntad de anular la distancia entre intuición y realización se cumple gracias a esta recuperación. A diferencia de Duchamp, Schwitters no neutraliza el objeto, al contrario, lo carga de significado.

La obra de arte que mejor simboliza la concepción del *objet trouvé* como fragmento capaz de despertar asociaciones que pertenecen a momentos distintos de la historia, a memorias particulares y, sin embargo, universales, es el *Merzbau*. La parte más introvertida y secreta de la operación artística de Schwitters se revela en esta obra "imposible". Aquí encontramos el mundo particular del artista transformado a través del lenguaje Merz. El término *Eigengift*, utilizado por Schwitters, es fundamental para esclarecer la metodología que permite al artista utilizar unas técnicas como el *collage*, el *assemblage* y el objeto encontrado y transformarlas en un lenguaje artístico totalmente autónomo en el interior de las vanguardias. El término *Eigengift* está formado por la palabra *Gift*, "veneno", y *Eigen*, que se podría traducir como "mi propio". La traducción inglesa del término es entonces "self-poison", que se podría traducir en español como "mi propio veneno". ¿Qué entiende entonces Schwitters por la expresión *Eigengift*? "For Schwitters the German word *Eigengift* translates both as an inner content and as inner poison"⁹. Según Mindrup, el mundo Merz, así denominado por el propio artista, utiliza las asociaciones multisensoriales entre objetos y materiales para la construcción de ideas arquitectónicas y compositivas. La idea fundacional, entonces, del mundo Merz de Schwitters es que todos los objetos materiales tienen un *Eigengift*, un "contenido interior" o un "veneno interior". Aunque los materiales tienen cierto contenido interno, cuando son manufacturados para transformarse en objetos utilitarios, según Schwitters, se envenenan o se corrompen. El *Eigengift* de un objeto material se modifica y pervierte puesto que su identidad individual cambia en función de su nuevo estatus de producto de fabricación. Para recuperar el valor primario del objeto, Schwitters disocia la cosa de su contexto original y, gracias a la composición y a su sensibilidad, regala al objeto una nueva identidad, en el nuevo contexto de la obra de arte.

Un mechón de cabellos o un objeto *kitsch* no tiene por qué despertar el mismo recuerdo o la misma sensación en todos los espectadores y, a mi modo de ver, su contenido interior no tiene por qué estar siempre subordinado a la composición. Si Schwitters quiere liberar los objetos de este veneno que es la interpretación exclusivamente utilitaria de los mismos, no creo que quiera transformarlos en piezas regidas exclusivamente por una necesidad arquitectónica. Así como la escultura, en la his-

toria del arte, se libera de la arquitectura para conquistar su autonomía, los objetos encontrados de Schwitters adquieren una independencia de la estructura compositiva que los libera de las formas arquitectónicas. El *Merzbau*, por lo tanto, no se puede considerar exclusivamente como una arquitectura sino que es el propio espacio vital de Schwitters, estudio y vivienda al mismo tiempo, que se transforma en obra de arte, en una gigantesca construcción Merz. El espacio privado de Schwitters, sin embargo, no conseguirá sobrevivir a la violencia de la guerra sino en el recuerdo.

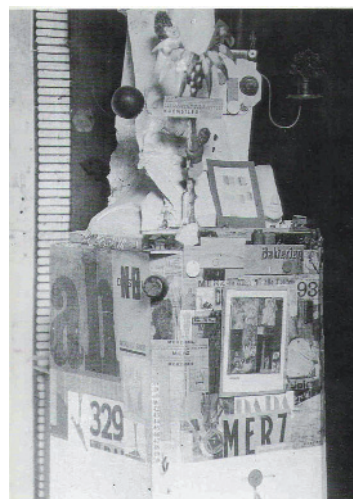
Schwitters, según Jean Christophe Bailly¹⁰, ha ido más lejos que muchos artistas que han intentado conformar su espacio de trabajo a su espacio mental, desde Piero de Cosimo hasta Mondrian. Tal decisión revela, según Bailly, dos tendencias sólo aparentemente contradictorias: por una parte una propensión a transformarse en demiurgo y por otra una tendencia al repliegue sobre sí mismo, es decir, un deseo de encerrarse en un mundo particular. La tendencia hacia el repliegue y el secreto estaba ya presente en las cajas realizadas por la heroína de su novela *Anna Blume*, en las cuales el *collage* se transforma en maqueta. Las cajas quedaban, sin embargo, en una dimensión portátil mientras que el *Merzbau* revela un interés propiamente arquitectónico, ya localizable en obras precedentes. El tema de la catedral, central en la arquitectura expresionista, había sido afrontado anteriormente en la pequeña construcción, ahora destruida, titulada *Schloss und kathedrale mit brunnen*, obra que se encuentra reproducida en *Frülicht*, la publicación de Bruno Taut, guía intelectual de la corriente expresionista en arquitectura.

El *Merzbau*, sin embargo, puede considerarse como una caja gigantesca y como una catedral particular al mismo tiempo. Bailly se refiere a la monografía de John Elderfield para trazar la génesis de la obra, construida en la casa taller de Hannover. El período de elaboración de la obra es discontinuo; partiendo de los años 1919-20, en el cual el artista se acerca a la vanguardia, hasta su definitiva salida hacia Noruega en 1937, se pueden delinear diversas fases. Un primer período preparatorio precede a una fase de construcción propiamente dicha (1923-30), luego seguida por un período de elaboración más lento, a causa de los numerosos viajes de Schwitters a Noruega. El *Merzbau* no parece haber sido compuesto siguiendo un plan general definitivo sino más bien parece haber sido engendrado, como un inmenso *collage*, a partir de las sugerencias y de los elementos inesperados que la materia misma sugiere al artista. Se podría imaginar el *Merzbau* como un texto fragmentario, un texto capaz de revelar una concepción estética totalitaria, y, sin embargo, cada

tipo de reconstrucción filológica resulta puramente conjetural. La obra desapareció y aunque se hubiese conservado, se podría analizar sólo el estado final y cada hipótesis sobre su composición no se podría sostener a priori. No obstante, es probable que la obra haya comenzado con las columnas, acumulaciones verticales de *collage* y *assemblage* juntos. La columna más antigua es de 1920, sin embargo, la que podemos observar en una fotografía de 1923 define mejor el carácter general del *Merzbau*. Los materiales utilizados son mucho más diversos que los de los *collages* y revelan una atención particular por el objeto en su singularidad. Según Bailly, el *Merzbau* se caracteriza precisamente por su dimensión fetichista; las columnas desarrollan esta dimensión a través de una intuición constructiva que integra los objetos en una arquitectura unificadora. Schwitters utilizó una estructura provisional de alambres y cuerdas para transformar en arquitectura palpable la relación entre los elementos; precisamente esta especie de telaraña se puede considerar como la base de la concepción del *Merzbau* mismo. Las relaciones así creadas no son exclusivamente espaciales sino que revelan un laberinto de sentido viviente y el edificio, definido por Schwitters como al mismo tiempo cubista y gótico, se estructura siguiendo estas leyes secretas, no formales. Si los contenidos Dada adquieren sus formas gracias a la estructura neococonstructivista, existe una especie de rivalidad entre contenido y estructura. El artista la resuelve, en parte, creando unas "grutas" donde recoge todo el material Dada y simbólico. Tal vez Schwitters quiera preservar los fragmentos de una arquitectura totalizadora que tiende a relegar su sentido a simple elemento decorativo. La estructura gótico-coconstructivista no es, en efecto, más que una apariencia que esconde un universo secreto:

"[...] qui évoque les rites d'inclusion et de fondation de civilisation anciennes -je pense notamment aux briques rituelles des temples et palais assyriens. Chaque *brique* est en fait un *brique* votive, que cela soit ou no visible." ¹¹

Cuando Schwitters pensó en construir un *Merzbau* en Estados Unidos, lo describió de manera puramente formal, como una escultura abstracta, cubista, en la cual era posible pasear creando o descubriendo planos imaginarios. El artista subrayaba el impacto sugestivo: quién entraba en la escultura creaba estos planos imaginarios. La composición estaba pensada por el artista como un conjunto de partes independientes en el cual cada parte constituye, al mismo tiempo, el marco de su espacio más



Kurt Schwitters, *Columna Merz*, fotografía ca. 1923. Kurt Schwitters, Archiv im Sprengel Museu Hannover

próximo. Sin embargo, el *Merzbau* de Hannover no se asemeja a esta estructura constructivista. Aunque la reconstrucción del museo de Hannover resulte parcial, nos encontramos en el interior de un espacio mental encarnado en tres dimensiones. El *Merzbau* se parece más bien a una casa, es una obra que expresa la voluntad de alejar cada fragmento de la simple decoración. La infancia y la magia se hallan de nuevo en la estructura alveolar de la obra. Como en un tiempo de descubrimiento, lo que el *Merzbau* revela no es un espacio en *n* dimensiones sino unos recuerdos y unos sentidos internos que habían sido olvidados. El *Merzbau* reúne, más que espacios distintos, tiempos distintos, crea un "mundo posible" donde objetos y personas que nunca han pertenecido a la misma dimensión puedan convivir juntos gracias al recuerdo, a través de una memoria capaz de relacionar momentos y vivencias distintas. Una sensibilidad como la de Schwitters puede construir un mundo capaz de recoger todos los fragmentos y los recuerdos que los hom-



Kurt Schwitters, *Merzbau*, particular, fotografía ca. 1930 [BAILLY, J. C. (1993): Kurt Schwitters, Hazan, París]

bres no han sido capaces de retener; un mundo posible donde la historia, según la utopía benjaminiana, es la historia de los más débiles. Este mundo utópico sería el mundo donde las leyes del más fuerte, del más útil, de lo que económicamente es más rentable y fácil no ganarían. Este mundo, por su necesidad, podría acabar con cualquier guerra, que es, a mi modo de ver, siempre necesaria sólo por unos pocos. El mundo posible de Schwitters sería el de la liberación del veneno de la utilidad, el de la recuperación de un sentido interno más necesario.

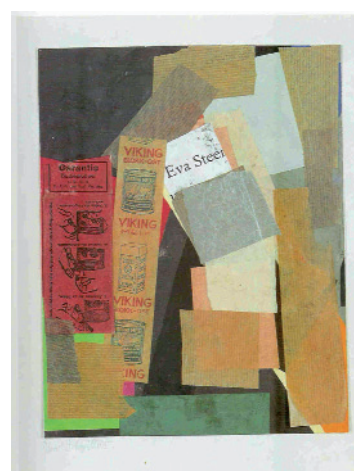
En el *Merzbau*, el *Antro del sexo y del crimen* y el *Antro de los asesinos* cohabitan con el *Antro de los Nibelungos* o de *Goethe*, de *Arp* o de *Moholy-Nagy* mientras que la *Catedral de la miseria erótica*, parte de la construcción, enlaza las obsesiones de Schwitters con la conciencia de extracción urbana que lo acerca a Grosz, Schad y, tal vez principalmente, a Brecht, Wedekind o Von Horvath. Jean Christophe Bailly encuentra, en la obra de Schwitters, una formulación totalmente germánica de la inestabilidad pequeño-burguesa, de esta inestabilidad que nace del enfrentamiento con las zonas y las imágenes analizadas por Freud. La "ciudad" de Schwitters, *memento mori* y *work in progress*, obra no terminada e interminable, despierta el deseo de una arqueología para siempre imposible. Como las antiguas y míticas ciudades que se estudian en los documentos y en los relatos, el *Merzbau* es la huella de un universo total en el que se encuentra reflejado el artista. Ciudad monumento de una vida, la obra se transforma en la cosecha de las huellas de esta existencia. Según Bailly, si James Joyce recoge en una sola obra la proliferación de un día interminable que representa la esencia del hombre moderno, Schwitters recoge en el *Merzbau* la proliferación de imágenes que pertenecen a la modernidad. Esta misma modernidad que se encontraba amenazada por la destrucción de la guerra. Se puede interpretar el arte de Schwitters como el resultado de un deseo de revelar la eternidad, una especie de clasicismo de la realidad contemporánea. En la tranquila composición de sus *collages*, los elementos parecen ordenarse para formar una épica de la modernidad y ser transportados a un tiempo que los sustrae a la contingencia, como los fragmentos del día de Leopold Bloom que, asimilados al tiempo infinitamente más rarefacto de la Odisea, se transforman en símbolos de una misma eternidad.

"Le raccourcissement de la distance entre l'intuition et la réalisation de l'œuvre d'art, il a été donné au Leopold Bloom artiste, au flâneur actif qu'était Schwitters de le vivre et de l'éprouver comme une éthique."¹²

La ética de Schwitters se aproxima tal vez al heroísmo del hombre moderno que Baudelaire encontraba en la chistera de sus contemporáneos o al día infinito del héroe de Joyce, aunque su ética revela sobre todo el deseo de transformar el pasado, cada momento de aquel presente que continuamente se nos escapa, en un tesoro. Sin embargo, el mundo que Schwitters quiere desvelar a través de su ética se transforma en desierto. El último capítulo del libro de Bailly¹³ está dedicado al exilio del artista. Aunque Schwitters no parece apoyar ninguna posición política, sus obras se encuentran en la exposición de "arte degenerado" organizada por los nazis en 1937.



Kurt Schwitters, *Opened by Customs*, ca. 1937-38, 33 x 25 cm, Tate Gallery, Londres [BAILLY, J. C. (1993): Kurt Schwitters, Hazan, Paris]



Kurt Schwitters, *Eva Stee*, 1937, 24,8 x 19,4 cm. Marlborough Fine Art Gallery, Londres [BAILLY, J. C. (1993): Kurt Schwitters, Hazan, Paris]

En enero de 1937 el artista deja el *Merzbau* y sus archivos al cuidado de su esposa Helma y se traslada con su hijo a Noruega, a Lysaker, cerca de Oslo. Schwitters no

decide exiliarse en un centro urbano más grande, donde habría podido mantener los contactos con otros artistas, y su actividad parece continuar serenamente, como si no se hubiesen producidos cambios. Se encuentran pocas alusiones a la situación presente: en el *collage* de 1937-38 el título, *Opened by customs*, denuncia los controles de la correspondencia de Schwitters mientras que el idioma nórdico de la publicidad para la leche *Viking*, en el *collage* *Eva Stee*, de 1937, testimonia el cambio de residencia del artista. Bailly subraya que la fase constructivista en Schwitters corresponde a una cumbre optimista, mientras que la construcción del *Merzbau* marca como una zona de sombra.

La obra de Schwitters aparece marcada otra vez más por una pérdida, pérdida que nos obliga a suponer la presencia de una carga expresiva propia del material en una obra que también ha sido irremediamente perdida. El *Haus am Bakken*, la casa sobre la pendiente, que Schwitters construyó en Lysaker, fue completamente destruida por un incendio en 1951 y no poseemos ninguna fotografía de ese nuevo *Merzbau*. Parece, entonces, que la tensión utópica que sostiene las construcciones de Schwitters esté destinada a permanecer en el mundo de las ideas. Tal vez el *Merzbau* podía vivir sólo en presencia del demiurgo que lo había creado, seguramente a nosotros no es dado saber cómo esta obra habría sobrevivido a la época de la proliferación de las imágenes. Como los *collages*, creo que el *Merzbau* habría sido un muro de contención que permitiría la recuperación del sentido de las cosas, un muro contra la fuerza de este torrente que es la época contemporánea, y no solamente un muro contra los horrores de la guerra.

Pérdida de sentido o desaparición total, Schwitters tenía que contrastar la destrucción de su obra como la de los fragmentos de la realidad. Como artista que acoge las sugerencias del ambiente en que trabaja, es posible que Schwitters haya construido el *Merzbau* de Lysaker con los jirones de aquella realidad y, así, la obra habría tenido que aparecer más rústica. Lo que Jean Christophe Bailly subraya es la necesidad del artista de proyectar al exterior su arte y de hacer acrecentar sus raíces directamente en el suelo que lo aloja. El artista hará lo mismo en Inglaterra, a pesar de las condiciones precarias de su salud.

Según Bailly¹⁴, resultaría fascinante contar la vida del artista como si fuese una leyenda, un cuento que comienza con un jardín destruido y que seguirá con un jardín continuamente recompuesto, sin embargo, tal vez esta leyenda limitaría la génesis de la obra de Schwitters a un acontecimiento particular, cuando en realidad la violencia

pertenece a la experiencia de cada hombre y de cada época. El acontecimiento que implicó todo el globo y que finalmente destruyó también el jardín particular de Schwitters fue, evidentemente, la segunda guerra mundial. La invasión de Noruega en 1940 obligó al artista a abandonar todo y a huir de nuevo. Cuando llega a Edimburgo, como ciudadano alemán, el artista es trasladado a un campo de presos civiles. Liberado en 1941, el artista se traslada a Londres y luego a Lake District, donde muere en 1948. La actividad considerable de este último período se encuentra, no obstante, acompañada por un debilitamiento progresivo del estado de salud de Schwitters. Los *collages* asumen una dimensión mayor y el material recogido es muy a menudo de tipo ilustrativo. Las revistas se transforman en una ligazón entre campo y ciudad, aunque no se puede hablar propiamente de un regreso al Dada. En efecto, la integración de material ilustrado que proviene de los medios de masas, técnica fundamentalmente perteneciente a una época de veinte años posterior al Dada, crea unas composiciones que prefiguran el *Pop Art*. Ante el limón y el maíz de *Grün über Gelb*, de 1947, no se puede dejar de pensar en Rauschenberg o en Rosenquist. Sin embargo, la fundamental fidelidad al *collage* de los años veinte, nos recuerda que Schwitters continúa utilizando este alfabeto para componer sus frases elegantes y complejas, sin ninguna pretensión de análisis social. Simplemente las novedades relacionadas con otro ambiente y con otra lengua permiten aumentar la extensión de su vocabulario. El *collage* se transforma, para Schwitters, en el lugar de la certeza, mientras que el extravío se confina en otras obras. La tensión se transparenta en construcciones como *Drama* de 1944 o en pinturas como *Red rubber ball picture*, de 1942. Parece que, en estas obras, el artista no haya tenido el tiempo de componer los materiales y las formas para revelar sus armonías secretas. Parece como si Schwitters hubiera recogido velozmente los fragmentos, como si una lucha contra el tiempo exigiese una nueva violencia de expresión. Las huellas de la pintura parecen evocar la *action painting* y la armonía mozartiana de los *collages* viene sustituida por un sonido desconocido y tético. Hay aún obras que mitigan este canto trágico, como *Heavy Relief*, de 1945, con su juego de contrapunto cromático, con todo, este nuevo canto resuena también en el muro en relieve del *Merzbarn*. Un henil puesto a disposición del artista por el arquitecto paisajista Harry Pierce, en la región de los lagos del Cumberland, se transforma en una ocasión para realizar un nuevo sueño de total ambiente natural. Sin embargo, el artista muere antes de que el sueño se realice y hoy nos queda tan sólo un muro tra-

bajado en relieve en el que están insertados algunos objetos encontrados. También aquí se revela la insistencia orgánica que caracteriza numerosas pequeñas esculturas del artista, la tendencia al movimiento y ese carácter sinfónico que anima algunas de sus últimas obras.

“He crecido para dar gusto a los demás”¹⁵, escribe el artista en una nota de 1939 y sus obras nos regalan todavía este placer; este eco de las cosas que a veces percibimos en la poesía. La vida de Schwitters no puede ser contada, así pues, como si fuese la leyenda de un jardín continuamente reconstruido porque su obra, afirma Bailly, posee esa libertad que pertenece a la utopía: utopía que el arte, cuando corre hacia adelante, es capaz de conquistar. Bailly encuentra la esencia de la creación de Schwitters precisamente en esta libertad que tiene la fuerza de crecer en el mundo sin ahogarse. Las reglas de una composición constructivista o de un juego de relaciones dadas no son más que una especie de partitura que permite a las notas ser audibles, crear una música comprensible para el oído humano. Tal vez también Schwitters haya soñado en el destierro, como el músico del Doctor Fausto de Thomas Mann, con crear una obra regulada por las leyes superiores del universo, una obra totalmente libre porque ha sido engendrada por la necesidad absoluta. Sin embargo, si tal melodía hubiese sido concebida, habría sido inaccesible al hombre, aunque fiel al mundo.

Notas

- 1 BAILLY, J. C. (1993): *Kurt Schwitters*, Hazan, París
- 2 BENJAMIN, W.: GS, I, 3, 1241
- 3 Id., *Ibid.*, I, 3, 1236
- 4 BENJAMIN, W.: *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, traducción introducción y notas Pablo Oyarzún Robles, Arcis-Lom, Santiago de Chile, p. 19
- 5 BENJAMIN, W., K I, 2
- 6 BAILLY, J. C. (1993): *Kurt Schwitters*, Hazan, París
- 7 BENJAMIN, W., N 9, 3
- 8 BAILLY, J. C., Op. cit., p.15
- 9 MINDRUP, M., “i is a Material - the Modelling of Merzbau”, en <http://www.uel.ac.uk/materialmatters/abstracts.htm>
- 10 BAILLY, J. C., Op. cit., p. 88
- 11 BAILLY, J. C., Op. cit., p. 91
- 12 BAILLY, J. C., Op. cit., p. 113
- 13 BAILLY, J. C. (1993): “L'exil”, en *Kurt Schwitters*, Hazan, París, p. 115
- 14 BAILLY, J. C., Op. cit., p. 121
- 15 Nota citada por Ernst Schwitters en el catálogo *Kurt Schwitters in Exile*, Londres, 1981

Bibliografía

- BAILLY, J. C. (1993): *Kurt Schwitters*, Hazan, Paris
- BAZZOLI, F. (1991): *Kurt Schwitters*, Images en manœuvre Editions, Marseille
- BENJAMIN, W. (1972): *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp
- BENJAMIN, W., (2005): *Libro de los pasajes*, Edición Akal, Madrid, título original, *Das Passagen-Werk*, edición de Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982
- BENJAMIN, W., *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, traducción introducción y notas Pablo Oyarzún Robles, Arcis-Lom, Santiago de Chile
- ELDERFIELD, J. (1985): *Kurt Schwitters*, Tames and Hudson, Londres
- MINDRUP, M.: "i is a Material - the Modelling of Merzbau", en <http://www.uel.ac.uk/materialmatters/abstracts.htm>
- SCHWITTERS, E., (1981): *Kurt Schwitters in Exile*, Londres
- STEINITZ, K. T. (1963), *Kurt Schwitters Erinnerungen*, Die Arche, Zürich, trad. ingles *Kurt Schwitters a Portrait from Life*, Berkeley, 1968
- V.V., A. A. (2005): DADA, Centre Pompidou
- En: www.soroptimist.de/Kshome.htm:
- BURNS GAMARD, E., *Kurt Schwitters' Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*
- ELGER, D., *In the Beginning is MERZ: From Kurt Schwitters to the Present Day*

Construcción y desmontaje de una quimérica (auto)imagen de poder. Dos efímeras estatuas de Antonio Guzmán Blanco en Caracas (1873-1889)

José María Salvador González
Universidad Central de Venezuela

Antonio Guzmán Blanco, presidente de Venezuela en tres períodos casi seguidos —el Septenio (1870-77), el Quinquenio (1879-84) y el Bienio (1886-88)— usó todos los recursos de su poder casi omnímodo para intentar “eternizarse” en varios monumentos en su honor; con los que pretendió fabricarse una ostensible imagen de héroe. La tragicomedia de esa heroización en bronce se desarrolla en cuatro espasmódicos actos: a una risible “Apoteosis” en 1875 sigue poco después (1878) un primer derribo de sus estatuas; y, si el tercer acto luce glorioso con un “Desagravio Nacional” (1879), el cuarto concluye en drama con la definitiva destrucción de sus muñecos de latón (1889).

(Auto)apoteosis de oropel

El 19 de abril de 1873 el Congreso de la República de Venezuela emite un decreto de honores a Guzmán Blanco: además de conferirle los pomposos títulos de “Ilustre Americano” y “Regenerador de Venezuela”,¹ el decreto ordena erigirle en Caracas una estatua ecuestre, que lo plasme “en traje militar, con la faz vuelta hacia el Capitolio y en actitud de señalar al Naciente”, en cuyo pedestal una leyenda precisaría que “La gratitud nacional” erige el monumento “al Ilustre Americano, Regenerador de Venezuela”.²

En consecuencia, el gobierno suscribe sendos contratos con el escultor franco-norteamericano Joseph A. Bailly, para realizar en Filadelfia dos estatuas del Caudillo

de Abril con destino a Caracas. En su primer contrato Bailly se compromete a modelar a escala 1 1/4, fundir en bronce y tener lista para su embarque el 1 de octubre de ese año la estatua ecuestre del Regenerador para la Plaza Guzmán Blanco en Caracas. El precio convenido por esa estatua es de 28.000 dólares oro, equivalentes a 29.400 venezolanos, que se debitarían en tres partes: 7.700 venezolanos, al firmar el contrato; 7.350 venezolanos, al estar listo el modelo en yeso para fundirlo en bronce; el saldo se pagaría en Caracas una vez montada la estatua sobre su pedestal en el lugar previsto. Por el segundo contrato Bailly se compromete a modelar, vaciar en bronce y tener lista para su embarque el 1 de octubre de ese año la estatua pedestre del Ilustre Americano, acordada por la Municipalidad de Caracas para el capitalino Paseo Guzmán Blanco, en la cima del Calvario. El precio de esa enorme estatua pedestre, de 18 pies ingleses de alto, se concierta en 22.000 dólares oro, equivalentes a 23.100 venezolanos, que se cancelarían en tres cuotas de 7.700 venezolanos cada una: la primera, al firmar el contrato; la segunda, al estar listo el modelo en yeso para ser fundido en bronce; la tercera, se pagaría en Caracas después de colocarse el monumento en el previsto sitio del Calvario.

El 31 de marzo de 1874, en sendas cartas a León de la Cova, cónsul de Venezuela en Filadelfia,³ y a Ramón Bolet, responsable de supervisar la hechura de ambos monumentos,⁴ el Regenerador exige que los defectos que (por fotografías) aprecia en sus estatuas sean corregidos de inmediato. Obsesionado por su imagen “heroi-

ca", que "eternizaría" el bronce, Guzmán Blanco precisa así a Bolet algunos defectos a corregir:

La cabeza de la estatua ecuestre está muy grande, y la fisonomía avejentada. Los pies todavía grandes y sin puentes y con la punta muy alzada. La cabeza del caballo está ancha y la cola desairada. El pedestal de la pedestre no es bonito, es menester cambiarlo por uno elegante. Todos estos defectos deben corregirse y provienen del poco tiempo que estuvo aquí el Sr. Bailly. Tengo confianza en que estando U. allí y hechas las modificaciones apuntadas las estatuas quedarán muy buenas.⁵

Cumpliendo su compromiso contractual, Bailly entrega ambas estatuas en el lapso convenido para que la ecuestre pudiese inaugurarse en la caraqueña Plaza Guzmán Blanco el 28 de octubre de 1874, en simultaneidad con la inauguración del monumento ecuestre del Libertador en la Plaza Bolívar. Sin embargo, durante el traslado de las piezas de los monumentos se rompen algunas piedras de granito del pedestal del ecuestre, donde se insertan las inscripciones en bronce. Al quedar inservibles, el 20 de noviembre de 1874 el ministro de Obras Públicas encarga al cónsul León de la Cova nuevas piezas de granito para sustituir las rotas, y otros sillares de granito para reemplazar las gradas de mampostería inicialmente previstas para el pedestal. El ministro pide al cónsul actuar con premura, en virtud de que el Regenerador ha decidido inaugurar sus dos estatuas el 27 de abril de 1875,⁶ fiesta "patria" conmemorativa del quinto aniversario de su conquista del poder tras la Toma de Caracas. Ese nuevo plan fracasa una vez más, quizá por el retraso en la entrega de las piedras de recambio. Así, la autoglorificación del Caudillo de Abril se efectuará en la fiesta bolivariana del 28 de octubre de 1875, al inaugurarse su estatua ecuestre más de un año después del arribo de ésta a Caracas. La puesta de la primera piedra del monumento se verifica en la tarde del 3 de octubre, a cargo de la comisión del Congreso presidida por Jacinto Gutiérrez, en presencia del Gabinete, diplomáticos extranjeros, funcionarios públicos y otras corporaciones.⁷ La "Apoteosis" de Guzmán Blanco se escenifica en Caracas el 28 de octubre de 1875. Luego de inaugurarse la fachada "neogótica" de la Universidad, el Museo, la Biblioteca Nacional y el observatorio astronómico, se celebra el ritual de desvelar la estatua ecuestre del Regenerador; en presencia de éste y su gabinete, el Congreso, altas autoridades civiles, militares y judiciales, los cuerpos diplomático y consular, diversos gremios,

organismos, comisiones y otros grupos.⁸ Descorrido el velo de la estatua tras el discurso de Jacinto Gutiérrez, presidente del Congreso, cada organismo, grupo o comisión deposita su ofrenda ante el pedestal.⁹



Estatua ecuestre de Guzmán Blanco frente a la Universidad Central, en la Plaza Guzmán Blanco en Caracas (litografía de H. Neun en Album de Caracas y Venezuela, 1877-78), y vista de la estatua (fotografía de 1875)

Al día siguiente se efectúa en el Calvario la puesta de la primera piedra del monumento pedestre del Caudillo de Abril, en presencia de la comisión del Congreso, los ministros del gabinete, los cuerpos diplomático y consular, empleados públicos y numeroso público.¹⁰ La inauguración de esa inmensa escultura pedestre tiene lugar el 1 de enero de 1876,¹¹ en coincidencia con el arribo efectivo de las aguas del río Macarao al Acueducto Guzmán Blanco ("inaugurado" sin éxito más de dos años antes). En la mañana de aquel primer día de 1876 el gobernador del Distrito Federal, Luis Sanavria, al frente de una numerosa comitiva oficial, compuesta por las autoridades nacionales y municipales, miembros del Congreso y de la Alta Corte Federal, empleados nacionales y distritales, otros grupos o corporaciones, y una nutrida multitud, efectúa el desvelamiento de la gigantesca efigie pedestre, entre acordes marciales, salvas de artillería y cohetes.¹² La suma invertida en ambas estatuas, ecuestre y pedestre, del "Regenerador" se eleva a la exorbitante cifra de 99.557,37 venezolanos.¹³

La justicia de los "demoledores"

Concluida la ridícula "Apoteosis" del "Héroe" de Abril, los (re)sentimientos de la mayoría de los venezolanos afluyen con brutal sinceridad al salir del país a mediados de 1877, tras haber cedido la silla presidencial.¹⁴ Tales sentimientos confluyen y se interfecundan con la creciente reacción antiguzmanista promovida desde el entorno del nuevo presidente de la República, Francisco Linares Alcántara. En un inhabitual clima de progresiva libertad de expresión, favorecida por "El Gran Demócrata",¹⁵ no pocos venezolanos se aventuran a denunciar en público

al Pacificador por la impudicia de haberse autoenaltecido en vida y haber despilfarrado el Erario Nacional con el capricho de erigirse tan ridículos monumentos, concebidos sólo para aparentar una grandeza de la que carecía, dilapidando una riqueza que no era suya. Por extraño que parezca, uno de los más vehementes detractores del Caudillo de Abril y de sus monumentos es Nicanor Bolet Peraza, hasta poco antes su fanático panegirista y entu-



Dos vistas fotográficas de la *Estatua pedestre de Guzmán Blanco* (bronce, 1874), de Joseph A. Bailly, erigida en el Paseo Guzmán Blanco en el Calvario, Caracas

siasta promotor del levantamiento de sus estatuas, en cuya hechura intervino de modo decisivo su hermano Ramón Bolet. Desde las columnas de su recién fundado diario *La Tribuna Liberal*, y desde su influyente curul en la Cámara de Diputados,¹⁶ Bolet Peraza promueve con vigor a partir del segundo trimestre de 1877 una sistemática y virulenta cruzada de escarnio y denuncia contra el “Regenerador”, mediante artículos y notas de su mano o por inserción de textos de otros antiguzmanistas. Esa metódica campaña de denuncias contra el ausente autócrata se concentra de modo emblemático en una arremetida inmisericorde contra sus dos estrambóticas estatuas. Así lo evidencian varias caricaturas y sátiras de la pro-alcantarista revista caraqueña *Figaro*, las cuales lucen inspiradas en —o producidas *motu proprio* por— Nicanor Bolet Peraza, quien, en sintomática “coincidencia”, figura en ellas como autor intelectual del plan de destruir las estatuas del aborrecido sátrapa. Lo evidencian también los cáusticos artículos y comentarios publicados contra Guzmán Blanco en los medios de difusión contrarios a su persona y a su larga Presidencia. Entre esos textos contra el autócrata y sus monumentos sobresalen, por su audacia y corrosivo sarcasmo, los escritos publicados en insistente martilleo por Nicanor Bolet Peraza en *La Tribuna Liberal*, redactados casi siempre por él mismo o producidos, a veces, por otros colegas. El 14 de julio de 1877, por ejemplo, Bolet Peraza inserta en su diario este fragmento de un artículo de *La Prensa Libre*:

Esas estatuas tienen de pedestal la patria humillada, robada y escarnecida.

El bronce y el mármol que las componen no los ha fundido la gratitud de los pueblos. (...) el Dictado- (sic) erogaba del Tesoro público la suma de V. 160.000 para erijirse dos estatuas; las estafas, el robo público y todas esas combinaciones inventadas por el fraude para despojar á la Nacion de sus tesoros, claman contra ese espectáculo degradante para nuestro pueblo de que se perpetúe en efígie la supremacía del que ya ha sido deprimido por la opinion pública, castigando su soberbia vanidad con el ridículo de sus falsas glorias.¹⁷

Con premonitoria clarividencia, el ignoto periodista concluye con una audaz sugerencia:

Guzman Blanco, ciego por la vanidad, no dejó sentimiento alguno que no profanara y atentó contra su propia dignidad, haciendo el gasto de sus estatuas y presenciando su ereccion. Ya es tiempo de que Venezuela proteste contra ese sarcasmo, tolerado en mala hora, y que á la efígie del moderno Nabuco, sustituya la efígie de la Libertad ó de la Lei, únicas deidades ante quienes debe inclinar su altiva frente el independiente venezolano.¹⁸

Con similar desparpajo, el 2 de enero de 1878 Bolet Peraza inserta algunos párrafos de un editorial de *El Venezolano*, que denuncian que “los partidarios del autócrata (...) quieren volver á los días nefandos de la flagelacion y de las cárceles repletas”, y, junto a ellos, “los especuladores políticos que no hai oro que los satisfaga, ni libertad lejítima que les cuadre”.¹⁹ En prevención de ello, el editorialista sostiene:

Para los primeros el medio de hundirlos es la caída de las estatuas, y *si el Congreso no lo hace, deben hacerlo los pueblos*, porque es un contrasentido que el prevaricador; el que nos llenó de oprobio, tenga monumentos erigidos por su querer arbitrario, y que sus genízaros pretendan de nuevo insultar nuestros hogares y vejar la patria. Y mientras esas imágenes estén de pié, no hemos roto las ataduras que nos ligan con aquel que asecha (sic) el instante de volverse á apoderar de la tierra para cebarse en la venganza contra los que no han querido seguir siendo sus pupilos.²⁰

En ese trepidante clima de repudio visceral de Guzmán Blanco, exacerbado hasta la rabia por la imprevisa y misteriosa muerte del presidente Linares Alcántara el 30 de noviembre de 1878,²¹ la Asamblea Nacional Constituyente, establecida por los herederos del régimen

alcantarista, decreta el 19 de diciembre de ese año la abrogación de todos los privilegios, títulos y honores concedidos durante el Septenio al Ilustre Americano, y ordena demoler sus estatuas.²² Azuzados, sobre todo, por Nicanor Bolet Peraza, Secretario de la Cámara de Diputados, los asambleístas justifican su dictamen en las ideas de que “el decreto Legislativo de 19 de abril de 1873 y el de 7 de junio de 1875 y el de 4 de mayo de 1877 que los amplían y ratifican, sobre prerrogativas y honores conferidos al general Antonio Guzmán Blanco, se oponen abiertamente al espíritu democrático y liberal de las instituciones patrias”, y en que “la Asamblea Constituyente de 1878, convocada por todos los pueblos de la República para restablecer el imperio de las instituciones federales contenidas en el pacto fundamental de 1864, no puede cumplir satisfactoriamente su cometido sin derogar todo acto que lo contrarie y repugne por otra parte al carácter eminentemente republicano de esta época de reivindicación y de predominio de las libertades públicas.”²³

Tras dejar en firme que “Queda para siempre prohibida en la República la erección de cualquier monumento público que tenga por objeto celebrar o enaltecer el nombre o los hechos de ningún hombre en vida”, la Asamblea Nacional Constituyente de 1878 deroga todos los decretos de honores a Guzmán Blanco, antes de dictaminar, taxativa:

Las estatuas erigidas en el Distrito Federal en virtud de los mencionados decretos o por resoluciones de cualquiera otra autoridad serán demolidas e inutilizadas inmediatamente por el Ejecutivo Nacional; y la ecuestre en la plaza del Capitolio de Caracas será sustituida con una estatua de la *Justicia* y la pedestre del paseo de *El Calvario* con una de la *República*, cuyos diseños y erección correrán a cargo del Ejecutivo Nacional y por cuenta del Tesoro público.²⁴

Tres días más tarde (22 diciembre 1878) las estatuas del Héroe de Abril, ausente en París, son derribadas y arrastradas por el suelo por una furibunda turbamulta,²⁵ deseosa de hacer cumplir por su propia mano el reciente decreto de la Asamblea Constituyente.

El “Desagravio Nacional” de los incondicionales

Acaudillada por el general Gregorio Cedeño, la Revolución Reivindicadora —cuyo programa de acción consiste en “restaurar” el régimen guzmanista, restituyen-

do al Ilustre Americano en la Presidencia de la República— logra a inicios de febrero de 1879 vencer en la ciudad de La Victoria a las fuerzas leales al gobierno alcantarista. En claro signo de revancha, los victoriosos secuaces de Guzmán Blanco insisten de inmediato en su decisión de reponer las derribadas estatuas de su caudillo, al socaire de una insistente cruzada propagandística denominada —extraño eufemismo— “el Desagravio Nacional”. El 13 de febrero de 1879, apenas consumado el triunfo de la Revolución Reivindicadora, numerosos altos mandos del ejército victorioso sostienen —en carta remitida a su Comandante en Jefe, Gregorio Cedeño— que, luego de ver “con profundo dolor é indignación” el derribo de las estatuas del Héroe de Abril erigidas por la ciudad de Caracas y por la Nación, el Gran Ejército Libertador “no puede consentir que la obra impía de los demoledores, decretada por una cosa injustificable que se llamó Constituyente, esté insultando todavía los triunfos de la Reivindicación y las honrosas tradiciones del buen pueblo venezolano”. Por tal motivo, solicitan al general Cedeño decretar sin demora la reposición de las estatuas derrumbadas.²⁶

Acogiendo con aún mayor largueza tales demandas, el 28 de abril de 1879 el Congreso de Plenipotenciarios ordena levantar una nueva estatua ecuestre del Pacificador en el jardín interno del Capitolio en Caracas, “para honrar sus merecimientos y sus eminentes servicios á la Patria.”²⁷ Al dar esa orden, el Congreso se ufana de actuar como “representante de las autonomías de los Estados é intérprete fiel de la voluntad de las mayorías pobladoras, que han reconocido y proclamado al Ilustre Americano, Regenerador de Venezuela, General Antonio Guzmán Blanco, Supremo Director de la Reivindicación Nacional”, y que además protestaron de modo unánime contra los actos de la usurpación consumada el 12 de septiembre de 1878²⁸ “por un Poder que conculcó las leyes, y holló la dignidad y el derecho de la República”.²⁹

En ese ambiente de apremio de los líderes “Reivindicadores” y de pretendida voluntad popular a favor del Ilustre, el Congreso de Plenipotenciarios de Venezuela —reunido para revocar todo lo actuado por el gobierno alcantarista y por la Asamblea Constituyente por él promovida— decreta el 28 de abril de 1879 restituir a Guzmán Blanco todos los títulos, honores y privilegios que le desconociera la Asamblea Constituyente de 1878, y erigirle en el jardín interno del Capitolio una estatua ecuestre “nueva y del mayor mérito posible en su ejecución artística”.³⁰ Diez días después (8 mayo 1879) el Congreso de Plenipotenciarios emite un nuevo acuerdo ordenando reponer la antigua estatua ecuestre del Héroe

de Abril en su emplazamiento original en la Plaza Guzmán Blanco de Caracas.³¹

Antes de dar cumplimiento a ese mandato legislativo, en la fiesta nacional del 5 de julio de 1879, Día de la Independencia, se efectúa la reposición de la estatua pedestre del Caudillo de Abril en la cima del Calvario caraqueño,³² en ceremonia presidida por el Encargado de la Presidencia de la República, Diego Bautista Urbaneja, con su gabinete en pleno, el presidente del Concejo Municipal del Distrito Federal, representantes del poder nacional y regional, funcionarios públicos nacionales y distritales, gremios, corporaciones, militares y nutrido público.³³

El remontaje solemne del monumento ecuestre del autócrata en la Plaza Guzmán Blanco se celebra con la mayor teatralidad el 28 de octubre de 1879, fiesta del onomástico del Libertador.³⁴ Hacia las 5 de la tarde, con asistencia del gabinete en pleno, la Junta Central Directiva del Desagravio Nacional, autoridades civiles, militares y eclesiásticas, diplomáticos extranjeros, corporaciones y una vasta muchedumbre, el Encargado de la Presidencia de la República descorre el velo amarillo (símbolo del partido liberal) que cubre la estatua, a los sones de música marcial y entre salvas de artillería y cohetes. Concluida la "inauguración", el arzobispo de Caracas y Venezuela, Mons. José Antonio Ponte, presidente de dicha Junta, pronuncia un breve discurso, al que siguen otros de diversas personalidades en loa al Ilustre Americano. Firmada el acta, los escolares despositan sobre el pedestal coronas de flores en tributo al ausente homenajeado.

Mientras ese primer monumento ecuestre (el original de Bailly) está siendo reerigido en Caracas, en París el comisionado Ramón L. de la Plaza se mueve con diligencia para conseguir la segunda estatua ecuestre del Regenerador, decretada para el jardín interior del Capitolio. El 21 de octubre de 1879 Ramón de la Plaza firma en París un contrato con el escultor francés Albert-Ernest Carrier-Belleuse para ejecutar ese segundo monumento ecuestre.³⁵ En el contrato, Carrier-Belleuse se compromete a entregar el 30 de abril de 1880, fundida en bronce de primera calidad y embalada, una estatua a caballo del Ilustre Americano según el modelo aprobado por el comisionado venezolano, como asimismo a entregar un pedestal en mármol blanco pulido de primera calidad, en el que se insertarían escudos, armas y laureles en bajorrelieve de bronce. El costo global del monumento, de 5,80 m de altura, incluido su pedestal, sería de 108.00 francos, incluyendo modelos, modelado en yeso, vaciado en bronce, construcción del pedestal en mármol, embalaje y transporte hasta el puerto de embarque. Ramón de

la Plaza, por su parte, se compromete en el contrato a pagar los 108.000 francos en cuatro cuotas iguales, de 27.000 fr. cada una: la primera, al aceptar el modelo y firmar el convenio; la segunda, al estar concluido el modelo en yeso; la tercera, al terminarse la fundición en bronce; la última, al enviar todo el monumento al puerto de embarque.³⁶

La puesta de la primera piedra de este nuevo monumento ecuestre de Guzmán Blanco modelado por Carrier-Belleuse se celebra el 19 de marzo de 1881. A las 4 de la tarde de ese día, reunidos en el jardín interno del Capitolio la Junta Central Directiva del Desagravio Nacional, los miembros del Congreso, autoridades, funcionarios públicos, corporaciones y otras personalidades venezolanas y extranjeras, el arzobispo de Caracas, Mons. José Antonio Ponte, en su calidad de presidente de la referida Junta, deposita en la base del monumento una caja de zinc y caoba, conteniendo el acta de la ceremonia, medallas y otros objetos alusivos, antes de colocar y sellar la primera piedra con un palustre de plata grabada, al son de cohetes y música militar.³⁷ Como punto final de la ceremonia, Eduardo Calcaño pronuncia un ampuloso discurso, pleno de hiperbólicos elogios al Regenerador.³⁸ Todavía el 12 de abril de 1881 la Junta Central Directiva, rindiéndose a la evidencia de que los trabajos preparatorios para erigir esa segunda estatua ecuestre no estarían concluidos para el 27 de abril, fecha prevista para la inauguración del monumento del Desagravio Nacional, difiere esta ceremonia para el último día de sesiones del Congreso en el ejercicio legislativo de 1881, cuando terminarían las obras de mejora y ornamento del Capitolio.³⁹ El Gobierno desistirá poco después de instalar en el jardín interior del Capitolio de Caracas esa segunda estatua ecuestre del Ilustre Americano, que terminará siendo erigida dos años más tarde en La Guaira, en la plaza construida frente al antañón edificio de la Aduana de aquel puerto.

El 10 de junio de 1876, en efecto, el Congreso de la República sancionaba un decreto mandando elevar una estatua ecuestre del Héroe de Abril en La Guaira, en testimonio de gratitud nacional y en premio a sus servicios al país "como fundador de la verdadera Libertad política, y como Restaurador de la dignidad nacional".⁴⁰ El fin del Septenio guzmanista y el reactivo bienio de su sucesor, Francisco Linares Alcántara, dejan insatisfecho ese decreto. Habrá que esperar al 11 de abril de 1881 cuando el Concejo Municipal del Distrito Vargas resuelva solicitar al Congreso Nacional la donación de la abatida primera estatua ecuestre de Guzmán Blanco (la hecha por Bailly) para erigirla en el puerto de La Guaira.⁴¹ Al formular tan

insólita demanda, la Municipalidad de Vargas pone especial énfasis en la gratitud manifiesta del pueblo guaireño hacia el Ilustre Americano por haber regenerado la patria durante una década con libertad, orden, bienestar y progreso, y en el consiguiente deseo de los lugareños de colocar en su puerto el monumento ecuestre derribado por orden de la Asamblea Constituyente de 1878: ese monumento, en efecto, parecía por entonces quedar sin uso, pues sería sustituido el 27 de abril siguiente por la nueva estatua ecuestre que estaba haciendo en París el escultor Carrier-Belleuse. Por tales motivos, el 11 de abril de 1881 el Concejo Municipal de La Guaira solicita al Congreso Nacional la donación de la primera estatua ecuestre del Regenerador (la de Bailly), para erigirla en el paseo marítimo frente a la Aduana.⁴² A esa solicitud de los munícipes guaireños se adhiere ese mismo día el Concejo Municipal del vecino Distrito Aguado (Maiquetía).⁴³ El 30 de abril de 1881 el Congreso de la República acoge favorablemente esa doble solicitud de los distritos Vargas y Aguado.⁴⁴ Fundándose en que “la estatua ecuestre situada en la plaza Guzmán Blanco de esta capital, reparada y repuesta como hoy se halla, satisface cumplidamente el Decreto Legislativo que acordó su erección y el propósito que al ordenar su reposición inspiró al Congreso de Plenipotenciarios de la Reivindicación, acatando el sentir unánime de los pueblos”, el Parlamento nacional acuerda levantar en el puerto de La Guaira, conforme a la ley de 10 de junio de 1876, la nueva estatua ecuestre de Guzmán Blanco (la hecha por Carrier-Belleuse). Ese acuerdo parlamentario ordena también que en el jardín interior del Capitolio, donde se ha previsto erigir la segunda estatua ecuestre del Ilustre, se levante ahora “una columna de bronce con atributos simbólicos de la Reivindicación Nacional, y del pensamiento que entraña la reciente reforma de la Constitución, al establecer la impersonalidad del Poder público.”⁴⁵ Ese dictamen legislativo de cesión del monumento a La Guaira sólo se hará efectivo dos años más tarde (1883), en el contexto y como acto central del programa oficial del Centenario de Bolívar. La puesta de la primera piedra de la estatua ecuestre de Guzmán Blanco en La Guaira se celebra en la tarde de la fiesta “nacional” del 27 de abril de 1883, 13º aniversario de la Toma de Caracas por el Pacificador. Una vez reunido en la Plaza Guzmán Blanco de aquel puerto (antigua Plaza de la Aduana) un desfile cívico, compuesto por los miembros de los municipios del Distrito Vargas, representantes del Ejecutivo nacional y del Estado Guzmán Blanco, cónsules extranjeros y empleados públicos, el general Antonio Acosta coloca la primera piedra con un discurso en elo-

gio al Primer Magistrado, justificando la erección del nuevo monumento.⁴⁶

La ceremonia de inauguración de la estatua ecuestre del Regenerador en La Guaira se verifica en la tarde de la fiesta nacional del 5 de julio de 1883, Día de la Independencia. Construida frente a la antigua sede de la Compañía Guipuzcoana, que funge de Aduana, la espaciosa Plaza Guzmán Blanco luce ornamentada en sus cuatro esquinas por otras tantas fuentes ornamentales y cuatro grandes candelabros, como espléndido marco escenográfico del monumento ecuestre del Regenerador, erguido sobre su pedestal de mármol y circundado por una baranda de hierro con un fanal en cada pilar.⁴⁷

En la mañana de aquel 5 de julio una procesión cívica compuesta por los concejales guaireños, la junta directiva de la estatua, representantes del Ejecutivo nacional, del Estado Bolívar y del Centenario, la Comisión del Congreso, el cuerpo consular, la masonería, la prensa, gremios y corporaciones, otras comisiones e invitados, y una gran muchedumbre, se congrega en la Plaza Guzmán Blanco, frente a la Aduana, donde el presidente de la junta directiva de aquella solemnidad, Antonio Acosta, entrega el monumento al Concejo Municipal del Distrito Vargas con un breve discurso, antes de desvelar la estatua a los acordes del himno nacional, sobre el trepidante fondo de descargas de artillería y reventones de cohetes. Recibida la estatua por el Jefe Civil de La Guaira con otras breves frases en elogio del Héroe de Abril, los ediles del Concejo Municipal, las escuelas, sociedades benéficas y otras entidades locales depositan guirnaldas, flores, medallas y otras ofrendas junto al pedestal.⁴⁸ Destruída como fue dicha estatua de Carrier-Belleuse, extraordinario interés documental ofrece el breve bosquejo que de ella pergeña en 1883 el escritor y político colombiano Manuel Briceño:

frente al muelle de la Aduana se extiende un bellísimo jardín y en el centro se levanta una estatua ecuestre [de Guzmán Blanco]. (...) Allí se le ve sobre un caballo encabritado, con el uniforme de guerrero, custodiando la entrada de aquella tierra donde el sacrificio y la constancia aunaron sus esfuerzos para levantar un templo a la libertad, templo que él ha convertido en suntuosa morada de la tiranía.⁴⁹

Bronces en polvo de olvido

Discurre en relativa paz el bienio presidencial del Dr. Juan Pablo Rojas Paúl, luego de asumir éste la Primera Magistratura de la República en la fiesta nacional del 5 de

julio de 1888, al término formal del guzmanato. En la cuarta semana de octubre de 1889, sin embargo, al aproximarse la fiesta conmemorativa del “Natalicio” del Libertador (28 de octubre) —utilizada hasta entonces por Guzmán Blanco para las más increíbles estrategias de autoenaltecimiento—, circulan en Caracas falsos rumores, según los cuales el ausente “Pacificador” pretende agitar el espantajo de severas retaliaciones contra sus enemigos políticos. Se enciende entonces entre éstos una biliosa reacción contra el aborrecido déspota, cristalizada en serios disturbios y protestas, que culminan el 26 de octubre, cuando estudiantes universitarios y otros exaltados derriban y destrozan sus dos monumentos en Caracas, poco antes de que otros congéneres hagan lo propio con sus estatuas de La Guaira y Valencia.

Según *El Herald Liberal*, a eso de las 10 de la mañana de ese 26 de octubre de 1889 se reúne en la caraqueña Plaza de San Francisco un grupito de personas, que crece con rapidez hasta llenar todo el espacio entre el Capitolio y la Universidad (la hasta entonces Plaza Guzmán Blanco). Ante el bullir de la enardecida turba, los más exaltados comienzan a derribar la estatua ecuestre del Caudillo de Abril. Tan subversiva operación no es impedida por el Prefecto del sector oriental de la ciudad, general Giuseppe Monagas, enviado tal fin por el Gobernador del Distrito, “pues reinaba en ese inmenso gentío el propósito irrevocable de verificar la demolición á todo trance (...) y ante esta circunstancia se sintió impotente la autoridad municipal, quien se vio ahogada por aquel concurso de ciudadanos.”⁵⁰ Derribada la estatua ecuestre, los manifestantes suben a la cima del Calvario, donde derriban también el muñecón pedestre del Regenerador. Sin perder un instante, bajan todos a la Plaza de San Jacinto y allí echan por tierra la estatua de Antonio Leocadio Guzmán,⁵¹ dando así por cumplida una revancha justiciera por largo tiempo inhibida.⁵² Al conocer tales sucesos, otros grupos de revoltosos derrumban también el monumento ecuestre de Guzmán Blanco en La Guaira (que termina en el fondo del mar), y su estatua pedestre en Valencia. Por si fuera poco, en las horas y días subsiguientes muchos retratos al óleo, litográficos y fotográficos del Pacificador, que presiden edificios públicos y dependencias gubernamentales, educativas o asistenciales, son destruidos con saña por frenéticas multitudes. La furiosa destrucción de las imágenes del ahora inerme y abandonado déspota es reseñada con alborozo por los periódicos de la época, como *La Política*,⁵³ *La Guillotina*⁵⁴ y otras publicaciones locales,⁵⁵ al extremo de que incluso *La Opinión Nacional*, otrora propagandista ferviente del Ilustre Americano, se siente constreñida a refe-

irse con prudente frialdad y distancia “objetiva” a tan lamentables sucesos.⁵⁶



Fragmentos supérstites de las estatuas caraqueñas de Guzmán Blanco. Izqda.: busto de la ecuestre. Dcha.: rostro de la pedestre. Col. Galería de Arte Nacional, Caracas

Ante esa tumultuosa devastación de los monumentos de Guzmán Blanco, el presidente Juan Pablo Rojas Paúl publica tres días más tarde en prensa un comunicado para salvar la cara, intentando eludir cualquier responsabilidad en el enojoso *affaire*.⁵⁷ Dando por sentado que se hallan “irrevocablemente consumados” esos hechos, que las autoridades no pudieron prever ni impedir, Rojas Paúl sentencia en dicho texto:

Cuanto tenga de objetable el régimen que terminó el 5 de julio de 1888, y cuanto sea, por consiguiente, la parte de justicia que en su fondo encierre tal movimiento no me toca á mí, Primer Magistrado de la Nación, declararlo; y menos todavía si se tiene en cuenta que se trata de una controversia no fallada definitivamente, por cuanto, á más de versar sobre hechos de historia contemporánea, cuyos sectores viven aún, andan mezclados en sus grandes líneas el personalismo y los principios, las pasiones, los intereses y las faltas de hombres y agrupaciones todavía en lucha, con la grandeza de una doctrina querida de los pueblos, y con los benéficos resultados de una época que, á pesar de sus errores, es de grande importancia como eslabón de la gran cadena que une nuestro pasado á nuestro presente.⁵⁸

El presidente Rojas Paúl complementa ese aséptico remitido con un decreto ejecutivo que ordena reponer la estatua de Antonio Leocadio Guzmán, rechazando, en cambio, de plano cualquier intención de reemplazar o reparar las del Ilustre Americano. Convertidas en chatarra, éstas quedan así condenadas al olvido definitivo.

Notas

- 1 Guzmán Blanco ostentará también los títulos de "Pacificador", "Caudillo de Abril" y "Héroe de Abril".
- 2 LDV, Vol. 5, p. 821.
- 3 FJB, ArchGB, Secretaría del Presidente de la República, Copiador de Correspondencia, N° 7, De 13 febrero al 13 de abril de 1874, fols. 627628.
- 4 *Ibid.*, fols. 631632.
- 5 *Ibid.*
- 6 AGN, MOP, Paq. 278, Exp. 5, Legajo 1: "Estatuas y bustos del Ilustre Americano. 1873", fol. 160.
- 7 AGN, MOP, Paq. 278, Exp. 5, Legajo 1: "Estatuas y bustos del Ilustre Americano. 1873", fol. 160.
- 8 "La Gloria del Regenerador. III", *OpiNac*, 3 noviembre 1875, p. 2, 2ª-4ª col.
- 9 "La Gloria del Regenerador. IV", *OpiNac*, 4 noviembre 1875, p. 2, 1ª-6ª col.
- 10 "Piedra fundamental", *OpiNac*, 30 octubre 1875, p. 2, 3ª-6ª col.
- 11 *Memoria del Ministerio de Relaciones Interiores al Congreso de los Estados Unidos de Venezuela en 1876*, Caracas, Imprenta de El Demócrata, 1876, Doc. n° 22, pp. 26-28.
- 12 "Las fiestas de la Gratitude", *OpiNac*, 3 enero 1876, p. 2, 2ª-3ª col.; e *Ibid.*, 4 enero 1876, p. 2, 1ª-3ª col.
- 13 *MeMOP 1876*, pp. XXXIX-XL.
- 14 Pocos meses después de terminar su Septenio, Guzmán Blanco se refugia en su amada París.
- 15 Tal es el rimbombante título oficial con que un Congreso sumiso distingue al general Francisco Linares Alcántara al poco tiempo de asumir la Presidencia de la República.
- 16 Bolet Peraza era Secretario de la Cámara de Diputados durante el gobierno de Linares Alcántara.
- 17 "Las estatuas", *TribLib*, 14 julio 1877, p. 2, 3ª-4ª col.
- 18 *Ibid.*
- 19 "Contra las estatuas", *TribLib*, 2 enero 1878, p. 2, 4ª-5ª col.
- 20 *Ibid.*
- 21 Francisco Linares Alcántara fallece casi de repente en el litoral, como consecuencia de una sospechosa indigestión de fruta. Las malas lenguas propalaron la muy probable conseja de que fue envenenado.
- 22 "Documentos", *OpiNac*, 20 diciembre 1878, p. 3, Reeditado en Grases, Pérez Vila (comp.) 1962: 64-65. Publicado también en "Decreto sobre estatuas", *TribLib*, 20 diciembre 1878, p. 2, 5ª col.
- 23 *Ibid.*
- 24 *Ibid.*
- 25 Cf. las reseñas que sobre esos sucesos publica el periódico de Nicanor Bolet Peraza. "Justicia nacional", *TribLib*, 23 diciembre 1878, p. 2, 3ª-5ª col., y p. 3, 1ª-2ª col.; "El día de ayer", *TribLib*, 23 diciembre 1878, p. 3, 4ª col.; "Orden y cultura", *TribLib*, 23 diciembre 1878, p. 3, 4ª col.; "Pobre país", *TribLib*, 23 diciembre 1878, p. 3, 4ª col.
- 26 "Reparacion", *OpiNac*, 12 marzo 1879, p. 2, 3ª col.
- 27 LDV, Tomo 8, p. 191, n° 2149.
- 28 Se refiere a la Asamblea Nacional Constituyente c reunida por el presidente Linares Alcántara.
- 29 LDV, Tomo 8, p. 191, n° 2149.
- 30 *Ibid.*
- 31 LDV, Tomo 8, p. 217, n° 2163.
- 32 "Las fiestas de Julio", *OpiNac*, 7 julio 1879, p. 2, 1ª-6ª col., y p. 3, 1ª-3ª col.
- 33 "El Desagravio. Acta", *OpiNac*, 8 julio 1879, p. 1, 1ª-2ª col.
- 34 "Las fiestas del 28 de Octubre", *OpiNac*, 29 octubre 1879, p. 1, 1ª-6ª col.
- 35 "Desagravio Nacional", *OpiNac*, 3 diciembre 1879, p. 1, 1ª-4ª col.
- 36 *Ibid.*
- 37 "La gratitud de la Patria", *OpiNac*, 21 marzo 1881, p. 3, 1ª-6ª col., y p. 3, 1ª col.
- 38 "Discurso pronunciado por el Dr. Eduardo Calcaño, en el acto solemne de la colocacion de la primera piedra de la estatua del Ilustre Americano", *OpiNac*, 21 marzo 1881, p. 2, 5ª-6ª col., y p. 3, 1ª col.
- 39 "El 27 de Abril", *OpiNac*, 12 abril 1881, p. 2, 2ª col.
- 40 LDV, Tomo 7, p. 294, n° 1975.
- 41 "Desagravio nacional", *OpiNac*, 21 abril 1881, p. 2, 6ª col., y p. 3, 1ª col.
- 42 *Ibid.*
- 43 *Ibid.*
- 44 LDV, Tomo 9, p. 230, n° 2304.
- 45 *Ibid.*
- 46 "El 27 de Abril", *OpiNac*, 18 abril 1883, p. 2, 3ª col.
- 47 Don Simon, "El 5 de Julio en La Guaira", *DiAvis*, 6 julio 1883, p. 2, 1ª-4ª col.
- 48 M. Flores, hijo, "La fiesta de La Guaira", *OpiNac*, 6 julio 1883, p. 2, 6ª col., y p. 3, 1ª-2ª col.
- 49 Manuel Briceño, s.f.: 237-238.
- 50 *El Heraldo Liberal*, Caracas, 26 octubre 1889.
- 51 *Ibid.*
- 52 *El Eco Andino*, 28 octubre 1889.
- 53 "Sanción popular", *La Política*, 26 octubre 1889, p. 2, 1ª-2ª col.
- 54 *La Guillotina*, Caracas, 26 octubre 1889.
- 55 Cf. los breves, pero incisivos comentarios de los periódicos capitalinos *La Libertad*, *El Despertar* y *El Combate*, en sus ediciones del 26 de octubre de 1889.
- 56 "Derribadas", *OpiNac*, 26 octubre 1889, p. 2, 1ª col.
- 57 "Última hora. Dr. Juan Pablo Rojas Paúl, Presidente Constitucional de los Estados Unidos de Venezuela", *OpiNacLa Política*

Abreviaturas

AGB	Antonio Guzmán Blanco
AGN	Archivo General de la Nación, Caracas
AGN, MOP	Archivo General de la Nación, Caracas. Ministerio de Obras Públicas
ArchGB	Archivo Guzmán Blanco, Fundación John Boulton, Caracas
DiAvis	<i>Diario de Avisos</i> , Caracas, 1873-1888, 1893 (periódico)
Doc.	Documento
Exp.	Expediente
FJB	Fundación John Boulton, Caracas
fol.	Folio
LDV	<i>Leyes y Decretos de Venezuela</i> , Caracas, Biblioteca de la Academia de Ciencias Políticas y Sociales, Serie República de Venezuela, Caracas, 1983-1984, 23 vol.
MeMOP	<i>Memoria que presenta al Congreso de los Estados Unidos de Venezuela el Ministro de Obras Públicas</i>
OpiNac	<i>La Opinión Nacional</i> , Caracas, 1868-1892 (periódico)
paq.	paquete (de documentos en AGN)
TribLib	<i>La Tribuna Liberal</i> , Caracas, 1877-1879 (periódico)
v°	verso, vuelto, en el reverso

Una reflexión sobre la representación artística de batallas en la Edad Moderna. El arte de la guerra en la sala de batallas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

David Sánchez Haro
Universidad Complutense de Madrid

La batalla es la expresión práctica de la guerra, y por ende, su materialización en una realidad implacable y terrible; convertida por la especie humana en un fenómeno natural, se torna recurrente e inherente. La guerra entre naciones, el conflicto bélico masivo, queda entonces organizado como extensión del conflicto ideológico y político. Si bien la guerra es el arte supremo de la barbarie, no deja de ser un arte de ingenio, estrategia, fortaleza y valentía que no podía pasar inadvertido para la producción artística. Los artistas se han enfrentado a los hechos bélicos desde diferentes puntos de vista, primando unas veces la crueldad y la estrategia otras, con una composición donde las masas corporales en el fervor de la batalla se contraponen al orden esquemático de las visiones más ajedrezadas, articulándose los resortes de la vida y la muerte, del caos y sus formas, presentando la batalla como estructura. Sin duda alguna, esta representación del escenario bélico es un escaparate de su tiempo, mostrando por igual las novedades poliorcéticas y la tradición del combate.

Pero este orden interno que sostiene la guerra, se contraponen con el caos aparente de su representación, donde se pretende plasmar en un medio estático el mayor ejemplo de movilidad y dinamismo. En la representación de las batallas se presta atención al funcionalismo del paisaje, los problemas de localización y ocultación, las técnicas de batallas, la maleabilidad de los cuerpos, la regularidad de los uniformes, todo ello mediante en una búsqueda de la materialidad cromática, de la sensación

reflejada en unos rostros que captan un momento tan fugaz como eterno, sintética explicación del devenir escénico para el espectador.

Destáquese la proliferación de este género pictórico, de enorme vitalidad y fortuna, cultivado sin interrupción desde los tiempos medievales. Sin embargo su auge se encuentra a finales del siglo XVI, y su culmen en el XVII, para ir declinando, hasta casi desaparecer, en el ochocientos, cuando estas obras, olvidadas, fueron relegadas durante décadas. A pesar de este abandono, se mantuvo como fuente de estudio e inspiración para los artistas en aspectos fundamentales en la problemática pictórica y decorativa, tales como la perspectiva, la composición o el color.

La Sala de Batallas de El Escorial

La Sala de Batallas, sita sobre la galería porticada del flanco meridional del patio palaciego del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial¹, vertebrará la presente reflexión sobre la representación pictórica y escultórica de una batalla; por su proximidad y sincretismo, esta opción se impuso sobre las innumerables propuestas artísticas conexas a la temática bélica.

Vasta sala, cubierta por frescos de batallas en sus cuatro paredes y rematada por una bóveda decorada de grutescos, tuvo como mentor directo al patrón y fundador del Monasterio, Felipe II, ya que fue él quien escogió tanto los temas como los modelos que se debían pintar².

Obra realizada entre 1584 y 1591 por los artistas italianos Niccola Granello, Fabrizio Castello, Lazzaro Tavarone y Orazio Cambiaso. Aparecen representados en estas paredes triunfos de los ejércitos hispanos, con una clara intención de reafirmar la fuerza y el poderío del imperio español.

La Sala se distribuye, primeramente, en una gran pared continua, la sur, unida a la basílica, que representa la *Batalla de Higuera*, acaecida entre musulmanes y cristianos en 1341, bajo el reinado de Juan II. La pared septentrional, horadada por ocho vanos, presenta diferentes episodios de la guerra contra los franceses, también denominada *Jornadas de San Quintín*, que tuvo como mando directo al propio Felipe II entre los años 1557 y 1558. Por último, los testeros laterales, desarrollan las *Batallas de las Azores o Isla Tercera*, las más próximas a la realización de la obra ya que estos hechos navales ocurrieron en 1582 y 1583.



Sala de Batallas. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Dicha sala recibió numerosas denominaciones³, hasta la definitiva, debida a fray A. Ximénez, quien remite a ella como "*Galería principal, llamada Sala de Batallas*"⁴, nombre que ya aparecerá en la bibliografía posterior⁵. Aunque no se tiene certeza del destino específico que tuvo la galería⁶, parece que fue acoplándose a las necesidades de conveniencia de la corte, muy acorde tanto con

el carácter íntimo y privado que quiso darle Felipe II, como con la realidad pública inherente a su condición de centro de poder real. Lo que parece obvio es que fue concebida para una visión circular, siendo recorrida desde la entrada oriental, iniciándose por el lateral sur con la *Batalla de Higuera* y terminando por la pared opuesta en el llamado *Campo de Urliens*, el campamento del rey entre Amiens y Doullens. Suerte de paseo peripatético por las victorias de las armas españolas en campañas internas y externas, afirmando el poder del imperio español contra enemigos muy distintos: contra el infiel musulmán que ocupa el territorio cristiano, contra los protestantes, enfrentados al catolicismo, e incluso, contra el propio Vaticano.

Es evidente que detrás de esta representación existe una clara intención de resaltar el protagonismo de la corona, amparada bajo una predilección divina que le otorga el triunfo y ratifica su misión imperial. Esta argumentación, con distintos matices, será el motivo principal que impere en el mecenazgo de las obras, representaciones de enfrentamientos bélicos convertidas en una pura campaña de ensalzamiento del poder, con una clara intencionalidad de dejar constatar el predominio político y militar, que estampa la gran fuerza y el rico valor simbólico.

La idea de realizar en esta galería una representación de batallas parte, como ya se ha dicho, del propio Felipe II, pero gracias al padre Sigüenza se puede encontrar un origen más concreto. Dicho programa surgiría de un lienzo que se encontraba en la torre del Alcázar de Segovia, donde se reproducía la *Batalla de Higuera*, al parecer causante de una grata sensación en el ánimo del monarca, quien mandó fuese reproducida en su retiro escurialense⁷. Las palabras del padre Sigüenza vienen avaladas por una libranza del año 1582 en la que se paga a Fabrizio Castello por restaurar la tela al claroscuro aparecida en Segovia⁸, y que cinco años después llevaría al fresco, junto con los otros artistas italianos, en El Escorial. Algo parecido ocurre con las pinturas situadas en la pared enfrentada, ahora siguiendo modelos de Rodrigo de Holanda para representar las escenas que aparecen reproducidas en los lienzos de la Galería del Sol, en el propio Monasterio⁹. Las escenas serían: *La batalla de San Quintín*, *Avance de las tropas españolas hacia Ham*, *Incendio de Ham y toma del castillo*, *Rendición del fuerte de Châtelet* y *Revista de las tropas españolas delante de Amiens*; obras fácilmente identificables por el trabajo que realizaron al fresco los artistas italianos, seguramente ejecutadas *ex profeso*.

La forma en que fueron representados en esta pared larga, tiene que ver mucho con otra de las influencias de

las que podría partir dicha representación. Hay que tener en cuenta que el padre del monarca-mentor de El Escorial, Carlos V, mandó realizar en unos tapices varios episodios de sus campañas, destacando la *Conquista de Túnez*. Estos tapices son imitados en la *Sala de Batallas* por medio de un trampantojo. En los frescos de la galería, los diferentes episodios aparecen fingiendo ser paños colgados de sus escarpas, con cenefas y franjas; incluso en sus esquinas inferiores se muestran pliegues, imitando las sombras que se proyectarían sobre la pared.

La representación de las batallas

Pero lo que interesa en este presente estudio, no es tanto la noticia referida a los elementos biográficos de la obra, sino su representación. En la pared mayor, como ya dijimos, se representa la *Batalla de Higeruela*, que tuvo lugar en 1431, dentro de la campaña política que se organizó para atacar la vega granadina y derribar a Muhammad VIII, con la idea de colocar en su lugar al favorito castellano Yusef ibn al-Mawl. Las tropas de Juan II estaban en la Puerta de Elvira, en los arrabales granadinos cuando el Maestre de Calatrava y sus hombres fueron atacados por un destacamento moro. A la petición de ayuda acudió el rey por mano de don Álvaro de Luna. Las crónicas nos muestran una brillante victoria militar castellana, que no fue continuada al decidirse levantar el campamento y volver al reino; aunque dicha falta de capacidad de combate aparece bajo la sombra de un soborno por parte de los musulmanes a don Álvaro¹⁰.

En la pared de la *Batalla de Higeruela* aparecen tres momentos diferentes, como hizo notar el padre Quevedo¹¹: campamento, batalla y consecuencias de la guerra. Es digno de destacar el motivo que llevó a la elección de esta batalla, siendo los enfrentamientos entre los reinos cristianos y los musulmanes una constante en ochocientos años de presencia islámica en la península. Entre estas guerras hubo en el pasado otros momentos que tienen en la memoria colectiva una mayor importancia, como puede ser la victoria sobre los almohades en 1212 en las Navas de Tolosa, testimonio de la lucha que unía a todo el reino cristiano.

Lo curioso de la representación es que contradice los datos que nos dejan las crónicas¹². Según éstas, la batalla no es un enfrentamiento dispuesto bajo una estrategia o táctica calculada, sino más bien el rechazo a una escaramuza originada por un ataque aislado que propina la batalla, la conocida táctica de razzias. Sin lugar a dudas, al ver la tela se obtiene una visión muy diferente. Tanto en el momento del campamento como en la retaguardia de

la batalla, aparecen en un perfecto orden de batalla, todas las tropas adecuadamente formadas, sólo alteradas en el momento del cuerpo a cuerpo. La *batalla de Higeruela* es representada como un continuo, sólo interrumpido por los huecos de las pequeñas puertas, vanos que aparecen horadando esta pared sin detener la sucesión del episodio. En la primera escena, a la siniestra de la puerta de entrada, al este, se representa el campamento, cercado por una simple valla de madera donde se amalgama gran cantidad de tiendas de colores vivos y de hombres que se preparan para la lucha. A las puertas del campamento, ya aparecen las primeras compañías de caballería portando estandartes y banderas, al igual que los infantes y arqueros. Llama la atención del espectador la perfecta formación mantenida por las compañías que flanquean a los capitanes y generales a caballo que avanzan en el centro del ejército. En estos primeros momentos, el orden y la tranquilidad sólo se ven alterados por alguna escena aislada, relativa a una serie de corceles encabritados. Pero más adelante, justo delante del blasón de don Álvaro de Luna, la secuencia entra en un mayor dinamismo: es la carga de batalla. Los primeros caballeros avanzan al galope contra sus homónimos moros y ya aparecen algunos jinetes y sus monturas por el suelo. A continuación aparecen las cerradas líneas del ejército musulmán. Detrás de ellas bulle la conflagración en su estado puro. Aquí la abigarrada suma de cuerpos, monturas y lanzas se colocan en posición horizontal, y los caballos realizan violentas corvetas. Si bien la acción se desarrolla en el centro mismo de la pared con una cruda crueldad, en primer plano aparecen arqueros con actitud pasiva. Tras la primera puerta, en lo que sería el siguiente tapiz fingido, continúa la guerra pero ya con el enemigo moro en huida y refugiado tras parapetos que no pueden defender frente a los soldados con pesadas armaduras. Le sigue el capítulo de la ciudad, donde la masa de soldados se entrega al pillaje entre los edificios de las pedanías para penetrar después en la amurallada ciudad.



Detalle de la Batalla de Higeruela. Sala de Batallas. Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

Las *Jornadas de San Quintín* entremezclan protagonistas varios. En una política de enfrentamiento durante el papado de Paulo IV, las tropas francesas de Enrique II se midieron a las fuerzas imperiales dirigidas por Filiberto Manuel de Saboya en agosto de 1557, en la localidad francesa de San Quintín, en el margen derecho del río Somme¹³. La batalla se resolvió con una aplastante victoria española, gracias al gran número de bajas de los franceses y a los prisioneros del rango del Condestable Montmorency. Con la victoria sobre la inexpugnable plaza francesa, tras un prolongado sitio, se consiguió firmar la paz de Château-Cambrési en 1559.

Los diferentes episodios de la guerra franco-española aparecen en la pared norte, donde están los vanos de las ventanas, por ello aparecen tan diferentes a las escenas de la *Batalla de Higeruela*. En el primer espacio aparece representada la *Batalla de San Quintín*. Con una composición espiral, las tropas españolas sitian la amurallada ciudad gala, que aparece con un desproporcionado tamaño en el centro del fresco, primando en este caso la representación del gran ejército hispánico. El siguiente episodio corresponde al *Avance de las tropas españolas hacia Ham*, tras un molino en primer plano, que indica la aproximación del contingente imperial al territorio flamenco. El gran ejército dividido en batallones de caballería, lanceros, etc. progresa hacia nuestra derecha, donde, tras la ventana, aparece el primero de los capítulos de la *Toma de Ham y su castillo*. En esta secuencia primará la visión de los campamentos españoles y en un segundo plano se pueden ver las murallas de las abigarradas ciudades sitiadas y tomadas. Las últimas pinturas, la *Rendición del fuerte Châtelet* y la *Revista de las tropas españolas delante de Amiens*, de nuevo con una perspectiva excesivamente alta permiten ver un plano del campo de batallas con unas ciudades de ridículas proporciones en comparación con los distintos escuadrones del ejército desplegado.

Por último, las *Batallas de la Isla Tercera*, tienen como escenario la lucha que se estableció por la proclamación de Felipe II como rey de Portugal y el gobernador de las Azores, Figueredo, partidario de D. Antonio de Crato, aspirante a la corona portuguesa apoyado por Inglaterra y Francia. Así es como en 1582 el marqués de Santa Cruz, don Álvaro de Bazán, partió de Cádiz con una gran flota para enfrentarse con la flota opositora, botada encubiertamente, por Enrique III bajo el mando del Almirante italiano Felipe Strozzi¹⁴. Tras tan agotador lance naval, no exento de desigualdades numéricas en detrimento del bando español, la victoria recayó en las filas del segundo Felipe, y el dominio sobre las islas pasó a manos hispanas, subrayando su gran importancia geoestratégica en el

camino hacia las Indias. El episodio volvió a repetirse un año después, con los mismos protagonistas, y de nuevo don Álvaro de Bazán conquistó la isla Tercera y el archipiélago de las Azores, quedando definitivamente sometida e incorporada a la corona española.

En la pared este, la batalla naval entre bajíos españoles y galaico-portugueses, vigoriza la trama. De forma rudimentaria aparecen las flotas enfrentadas en el momento inicial de la contienda. Las primeras naves en llamas no alcanzan ni el nivel descriptivo ni la talla compositiva vistos en los envites terrestres. En el testero occidental, las tropas de don Álvaro desembarcan en las playas de Molas, cerca de Angra. Mientras, las tropas que manda el gobernador Silva, se apiñan en el puerto. En esta escena aparecen los dos momentos de la batalla, la naval y la terrestre, situando en la parte superior las formaciones del ejército español atacando a las lusitanas.

Su representación

Así transcurren los hechos, todos con una cierta celebridad, pero con la intención de ser más didácticos que artísticos, en la medida que las proporciones y perspectivas no están fielmente buscadas. La representación de batallas necesita de toda la pericia técnica de los pintores, y para ello debe primar más veces la narrabilidad al verismo pictórico. Tanto es así que nos debemos remontar miles de años para encontrar en el lejano Egipto, en Abu Simbel, en el gran *Templo de Ramses II*, los relieves que nos muestran las batallas de Kadesh. Podemos ver cómo la representación de la batalla ha permanecido casi invariable, de hecho, se mantienen una serie de constantes. En estos relieves sobre caliza, un Ramses II en una exagerada escala jerárquica, aparece comandando el ataque contra los hititas en el siglo XIII a. C. Los soldados alineados en diferentes franjas bien delimitadas, avanzan en un orden que se ve alterado sólo en el centro, donde impera la anarquía de los cuerpos amontonados, inertes ya tras el combate.

Pero no es necesario acudir a tierras africanas. Dentro de nuestras más directas fuentes, el mundo griego y el romano, aparecen ejemplos en sarcófagos, relieves de templos o en monumentos conmemorativos. En Roma, los ejemplos más claros de secuencias continuas de batallas, son la *Columna Trajana*, o la *Antonina*. En la primera se narran, mediante una lectura helicoidal, los acontecimientos de las dos campañas de Trajano contra los Dacios. Las similitudes con estas obras no dejan de ser puramente anecdóticas, pero sirven para vincular la representación de batallas con unos antecedentes que se pierden en el

tiempo. También en el *Tapiz de Bayeux*, del siglo XI, aparece esta sucesión en franjas, esta vez horizontales, donde se sitúan los diferentes momentos de la guerra entre normandos e ingleses.

El combate

Sin embargo, en otro momento de la representación de *La batalla de Higeruela* se debe recurrir a otras fuentes. En el momento preciso del combate, cuando la lucha cuerpo a cuerpo protagoniza la escena, nos encontramos en los frescos escurialenses con toda una tradición que no debemos desdeñar. Las fuentes las encontramos en los recurrentes tres cuadros de *La batalla de San Romano* de Uccello, posiblemente pintadas para el palacio de los Médici-Riccardi, donde se narra la victoria de las tropas florentinas de Niccolò de Tolentino sobre las tropas milanesas. La obra de Uccello nos muestra el camino seguido por los pintores de batallas; quizá no ande desencaminada la idea de Heydenreich, y el pintor intentara conseguir aquí un género nuevo de decoración mural inspirándose en los tapices o en los trabajos de taracea, como sucedería en nuestra galería escurialense. Lo que se hace evidente, es que Uccello se mueve en el campo de lo puramente mental y no en el de las sensaciones¹⁵. También podemos ver este enfoque en lo que nos ha quedado de los dibujos de *La batalla de Anguini* de Leonardo. Paradigma de todo ello es el relieve del *Combate entre centauros y lapitas* de Miguel Ángel, donde las masas de cuerpos añaden un enorme dinamismo a la composición.



Detalle de la Batalla de Higeruela. Sala de Batallas. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Llegado a este punto, no se deben olvidar tampoco las recorridas fuentes latinas o griegas. Más concretamente, los ejemplos tantas veces repetidos de las luchas divinas en la mitología griega, desde vasijas a templos; la lucha

de dioses contra gigantes sirvió para que los artistas jugaran con las masas de cuerpos en violentas acometidas, fundiéndose en los zarpazos de la lucha y jugando con posiciones imposibles, como el *Altar de Pérgamo*, hoy en Berlín. El *Sarcófago del Portonaccio*, muestra el reiterado tema de las batallas entre romanos y bárbaros, apareciendo otro elemento que será una constante en la representación de batallas, el caballo.

El caballo

En la representación del enfrentamiento cuerpo a cuerpo, tanto pictórica como escultóricamente, aparece muy a menudo en el centro de la reyerta un caballo que se encabrita en el fragor de la lucha. Tanto es así, que dicho elemento se puede ver repetido en numerosos ejemplos que hacen del caballo la representación misma de la guerra, como así deja constancia Cesare Ripa bajo el epígrafe de la iconografía de la guerra: "los caballos amenazan con la guerra"¹⁶.

El caudillo de los ejércitos cabalgando a lomos de un pertrechado caballo de guerra es el claro protagonista de sinfín de escenas bélicas. Del mismo siglo que la escurialense es la obra de Albrecht Altdorfer, *La batalla de Alejandro en Issus*, de 1529, en donde Alejandro, con una armadura propia del XVI, lanza su ataque contra las tropas persas de Darío III, sobre un fiero caballo, que, en porte y color, sobresale sobre el resto de la caballería. Caudillo montado sobre un caballo que destaque ya lo veíamos en los cuadros de Uccello, en su caso sobre un gran corcel blanco; pero también en Piero della Francesca, en la *Batalla entre Constantino y Majencio*, de 1458. También Rafael Sanzio, en la *Batalla del Pons Milvius* para las estancias vaticanas, representa otro caballo blanco con su jinete a modo de un San Jorge victorioso, que se encumbra en la batalla y resalta en el caos del combate.

En la pintura de Carducho, *La victoria de Fleurus*, de nuevo es un equino el que aparece en primer plano, aunque aquí en una variante contemplativa frente a la batalla. Será un discípulo de Carducho quien recupere el caballo como paradigma de la victoria sobre el enemigo, Francisco Collantes, en su *Caída de Troya*. Aparece, entre destellos rojizos y nubes de humo de aspecto apocalíptico, el caballo de Odiseo, impertérrito en un entorno de destrucción, paradigma del caballo vencedor de batallas. También es un corcel el protagonista de gran parte del bajorelieve de Abu Simbel, esta vez arrastrando una carroza. Pero no sólo antes de nuestra batalla el caballo llevará aparejado el protagonismo y la fuerza de la guerra, años después, Tempesta en sus grabados dará un gran



La victoria de Fleurus. Vicente Carducho. Museo del Prado.

protagonismo a los caballos en la batalla, siempre con la cabeza destacando en el amasijo de cuerpos. Luca Giordano brindará a la posteridad una curiosa variante en su *Batalla de israelíes y malaquitas*: desplazando el eje compositivo hacia la misma grupa de un caballo, de espaldas al espectador; entonces, ese foco de luz blanca arrastra la mirada hacia la derecha del cuadro, donde no sólo los hombres luchan, sino también los caballos, contagiados de tan tremebundo frenesí, se enfrentan entre ellos. La grupa del caballo es lo que también vemos en la *Batalla de turcos y cristianos* de Tintoretto o en la famosa *Rendición de Breda* velazqueña.

La sangre

Emparejada siempre con la escena bélica y tiñendo el momento postrer de la lid, la sangre es el objetivo último de la batalla, aquel con el que el enemigo riega el campo de batalla y causa con su pérdida la defenestración de la misma lucha; es incluso el color que representa la guerra, el rojo de la pasión de los combatientes, el color de las banderas y estandartes más guerreros. El color, junto al negro, de la muerte.

El espectador que penetra en la galería escurialense se percata, al poco de observar, de que la sangre no aparece, salvo en un par de ocasiones aisladas y de una forma muy irreal. Ni tan siquiera en los momentos de más cruenta lucha los cuerpos que asolan la tierra presentan las naturales manchas de sangre. Pero algo tan extraño en la representación de la batalla será una constante en la producción artística. En la misma ausencia se contempla un endulzamiento de la guerra, evitando así que el espectador contemple la realidad cruda de la barbarie, esquivando el terror que produce el hombre caído y cubierto de sangre, certificando así su asesinato. Este obli-

gado mutis del homicidio, debe ser entendido por la justificación cortesana de la misma obra, pues los miembros de la junta regia se inmunizarían así ante la contemplación de espectáculos tan grotescos, fortaleciendo e insensibilizando en parte sus delicados ánimos.

Sin embargo, cuando el fin último es mostrar el horror de la guerra, los artistas no han escatimado en presentarlos en primer plano la monstruosa cadena de desastres. Recuperamos aquí la obra de Carducho, donde un español es atravesado por la espada del francés al que apuñala, o el primer plano del soldado muerto de raigambre clásica. Tampoco obvie el lector los *Desastres de la guerra* de Goya, allí la crudeza se encuentra en su cúspide, pero al ser elementos aislados, no la incluimos en nuestra reflexión sobre la representación de batallas; algo que sí hacemos con su *2 de mayo de 1808, la carga de los mamelucos*, donde la sangre del caballo nos salpica, de igual manera que la mirada del animal hace partícipe al público de su doloroso sufrimiento. Aquí la sangre llega a ser la verdadera protagonista, enrojeciendo el solio madrileño.

El terreno y la estrategia

Ya señalaba Sun Tzu en “El arte de la guerra” la importancia que posee el terreno en el devenir de la batalla, debiendo adaptarse a él, según sea la circunstancia, ateniéndose a su naturaleza, según sea disperso, fronterizo, clave, comunicado, convergente, hostil, difícil, cercado o muerto¹⁷. Pero no sólo el gran estratega chino ensalzó la importancia del terreno, Maquiavelo en su diálogo “Del arte de la guerra” apela al necesario reconocimiento del terreno y de los dispositivos y efectivos del adversario¹⁸. Sin duda, el lugar donde se realiza la batalla predispone la estrategia a seguir. Por tanto la geografía, baza para la victoria o factor decisivo en la derrota, y con frecuencia madre de lo aleatorio, nunca puede ser desdeñada.



Detalle de la Batalla de San Quintín. Sala de Batallas. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

En los frescos de *La batalla de Higuera* hay un estudio de la orografía: se puede ver en la lejanía los picos de la sierra granadina, así como los ríos o las escaramuzas que se suceden en la ciudad. Pero en las pinturas restantes de la *Sala de Batallas* se puede apreciar un mayor estudio del terreno. En la serie que reuniremos bajo el nombre de *Jornadas de San Quintín*, desde una visión más vertical se detalla minuciosamente tanto la situación de las murallas, como la de los diferentes ríos y arroyos o la disposición geoestratégica de campamentos y trincheras. En los testeros, el perfil de la isla aparece detalladamente dibujado, tendiéndose a una mayor fidelidad y olvidando para ello en muchos casos la perspectiva o la composición.

Aunque resulta un elemento fundamental en la comprensión del enfrentamiento bélico es un motivo que no parece haber calado en la producción pictórica; la mayoría de las obras de batallas se central en la lucha y el entorno pasa a un muy segundo plano. Mencionaremos como claras excepciones los cuadros de batalla del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. Entre ellos la *Defensa de Cádiz* de Zurbarán muestra esta visión, que aplanan el escenario, ajeno a la profundidad y la perspectiva, pero que da una idea muy clara de la disposición de los combatientes durante la batalla. Mejor fortuna, unida a un mayor talento, es la obra de *Las lanzas*, que muestra una composición en perspectiva aérea de la zona de Breda cubierta por las humaredas de la batalla.

Resulta complicado acometer la representación de la poliorcética, debido a sus múltiples soluciones, en la vinculación que se establece a lo largo de la historia y que nos muestran las constantes transformaciones en la manera de combatir. Variantes en los planteamientos de

determinados estrategias o tácticos, predominio de una arma respecto a otra o el eterno protagonismo de la geografía en la medida en que “sirve en primer lugar para hacer la guerra”, según la famosa frase acuñada por el teórico de la geopolítica moderna Yves Lacoste¹⁹. Tanto es así que hay una obra de un artista alemán, Carl Rottmann, que a principios del siglo XVIII realizó *La batalla de Marathon*. En dicha obra no aparece ningún ejército, pero es tal la fuerza de la naturaleza desatada, la desolación de su geografía contrapuesta al amenazante cielo, que no perturba como una batalla sembrada por la desolación.

Elementos de la batalla: ejército, campamentos, fortaleza, ingenios de guerra, etc.

Otro punto importante en la obra escurialense es el recorrido que podemos hacer por todos los elementos que se combinan en un escenario bélico: desde las armas a la disposición de los campamentos, desde los ingenios para la guerra hasta la construcción de fortificaciones de campaña que rechacen al enemigo. Esta información visual nos sirve para poder contemplar la evolución en cuanto a poliorcética se refiere, ya que desde la batalla de Higuera a las de San Quintín hay más de siglo y medio, periodo en el que los avances fueron muy destacables²⁰.

En la batalla que comandó Juan II, el núcleo de las agrupaciones dispares de tropas lo constituía el caballero totalmente acorazado que acudía al campo de batalla con la “lanza castellana”²¹. Estos hombre de armas mandaban una “bandera” y varias agrupaciones de estas formaban una “batalla”, que a su vez configuraban el ejército. Esta distribución se puede ver muy claramente en el primer tercio de la gran pared de la Sala de Batallas. Las “banderas” estaban compuestas en nuestro caso por caballería, arqueros y piqueros. En el caso de Higuera existe un predominio de caballería “a la jineta”, es decir, armados ligeramente, y los primeros en entrar en combate. La pintura, a pesar de todo, no testimonia un gran repertorio armamentístico, así como tampoco describe profusamente el amplio espectro de ingenios guerreros o la composición misma de los campamentos castellanos.

Más detalle, sin embargo, aparece en la serie de San Quintín, al ser mayor la novedad en las armas de fuego: “escapaderos”, numerosos en las tropas organizadas de nuevo cuño por Carlos V, “estradiotes”, equipados con la característica azagaya, que podía utilizarse como lanza o como pica, la caballería de “reiters” o “jinetes negros”, mercenarios alemanes equipados con pistolas, y los “hereruelos” con arcabuces. También se puede ver en las



La Batalla de Marathon. Carl Rottmann. Alte Nationalgalerie. Berlín.

diferentes secuencias de la guerra una amalgama de alemanes, borgoñones e ingleses, contingentes que formaban parte del ejército español, con el temido tercio de Navarrete al frente, y cerrando la formación, la caballería al mando del Conde de Egmont.

Por tanto, la gran novedad de la pared septentrional es la introducción de un arma que será imprescindible en el futuro de la guerra: la artillería²². En los capítulos de asedio se puede apreciar la variedad de cañones presentados por los sitiados y los sitiadores.

Fielmente reflejada en estos paños y redundada por la perspectiva empleada, la estrategia aparece más visibles en sus variantes de "la caracola" o del "escarceo", consistente en avanzar por filas contra los infantes enemigos, disparar contra ellos por descargas, la llamada "ruciada" y pasar a retaguardia.

En toda la secuencia de la *Sala de Batallas* se evidencia la preferencia por la caballería, por razones de movilidad. La búsqueda de la estrategia revolucionaria de potencia de choque, concentración de fuerzas y capacidad de aniquilamiento pondera la decisión del programa representativo.

Conclusiones

Los frescos de la *Sala de Batallas* son un claro ejemplo de cómo la magnificencia del monarca quiso dejar constancia de su poder por medio de la representación de sus victorias bélicas. Este uso político del arte tiene una gran pujanza a lo largo de la Edad Moderna y serán numerosas las representaciones artísticas de batallas por toda Europa. Sirviendo de ensalzamiento pero también de crónica didáctica a los posibles espectadores. La obra escorialense participa de toda una tradición que antes y después ha primado unos aspectos artísticos en perjuicio de otros, entendidos éstos como la dificultad de expresar en un medio estático la fugacidad inasible del enfrentamiento bélico, de la batalla. Los diferentes aspectos que hemos tratado en este comunicado son sólo un fragmento aislado de algunos elementos constantes en este tipo de género. Esta breve reflexión ha tenido como objetivo realizar un recorrido somero sobre algunas obras fundamentales en el género de batallas de la historia del arte; también esperamos que haya servido, al menos, para disfrutar; más si cabe, de esta bella sala escorialense.

Notas

- 1 Sobre la Sala de Batallas remitimos al exhaustivo trabajo de CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (2001): "Los frescos de la Sala de Batallas", en *El monasterio del Escorial*. Colección del instituto escorialense de investigaciones históricas y artísticas, Madrid: 166-209. BROWN, J. (1998): *La Sala de Batallas de El Escorial: La obra de arte como artefacto cultural*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.
- 2 ZARCO, J. (1932): *Pintores italianos en San Lorenzo el Real del Escorial (1575-1613)*, Instituto de Valencia de don Juan, Madrid: 57, 71.
- 3 "Galería del cuarto de la reyna", "Galería de su Magestad", "Galería de la batalla", "Galería del aposento real", *Ibid.*: 57, 148, 83, 85 (respectivamente). "Galería grande de la Casa Real". SIGÜENZA, J. (2000): *Tercera parte de la historia de la Orden de San Jerónimo*. Valladolid: 603.
- 4 XIMÉNEZ, A. (1764)(1984): *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnífico templo, panteón y palacio...*. Patrimonio nacional, Madrid: 167.
- 5 PONZ, A. (1788): *Viage de España*. Vda. de Joaquín Ibarra, Madrid. T. II: 230.; QUEVEDO, J. (1849): *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado comúnmente del Escorial*. Tip. De Mellado, Madrid: 344; ROTONDO, A. (1862): *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo, vulgarmente llamado del Escorial*. Eusebio Aguado, Madrid: 278.
- 6 BROWN, J. (1994): *op. cit.*: 15; BUSTAMANTE GARCÍA, A. (1998): *La octava maravilla del mundo*. Alpuerto, Madrid: 202.
- 7 SIGÜENZA, J. (1988): *La fundación del monasterio de El Escorial*. Aguilar, Madrid: 267-268.
- 8 ZARCO, J. (1932): *op. cit.*: 119.
- 9 CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (2001): *op. cit.*: 198.
- 10 BARRIENTOS, L. (1946): *Refundición de la Crónica del Halconero*, Madrid, ed. de J. de M. Carriazo: 113-127.
- 11 QUEVEDO, J. (1849): *op. cit.*: 345.
- 12 MATA DE CARRIAZO, J. (1940): *Crónica de don Álvaro de Luna, condestable de Castilla, maestro de Santiago*. Espasa-Calpe. Madrid: 120-142.
- 13 Concretamente el 27 de agosto, día de San Lorenzo. Con ello se fragua la leyenda de la promesa de Felipe II de construir un monasterio dedicado al mártir español. RUBIO, L. (1957): "La victoria de San Quintín (1577) y la fundación del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial", en *La Ciudad de Dios (San Lorenzo del Escorial)*, 170: 401-432.
- 14 CABRERA DE CÓRDOBA, L. (1876): *Felipe II, Rey de España*. Imprenta de Aribau y Cia., sucesores de Ribadeneyra, Madrid: T. II: 654-661; T. III: 20-36.
- 15 ÁLVAREZ LOPERA, J., y PITA ANDRADE, J. M. (1991): *La Pintura: de la Prehistoria a Goya*. Tomo 5 de la Historia del Arte. Barcelona. Carroggio S.A. de Ediciones: 113.
- 16 RIPA, C. (1897): *Iconología*. Madrid, Akal: 470.
- 17 TSU, S. (VI a.C.) (1999): *El arte de la guerra*. Ed. Martínez Roca, Madrid: 153.
- 18 MAQUIAVELO, N. (1521) (1988): *Del arte de la guerra*. Ed. Tecnos, Madrid: 114.
- 19 ENCEL, F. (2002): *El arte de la guerra. Estrategas y batallas*. Alianza, Madrid: 14.
- 20 Remito al respecto a la interesante obra de: CÁMARA MUÑOZ, A. (1981): "La arquitectura militar y los ingenieros de la monarquía

- española: aspectos de una profesión (1530 – 1650)" en *Revista de la Universidad Complutense*, Madrid, 3: 255 – 269. CÁMARA MUÑOZ, A. (1998): *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*. Ed. Nerea, Madrid. 1998. También subrayo el artículo de próxima aparición: GARCÍA GIRÓN, R. (2007): "Las fortificaciones de la frontera de Castilla tras la sublevación portuguesa (1640)", en Fundación Universitaria Española, Madrid.
- 21 ALBI DE LA CUESTA, J., STAMPA PIÑEIRO, L., Y SILVELA MILANS DEL BOSCH, J. (1992): *La caballería española. Un eco de clarines*. Trabapress, Madrid: 15
- 22 BORJA PÉREZ, J. (1999): *La historia de las armas de fuego portátiles a través de la colección del Museo del Ejército*. Ed. Ministerio de Defensa, Madrid. Y HERRERO FERNÁNDEZ-QUESADA, M. D. (1994): "De los orígenes medievales de la artillería española a la artillería austracista" en *Al pie de los cañones*. Ed. Tabapress, Madrid: 21 - 51.

Valle de los Caídos. Costus y la subversión de los códigos visuales del franquismo

Héctor Sanz Castaño
Universidad Autónoma de Madrid

Juan Carrero y Enrique Naya, conocidos generalmente como Costus o *las Costus*, forman parte del conjunto de creadores españoles —homosexuales en su mayor parte— que a partir de los años setenta empezaron a sentar las bases de un lenguaje *queer* en la producción artística de nuestro país. Antes de que el término anglosajón entrara a formar parte del vocabulario de la teoría contemporánea y antes de que —en los años noventa— una nueva generación de artistas empezara a orientar su trabajo en este sentido. Antes de que pensáramos que algo es *queer* se hablaba de *Camp*. Un término ambiguo que debería ser correctamente redefinido. Para resumirlo en pocas palabras, la percepción dominante es que algo calificado como *Camp* es ingenuo, fácil y por encima de todo apolítico. No podemos estar de acuerdo. Obviando una revisión profunda del término a nivel teórico, analizaremos un ejemplo de cómo una de las grandes series de Costus, *El Valle de los Caídos*, supone un ejercicio “político” de subversión de los códigos visuales dominantes.

Una producción artística comprometida, como es la de los autores que nos ocupan, no puede pasar por alto la importancia de reinterpretar las imágenes que se han establecido, de manera arbitraria y sin ningún tipo de fundamento esencial, como corpus de la respetabilidad, convirtiendo toda realidad ajena a ellas en un fenómeno abyecto. Unos códigos visuales, decíamos, que funcionan como elemento de contención política, de control y represión. De la misma forma que Foucault analiza la interiorización de los sistemas de vigilancia, las imágenes funcionan como esquemas de identificación para el individuo, a los que se somete y a través de los cuales mode-

la la expresión pública de su identidad. La subversión de esas imágenes, tiene la posibilidad, por tanto, de introducir modificaciones en el sistema establecido de valores.

En este proceso es donde adquiere sentido la dimensión política que existe en el *Camp* como manifestación de una *sensibilidad* autónoma. Una acción que puede ser en cierto sentido no consciente o no del todo intencionada. En este caso, sería interesante considerar cuál es la idea de “acción política” o de “arte político” para cada artista y en cada contexto. Si tomamos por ejemplo la reinterpretación del programa iconográfico franquista del Valle de los Caídos que realizan *las Costus* nos encontramos ante un discurso contradictorio. Enrique y Juan afirmaban que su intención no era hacer crítica política. Se refieren literalmente a las “pobres ideas políticas”¹ con las que se enfrentaban al monumento. Hay que tener en cuenta que en el contexto histórico al que nos referimos los artistas españoles habían vuelto la espalda al tema “político” como objeto de su producción. Según Calvo Serraller, los artistas españoles de los setenta tenían, con respecto a sus inmediatos predecesores, otras preocupaciones plásticas y personales. “La muerte de Franco o el final de su régimen les hizo perder la justificación política del compromiso moral.”² Efectivamente, las circunstancias que habían rodeado el *arte político* de los sesenta actuaron como un revulsivo para toda una generación de artistas en el decenio siguiente. Margit Rowell — por más que su punto de vista sea ajeno al ámbito español — comparte la idea de que esta generación no vierte en su arte un compromiso político demasiado aparente. “No porque sean apolíticos, sino porque tal vez son “menos ingenuos”

y saben que un arte comprometido puede ser explotado para fines políticos contrarios, como en décadas anteriores.”³ Costus tienen un “compromiso moral” desvinculado de la crítica al régimen, pero no por ello menos activo. Esa distancia les permite una cierta independencia al aproximarse a las imágenes hegemónicas del franquismo; aquellas que tienen que ver con la unidad de la patria, el destino imperial, y la religión y moral católicas como eje de todo su sistema de valores.

Para ocuparnos del trabajo de Costus sobre la iconografía del Valle de los Caídos tendremos que empezar; siguiendo sus propios testimonios, por explicar cuáles fueron las circunstancias que les llevaron a abordar un tema tan inesperado. Para empezar, deberíamos tener en cuenta su vinculación familiar con el monumento y con el régimen franquista. Enrique era sobrino del golpista General San Martín, y Juan, por su parte, de Luis Antonio Sanguino, uno de los escultores –bastante secundario– de la Basílica. Cuando los dos jóvenes llegaron a Madrid se instalaron, en un primer momento con sus respectivos familiares. Sin embargo, por su condición de artista de cierto éxito, o al menos, garante de encargos oficiales, fue Sanguino quien más podía influirles y aconsejarles en aquellos primeros años. Ellos mismos reconocen esa influencia: “Nosotros a Sanguino le debemos todo el sentido artístico. El nos enseñó la forma de vida de un artista, cómo tratar al cliente, el trabajo de relaciones públicas...”⁴ Para su segundo gran proyecto en común, después de la serie de las Gitanas de Marín, Costus deseaban un tema que fuese en cierto modo un homenaje a Madrid. “Buscamos un monumento que fuese rico en elementos, capaces, una vez desarrollados en pintura, de adaptarse a la idea. Después de una visita al Valle de los Caídos, que ya conocíamos desde la infancia, se nos ajustó como anillo al dedo”.⁵ El motivo para escoger semejante programa iconográfico debió estar probablemente relacionado con un profundo conocimiento del mismo. Pero por otro lado, también una cercanía personal a la dimensión meramente plástica de la obra que pudiera compensar el rechazo a los valores que el monumento representa y el recuerdo a la trágica historia de su construcción. “Todos los grupos escultóricos que forman el conjunto, representan temas que a nosotros desde un principio nos parecieron de una tremenda actualidad, aunque quizás un poco olvidados, lo cual les hace aún más atractivos, así como su virginidad, pues nadie se ha atrevido con el monumento, viéndolo como una exaltación del franquismo”.⁶ Esa cierta distancia naif, o simplemente Camp, de Costus ante el enorme programa escultórico les permite aproximarse al mismo sin problemas para su “conciencia artística”. Es decir, la supuesta ingenuidad –o

falta de compromiso político– se convierte precisamente en la herramienta decisiva para que afronten cara a cara uno de los iconos visuales más potentes del franquismo. Como bien indicaban ellos mismos, otros artistas contemporáneos, más propicios a enarbolar la vinculación ideológica como clave de su producción, “no se habían atrevido con el monumento”. Obviamente, el Valle de los Caídos tenía en 1979 –fecha en que Costus empezaron a trabajar en el proyecto– y tiene aún hoy en día, una contundente presencia como recuerdo de la represión política del franquismo; su carga simbólica debía asumirse de alguna forma. Probablemente aún en el presente se haría necesaria una intervención que desactivara toda esa ideología. A la vista está que una operación de “lavado de cara” de la función original del edificio no es, ni mucho menos, suficiente. En los primeros años que siguieron a la muerte del Dictador la situación habría de ser, indudablemente, más sangrante para una parte importante de los españoles. Como Juan y Enrique planteaban: “Cuando empezamos a pintar la obra, hacía años que la democracia se solidificaba en España, los mismos que llevaba muerto el general; y debido a su cercanía a la capital, o se bombardeaba el monumento hasta no dejar rastro de él, cosa que nos parece una barbaridad, o se asume como lo que es: un conjunto escultórico – arquitectónico, producto de un pasado del que ya no se puede renegar, colocado en nuestra sierra madrileña, bueno para visitar”.⁷

La razón que pudo hacer rechazar a otros el asunto del Valle de los Caídos debió ser el miedo a convertirse en propaganda de una ideología mediante el empleo de los elementos de su lenguaje. Costus, sin embargo, iban a poner en práctica, de manera posiblemente inconsciente, una práctica de apropiación de ese mismo lenguaje repitiendo los temas del mismo pero modificando los contextos, los lugares, y, lo que es más importante: los sujetos de la enunciación. Su posición no era quizá la de una subversión estudiada de la imaginería católica; es decir, no pretendían ridiculizar los asuntos religiosos, sino – por el contrario – abordarlos desde un punto de vista artístico contemporáneo. El resultado es, sin embargo, profundamente crítico. Costus se enfrentan al trabajo de reinterpretación con una intención, como indicábamos anteriormente, despolitizada. “Estas son y han sido las pobres ideas políticas con las que nos hemos enfrentado al monumento, mejor dicho, al sentido que marca el monumento, porque las piedras y la temática que en él se representan son principios universales asumidos por el franquismo, sin ningún miramiento más que el propio engrandecimiento. Por eso, y con las mismas libertades que ellos se tomaron en su momento, nos hemos permitido, siguiendo un principio puramente barroco,

el interpretar la imaginería a nuestro modo, con gente de hoy en día vestidos como tales".⁸ Se ven a sí mismos como un eslabón más en la cadena de sucesivas representaciones de la iconografía, y se autorizan para establecer los modelos visuales que traigan la "imaginería" al presente. Podría decirse que tienen, en cierto sentido una actitud conservadora, retardataria o de vanguardia "mal entendida". Sin embargo, veremos que el interés por reapropiarse de las imágenes les permite construirse un lugar en el discurso y atacarlo desde dentro.

De entre el amplísimo programa iconográfico que desarrollan quisiéramos tan solo destacar los elementos más claramente subversivos o "contraculturales"; si bien este término no nos parece el más preciso. La elección de unos nuevos modelos, reales, reconocibles y contemporáneos, en absoluto asépticos, es en sí misma una diferencia sustancial en la lectura del programa. Si no fuera por la dependencia de una imaginería orquestada por el franquismo este tipo de imágenes podría leerse como una especie de retrato alegórico a la manera de los que realizara de forma contemporánea y con posterioridad Pablo Pérez Mínguez. No hay que olvidar que en el momento en que Costus desarrollaron el grueso de la serie de El Valle de los Caídos trabajaban en el apartamento que el fotógrafo tenía en la calle Montesquiza de Madrid, y que los propios Juan y Enrique emplearon sus fotografías como base para las pinturas. Una puesta en escena tan elaborada y compleja requería probablemente de este tipo de astucias para facilitar la colaboración de los modelos y el trabajo hiperrealista de Enrique. Pero la obra de Costus es otra cosa. A pesar de su vacilación a la hora de declararse en una posición crítica, y aunque todo el proceso se enmascare de "interpretación artística de un tema" sin más pretensiones, salta a la vista que algunas de las elecciones son más comprometidas, más "políticas" que otras. Especialmente cuando estamos hablando de figuras de cierta notoriedad pública. Otro aspecto importante en este sentido será la concepción de alguna de las figuras —religiosas— como imágenes connotadas eróticamente. Si embargo, esta es una cuestión de la que nos ocuparemos posteriormente.

Volviendo a la idea que nos ocupa, es innegable que hay un significado que va más allá del proceso de simple reactualización que Juan y Enrique planteaban al escribir sobre el Valle. El elemento clave para el análisis de la serie es sin duda el conjunto de los modelos escogidos para representar los distintos temas. Modelos que, con su mera presencia, introducen un conflicto respecto al contenido político-religioso de las escenas. En algunos casos esta falta de adecuación —o de *decoro* si se quiere— resul-

ta más patente que en otros. No obstante, algunos comentarios cercanos a *las Costus*⁹ reivindican este tipo de proceso —por el cual personajes del entorno del artista se convierten en modelo para sus obras— como un detalle sin mayor importancia, frecuente en otros artistas a lo largo de la Historia del Arte. Esta apreciación olvida una cuestión tan importante como la del *decoro* a la que yo me refería con anterioridad; y es que en ningún caso hubiera sido tolerable la utilización de un o una modelo que faltara al mismo para un asunto religioso. Conscientes o no de la proyección pública de las circunstancias personales de sus modelos, Costus deciden emplearlos, ofreciendo una lectura en paralelo a unos temas que parecían inamovibles; haciendo contrastar la realidad vibrante de su entorno con el lenguaje grabado en la piedra de un pasado ominoso.

Como decíamos algunos personajes tienen más relevancia que otros en este proceso. Lucía Dominguín y sus hijos (Merced), Emi de la Cal —esposa de Juan Pardo— (Pilar), *Pepa* —pareja de Tino Casal— (Justicia) o la modelo mexicana que escogen para la Inmaculada pueden resultar figuras asépticas respecto al contenido de la obra; es decir, no suponen una clara oposición conceptual. En otros casos, la clara vinculación de los retratados a *la Movida* y a una disidencia cultural en términos más generales, los convierte en una introducción bastante más incómoda con respecto al contenido. Paz Muro (Prudencia), Ana Curra (Templanza), Miguel Ordóñez (San Mateo), Paco Navarro (Patria), Pepe Rubio (África) y especialmente Tino Casal (Caudillo) y Alaska (Piedad y Patria) encarnan un nuevo modelo de pensamiento y comportamiento que difiere con mucho de aquel que había promulgado el régimen franquista como ejemplo de moral. Es interesante detenerse un momento para subrayar la relación existente entre moral y estética en el pensamiento teórico franquista expresado a través de la Falange. A diferencia de los fascismos europeos, el franquismo carecía de un prototipo racial determinado; es decir, no existía un tipo físico español ideal. Si bien, en muchos casos, se va a conservar un pensamiento que asocia la belleza física con la excelencia moral, como postulado teórico se impondrá el denominado *Estilo*. Este concepto del *estilo* del pensamiento falangista tiene que ver con una "forma de ser"; es un modelo de comportamiento —moral— que define la especificidad española (citar) y no se aplica, a priori, a las artes plásticas. Es particularmente interesante esta noción porque establece el marco para el análisis de los cuadros de Costus. Introduce una noción "performativa" de la moral, que se desarrolla en el tiempo y tiene como espacio el cuerpo del sujeto.

Al referirnos a los modelos empleados por Juan y Enrique notaremos que en ningún caso se adecuan al esquema estético y ético de comportamiento que se resume en la noción de *estilo*. Por ese motivo, el cuerpo de los sujetos empleados resulta tan importante. En primer lugar, el de Damaris Montiel (África). La modelo mulata, musa del diseñador Pepe Rubio, introduce la diferencia racial, que en este caso no deja de estar matizada – si no justificada – con la adjudicación del patronazgo del “continente negro”. Más interesante es el caso de la modelo escogida para encarnar a la Virgen del Carmen: Bibiana Fernández, que en 1986 aún era conocida como Bibi Andersen, y encarnaba la imagen más reconocible de la transexualidad en nuestro país (unos años antes, en 1977 había realizado una notable aparición en *Cambio de sexo*, de Vicente Aranda). En todos estos casos no importa tanto el hecho de que todos ellos sean personajes contemporáneos, sino que esos sujetos –incluso sus cuerpos– forman parte de una *performance* pública de la identidad que es fundamentalmente política. No solo supone utilizar como modelo a aquellos en los que los artistas encuentran una inspiración inefable. Se trata de poner en conflicto los valores del nacional-catolicismo franquista y las imágenes de una realidad *queer* y “contracultural” que estaba emergiendo en nuestro país. Costus, conscientemente o no, hacen converger en el plano de la representación estos significados contrapuestos, y del encuentro surge una serie de imágenes con enorme agencia discursiva y política. Renegando del “arte político” estaban desarrollando una de las obras más efectivas como contra-discurso del franquismo.

Por otro lado hay una serie de imágenes en las que se introduce una visión nueva y completamente ajena a la pintura religiosa de la figura masculina. El tratamiento que Costus hacen de este tema implica una carga erótica en la representación, que se opone no sólo al destino original de los temas desde un punto de vista devocional sino también político. El desnudo masculino se había introducido en el lenguaje propagandístico de los regímenes europeos de una manera muy precisa, que no comprendía en ningún caso el carácter sensual. Aunque las diferencias en el empleo de la figura masculina es diferente en el ámbito alemán o italiano y el español, nos parece relevante apuntar algunas de las claves su tratamiento para poner en contexto el modelo franquista, a partir del cual extraen sus temas las Costus.

En el nacionalsocialismo alemán la figura viril se convirtió en símbolo del Estado, y en ella se condensaban significados de fuerza, rectitud, serenidad, pureza racial, etc. La sensibilidad en la recepción del desnudo deriva de la

escisión de todo erotismo con la cual Winckelmann había pretendido convertir los desnudos de jóvenes griegos en ideas abstractas. “*La blancura transparente de estas figuras, su serenidad –clave para el intento de Winckelmann de minimizar todo impacto erótico– les había despojado supuestamente de todas las connotaciones sexuales. La belleza clásica (...) transformaba a los jóvenes desnudos de la escultura griega en símbolos inmutables y universalmente válidos. Los nazis asimilaban este argumento y lo extendieron en su tajante distinción entre lo privado y lo representativo.*”¹⁰ Esta era la forma en que el aparato ideológico del Tercer Reich era capaz de conjugar la presencia del desnudo, con su aspiración a la respetabilidad, la higiene y la moral públicas. El desnudo simbólico se fomentaba como la imagen de la fuerza la belleza y la moral del nuevo Reich. “*Sin embargo, el cuerpo debía ser preparado cuidadosamente antes de que pudiera ser ofrecido a la mirada pública. La piel debía carecer de vello, estar suave y con apariencia férrea. El cuerpo así sería casi transparente y con las menos características individuales posibles, perdería toda atracción sexual. (...) Tal figura masculina podía ser alabada, pero ni deseada ni amada.*”¹¹ Esta desexualización es el elemento clave de nuestro argumento, y aquello contra lo cual van a reaccionar, como veremos a continuación los artistas que nos ocupan. José Miguel G. Cortés coincide también en subrayar la asexualidad y la homogeneidad como características en el uso del desnudo de los regímenes fascistas: “*se fue generalizando el mostrar el cuerpo masculino completamente desnudo, aunque fueran unos desnudos castos sin el menor asomo de complacencia sexual. (...) lo que se mostraba era el cuerpo de la nación, un cuerpo elevado a la categoría de verdad universal, de icono social. (...) estos desnudos masculinos, aunque esculpidos para representar diferentes valores (...) parecen tan similares en su virilidad triunfal y exclusiva que son perfectamente intercambiables unos por otros.*”¹²

El fascismo italiano también fue heredero de esta apropiación simbólica del desnudo pero en menor medida. Su apuesta por el cuerpo atlético entroncaba más con los beneficios que en forma de fuerza, camaradería y disciplina era capaz de aportar el ejercicio físico. No existió un uso de la figura masculina desnuda comparable al de la Alemania nazi. Sin embargo, uno de los mayores ejemplos de un programa escultórico de esta clase, comúnmente citado como modelo iconográfico, fue el proyecto del *Foro Mussolini*, construido en Roma entre 1932 y 1937, aunque en este caso se trate de una visión más vigorosa y brutal de la fuerza masculina.

El modelo español, estaba más influido por el catolicismo, y la moral cristiana ejercía una fuerte impronta

sobre lo que “se espera” que sea un hombre. Hemos mencionado anteriormente como el pensamiento falangista apostaba por un modelo de comportamiento —*el estilo*— en el que el aspecto físico quedaba un tanto relegado. Sin embargo, en algunos casos —especialmente en aquellos productos destinados al consumo de masas— se mantiene la idea de una belleza física, una cierta gracia o elegancia vinculada a las clases altas frente a al feísmo de los “enemigos del régimen” o las clases populares.¹³ En cuanto a las imágenes de desnudo simbólico, poco frecuentes, el referente debe buscarse más bien en la iconografía *Winckelmanniana* del nazismo que llegaba a nuestro país a través de las revistas y sobre todo de los carteles publicitarios y de guerra. A partir de esta influencia nos haremos una idea de en qué medida la imagen del hombre desnudo en las representaciones públicas se había desexualizado en nuestro país. De este modo podremos visualizar mejor cuál era el contexto en que se van a encajar una serie completamente nueva de imágenes a la muerte de Franco.

Para referirnos a las figuras masculinas del Valle de los Caídos tomaremos prestado un término de Costus que, nos parece, encaja perfectamente con el prototipo de imagen profundamente sensualizada que queremos caracterizar. Hablaremos entonces de “chulos”, como Juan bautizó una serie de cuatro pinturas de 1981. En ellos está el origen formal y conceptual de algunas de las imágenes que nos ocupan. La concepción de los mismos como objeto de una mirada erótica es innegable teniendo en cuenta el título que les adjudica. No se trata de personajes heroicos, no hay excusa temática que justifique su desnudez, son tan solo unos cuantos *Chulos*; cuatro chicos viriles y atractivos pero por encima de todo: deseables. Expuestos a la mirada y concebidos para el disfrute visual. En esta nueva apreciación del cuerpo masculino es donde encontramos un cambio sustancial respecto al contexto general que habíamos esbozado. Es la fortuna semántica del título de esta serie, que dota de un significado sensual muy preciso al desnudo, la que inaugura la imagen que nombra como un género nuevo en la producción de Costus. Un término que vamos a volver a encontrar en algunos de sus cuadros, y que como tema será recurrente en toda su obra. El mismo año en que realiza los cuatro *Chulos*, Juan pinta dos alegorías basadas en el mismo principio. *La Fortuna* [5.2] y *La Fama* [5.3] no son otra cosa que dos “chulos” aplicados a un tema clásico. Esta vez, Juan se permite modificar un asunto tradicional de la Historia del Arte y redirigirlo hacia sus propios intereses. Quizá en estas obras se esté gestando algo del espíritu que les ocuparía posteriormente en *El Valle de los Caídos*.

En este nuevo proyecto ponen en práctica el mismo proceso de introducción de la figura masculina como un elemento profundamente cargado de sensualidad. Los *Dos Ángeles Guardianes* repiten el esquema compositivo del *Chulo n° 3*, con una pértiga o una lanza de grandes dimensiones en sus manos. Para estas pinturas utilizan como modelo al cantante Pedro Marín, uno de los nuevos intérpretes que se abrían paso junto a los representantes más notorios del pop español de los ochenta. De la misma forma, los cuatro ejércitos son encarnados por personajes del círculo más íntimo de Costus, como Fabio de Miguel o Miguel Ordóñez, retratados junto al propio Juan. En todas estas figuras se transmite, mediante la actitud de los retratados, la presencia de una sensualidad homoerótica. Pero si de contenido erótico se trata, el mejor ejemplo lo encontramos en las figuras de los Arcángeles y *Azrael*. Para recrearlos escogieron a Manolo Cáceres, que en aquel momento desarrollaba una carrera como modelo profesional. En estas cuatro pinturas nos encontramos a la vez con dos figuras semidesnudas, en ropa interior, frente a otras dos que diríamos vestidas a medias, con el torso desnudo debajo de las cazadoras o incluso con la bragueta entreabierta. En todo caso, esta elaboración teatral del vestuario resulta mucho más sugerente que la exhibición en calzoncillos que acompaña. Particularmente porque subraya el rasgo que más claramente carga sensualmente las imágenes; nos referimos a la actitud, a la *performance*, de los “ángeles” como objetos de deseo. Los personajes, entendidos como asunto iconográfico, carecen por sí mismos de un contenido erótico. La figura del ángel no es intrínsecamente más sensual que pueda serlo la de Cristo o San Sebastián. Costus les conceden, sin embargo, un lugar prominente en su imaginaria a través de la sensualidad hiperbólica con que los representan. Todos ellos se presentan al espectador bajo el signo de la seducción. Su “lenguaje corporal”, es decir, la representación teatralizada de su cuerpo a través del atuendo y la *performance* del “Chulo”, transmite un mensaje profundamente sexualizado. Es evidente que los responsables de esa puesta en escena de la virilidad son Costus; son ellos quienes producen la imagen. Pero no podemos olvidar que toda la serie de pinturas de *El Valle de los Caídos* está inspirada en modelos reales y desarrollada a través de fotografías de los mismos. La relación entre la elaboración de una sensualidad viril a través de una identidad “preformativa” y la capacidad del artista para reproducir ese mismo proceso a través de la pintura nos resulta, en cualquier caso interesante. Si el origen se encuentra en los modelos reales o si Costus —Enrique especialmente, en este caso— modificaron la imagen al

trasladarla al lienzo, no es lo más relevante. Cualquier proceso creativo acarrea siempre una importante labor de selección, y en última instancia los artistas son responsables del resultado.

Probablemente sea en esta última parte de su programa iconográfico donde de forma más clara pueda verse una intención subversiva en los artistas. Pero como hemos intentado hacer ver hasta ahora, la totalidad del programa, los personajes representados y la manera en que se les retrata, implica una posición crítica en el discurso de lo que resulta o no resulta *apropiado* en el arte y en la vida. Se trata de contraponer los valores del nacional-catolicismo franquista a las imágenes de una realidad *queer* y “contracultural” que estaba emergiendo en nuestro país. Costus, conscientemente o no, hacen converger en el plano de la representación todos esos significados en conflicto.

Notas

- 1 COSTUS. (1987): “Valle de los Caídos”, en *Clausura* (1992), catálogo de exposición, Madrid.
- 2 CALVO SERRALLER, F. (1982): “Contemporary Spanish figurative painting: a new image?”, en *New Spanish Figuration*, catálogo de exposición, Cambridge.
- 3 ROWELL, M. (1980): *New Images from Spain*, catálogo de exposición, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
- 4 CACERES, M. (1982): “Primavera de 1982, en la azotea de Monte Esquinza 14, Madrid” en *Clausura*, op. cit.
- 5 COSTUS (1978): “Valle de los Caídos”, op. cit.
- 6 *Ibíd.*
- 7 *Ibíd.*
- 8 *Ibíd.*
- 9 Ricardo Carrero Galofré, hermano de Juan, se expresa en este sentido en un artículo publicado en <http://www.pliegosdeopinion.net/pdo10/barandal10/costus/leyenda.htm>
- 10 MOSSE, G. (2000): *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad*, Talasa, Madrid.
- 11 *Ibíd.*
- 12 CORTÉS, J. M. (2004): *Hombres de mármol*, Egales, Barcelona y Madrid.
- 13 BARRACHINA, M.A. (2004): “Le ‘style de la phalange’: une moral et une esthétique”, en *L’homme nouveau dans l’Europe fasciste (1922-1945). Entre dictature et totalitarisme*. %Fayard, París.

La iconografía bélica en las imágenes figurativas del rey de Aragón en la Edad Media

Marta Serrano Coll
Tarragona

Introducción

En esta comunicación se establecen los grupos representativos de la iconografía bélica de las imágenes medievales del rey de Aragón, con lo que se analizarán escenas de campaña anteriores al ataque, imágenes de combate y escenas triunfales. Al margen de la numismática y la sigilografía, son la pintura, la miniatura y la escultura los géneros que ofrecen el mayor número de figuraciones, si bien no se olvidará el arte efímero que consta haberse realizado con motivo de ciertas ceremonias. Para desarrollar e ilustrar el discurso se abordarán piezas numismáticas y sigilográficas y las más atractivas escenas bélicas contenidas en el resto de soportes, como las miniaturas del *Vidal Mayor*, del *Libro de Horas de Alfonso V*, los murales del *Palacio Aguilar* y de la *calle Basea* de Barcelona, los del *castillo de Alcañiz*, la *tabla del palacio del Marqués de Llió* y los retablos del *Centenar de la Ploma*, de la *Batalla del Puig de Jérica* o la *predela del Retablo de San Jorge* de Palma. En escultura, el estudio se centrará en la *sillería de la catedral de Toledo*.

Escenas de campaña previas al combate

CABALGATAS

Dentro del arte profano para ornar las residencias de finales del s. XIII, se encuentra el mural del *Palacio Real Mayor de Barcelona* donde se ha distinguido, entre otros a Jaime I¹. En primer plano, con coraza², el supuesto rey

mira hacia sus huestes y señala con su diestra hacia delante. Sólo el palado de la cobertura de su caballo hace suponer que nos hallamos ante el soberano, aunque Blasco afirma que es azur o sable sobre oro o plata³, emblema de los Canet: acaso es Ramón⁴ o su hijo Guillem, firmante en varios documentos del Conquistador⁵. Ambos constan en las crónicas, pero no parece que tuviesen la preponderancia necesaria como para figurar con esta preeminencia, aunque no es imposible la identificación. Si se acepta que el palado no pertenece al rey, el jinete no se corresponde con un miembro regio, a menos que el cambio de color se deba a la oxidación de los metales y colores, algo improbable, pues ni el azul ni el blanco resultan del deterioro del rojo y del oro. Si Blasco no está equivocada, todos desacertamos en la identificación. Si se admitiese que es el Conquistador, no debe resultar extraño que aparezca sin corona; había sido Jaime I quien había introducido este atributo en sus improntas⁶, aunque no fue constante hasta Jaime II, pues Pedro III batió *flahones* con yelmo raso. Además, salvo en el *palacio Aguilar* y el *Vidal Mayor* que lo presentan con cervellera coronada, de hacia esas fechas datan los murales de Alcañiz, donde se observa al Conquistador sin corona y con el brazo extendido de análoga forma a como aparece aquí figurado. El estudio de la heráldica⁷ determina que la escena se refiere a la conquista de Mallorca, épica que vivió un renovado interés dentro del contexto de las acciones militares del Franco quien, en 1285, había reintegrado Mallorca a sus posesiones. Con la conmemoración de aquella conquista,

que era su precedente y justificación, se mitificaba a Jaime⁸ y se monumentalizaba el edificio.

Es preciosa la iluminación del fol. 232v del *Vidal Mayor*, de hacia 1260-1280, que inicia “*De expeditionibus, es assaber: De cavalgadas o corridas*” y donde se presenta la marcha de un ejército compuesto por jinetes y soldados entre los que sobresale el rey, identificable por la corona sobre su cota de malla y sobrevesta palada como las gualdrapas de su caballo. Sostiene con su diestra las bridas y un escudo, y con su izquierda larga lanza con gonfalon que, junto a la de otro caballero conforma un aspa visual cuyo eje coincide con él mismo. Detalles como las bridas, el encadenado de las lórigas o la variedad de armas ofensivas, hacen que esta escena sea una de las más reproducidas del códice.

Nueva figuración se encuentra en los murales del *Castillo de Alcañiz*, fechados desde finales del s. XIII hasta mediados del XIV⁹. Su iconografía también alude a la lucha contra los musulmanes y la afirmación del poder de la monarquía¹⁰, a lo que habría que añadir la voluntad, por parte de los calatravos¹¹, de exaltarse a sí mismos por su participación en estas campañas. En la cara sur del primer arco de la torre, acompañado por sus caballeros, se distingue a un individuo que, por su indumentaria, gestos y ubicación, podría ser un rey aragonés, como el palado que se despliega por toda su vestimenta, incluyendo el *capell jubat*¹² que asoma por debajo de la cervellera o su mano alzada que indica el sentido del camino. Hay quien supone¹³ que observa la escena de la clave del arco, la del abrazo, pero en realidad es la expedición de quienes, más tarde, protagonizan el encuentro.

OTRAS ESCENAS

Un lienzo del *Palacio Aguilar* de Barcelona, de hacia 1285-1290, muestra la preparación del asalto a la ciudad de Mallorca. Sentado sobre escaño cubierto por tapiz palado, Jaime I conversa, en su dominante tienda, con un grupo de personajes. Reconocido por su ubicación y la corona sobre su cervellera palada, su indumentaria, una cota de malla cubierta por perpuente¹⁴, indica que nos hallamos ante una acto bélico¹⁵. Esta escena debió de ser frecuente; el *Libre dels Feyts* describe más de un consejo previo a la ofensiva¹⁶. Además, plasma la fuerte presencia de la nobleza catalana que evidencia su participación en las decisiones, intervención enriquecida con la autosegregación del conde de Ampurias quien manifestaba así su desacuerdo¹⁷. Su iconografía tiene que relacionarse con las mencionadas campañas militares de Alfonso el Franco que había reconquistado Mallorca. La aparición de la

heráldica de los Caldes explica su temática y ejecución, pues fue una familia íntimamente ligada al rey¹⁸. Esta pintura es otra muestra de los murales que ornaban las casas nobles, como la de Urgellet y, más tardías aunque más cercanas, las del palacio Fiveller; las de la torre de Basea y las de la calle Duran i Bas de la Ciudad Condal. Ya en 1292 Ramón Llull se hacía eco del interés por realizar hermosas edificaciones y dotarlas de bella decoración¹⁹; no en vano Pedro IV dispuso en sus *Ordinacions* que no faltaran paños con historias en las paredes, detrás de su silla en la mesa o en la cabecera de su cama²⁰. Por otra parte, este género que tenía el ámbito civil como medio de inspiración y lugar de expresión, no había sido olvidado desde época romana²¹, aunque los precedentes són más remotos²². Conforme a Hempel²³, las verdaderas imágenes históricas se observaban en las representaciones de las expediciones de Belisario del palacio de Justiniano en Constantinopla o en las escenas de la vida de la reina lombarda Teodolinda²⁴. Por otra parte, en Europa se observa cierta tradición de recordar plásticamente algunos acontecimientos, crónica visual de un pasado más o menos reciente²⁵.

Nueva figuración se encuentra en los murales del *castillo de Alcañiz*; en la clave de la cara sur del primer arco, donde dos personajes se besan y abrazan. Uno es el rey de Aragón; el otro, de acuerdo con la corona, es otro rey quien, pese a la ausencia de heráldica en su vestimenta, que al ser de launas no permite blasonado, tiene que identificarse con algún rey²⁶. Cid sospechó que representaba el final de la disputa que, sobre el reino de Navarra, habían mantenido Jaime I y su yerno Alfonso X²⁷. Teobaldo I había determinado que sus hijos tuviesen como tutor a Jaime I²⁸. Difunto el navarro, el castellano quiso invadir aquel reino, deseo frustrado por la intervención del aragonés²⁹. El mural coincide con las líneas de Desclot³⁰, y el ambiente bélico se observa en la indumentaria, pues ambos soberanos visten, con variantes, arnés de guerra.

En la cara sur del segundo arco de la torre, sobre los restos de una ciudad se disponen dos grupos de caballeros, ubicados en sendos registros, que marchan hacia un campamento. Entre ellos, un miembro de la casa de Aragón quien, identificado por su palado, conversa con otro caballero³¹ mientras sostiene, con su diestra, una maza³². Hay quien piensa que se representa el retorno al campo base tras la toma de Valencia, por lo que habría que identificar al rey con Jaime I³³.

Iconografía de combate

CONTRA EL ELEMENTO MUSULMÁN

El muestrario arranca con las pinturas del atrio del *castillo de Alcañiz* que muestran una cruenta batalla donde los cristianos se abalanzan frente a los sarracenos. De la apretada hueste descuellan unas gualdrapas paladas que indicarían que nos hallamos ante un rey de Aragón³⁴, quien asesta un mortal golpe a su enemigo. En la zona inferior, amontonados, multitud de hombres abatidos; sus escudos, varios calatravos, desvelan que la mayoría son musulmanes y anuncian que la victoria cristiana está cercana. Quizás el precedente esté en la tradición de los caballeros de ciertas órdenes de suspender en los muros de sus iglesias las armas y trofeos de guerra³⁵, con lo que estas pinturas tendrían la finalidad de recuerdo militar y de glorificación, no sólo de la orden, sino también de la monarquía, a la que estaba obligada a servir siempre y cuando aquella lo solicitase.

Otra efigie del rey como *miles Christi* se advierte en el fol. 407v del *Libro de horas de Alfonso el Magnánimo* que encabeza el “*Preces pro intransibilibus bellis contra paganos*”³⁶. Acompañado por sus huestes, el soberano arremete contra un musulmán al que hiere de muerte. A pesar del desorden, que recrea un ambiente de combate y enfatiza el movimiento, se le reconoce con facilidad. Sobre su yelmo, con visera abierta, muestra corona sobre la que emerge manojo de plumas con los tonos de Aragón; sobre su arnés, sobrevesta palada; sobre su caballo, gualdrapas con los colores del señal en la parte superior; el palado en el volante y la divisa del libro abierto en uno de sus costados.

Un segundo grupo de imágenes son las que, también conmemorativas, evocan hechos milagrosos que vivió algún rey de Aragón. El más conocido fue el auxilio que san Jorge brindó a Jaime I y a sus huestes durante la conquista de Valencia. Ya Pedro I se había beneficiado del insigne favor en su ofensiva contra Huesca³⁷; la tradición quiere que la adopción de la cruz en la heráldica del rey se deba a este socorro tan temprano³⁸. El *retablo del Centenar de la Ploma* realizado hacia 1410-1420³⁹ y atribuido a Marzal de Sax⁴⁰, exhibe, en el plafón central, la ayuda del santo en la batalla del Puig, gracias a la cual se logró conquistar Valencia. Sólo la crónica pinatense menciona el acontecimiento⁴¹, cuyas líneas constatan que el soberano no participó⁴². Que aparezca representado junto al santo se debe a la mitificación que sufrió el Conquistador después de su fallecimiento; es lo que Serra ha sintetizado como “*la conexión entre los hilos de la cróni-*

ca histórica y la hagiografía popular”⁴³. Así pues, ataviado con arnés de guerra e identificado por el palado del escapulario y las gualdrapas de su caballo, el rey asesta un mortal rejonazo al rey musulmán. A su lado san Jorge, tocado con diadema y tres plumas en alusión a la milicia del *Centenar de la ploma*⁴⁴. Yarza ve con esta intervención el compromiso del santo en la guerra contra los musulmanes⁴⁵. La cimera del dragón alado indicaría que se trata de Jaime I⁴⁶, aunque fue Pedro IV quien la introdujo en la iconografía del rey⁴⁷. En la Corona de Aragón el tema, relativamente frecuente en Europa, como muestran los murales de Clermont⁴⁸, no fue muy acostumbrado, quizás por la conexión entre el santo y el rey aragonés; según Molina⁴⁹, estas representaciones fortalecían a la monarquía y, entre sus componentes, a Jaime I, rodeado ahora de una aureola beatífica. Esta buena acogida contrasta con el escaso eco en los medios eclesiásticos, reacios a reconocer las creencias populares quizás por las difíciles relaciones que mantuvo el Conquistador con la Iglesia a raíz de sus esperanzas por coronarse prescindiendo de la infeudación instaurada por su progenitor. Recuérdese que san Jorge había socorrido al soberano en las tomas de Mallorca y Valencia, donde Jaime I se consideraba rey por derecho de conquista. Acaso en el origen de la leyenda se escondían los deseos de plasmar una justificación divina para suplantarse el reconocimiento eclesiástico que se le exigía al monarca para ejercer su soberanía⁵⁰. Pese a este nulo apoyo, evidencias iconográficas indican que el milagro fue asumido y celebrado a lo largo del siglo XV: el *retablo de San Jorge de Jérica* o la desaparecida *muestra en pergamino* que pintó Gaspar Bonet en 1484, así lo constatan.

Conforme al soberano⁵¹, este mismo santo también había intervenido en la conquista de Mallorca, participación que se recoge en la *predela del retablo de San Jorge* de la capital insular que, de Pere Nisart, fecha hacia 1470⁵². En ella se observa, en la Puerta de *Bab el Kofol*, del *Esvahidor* o *Pintada*, a los cristianos que, encabezados por el rey, entran en *Medina Mayurka* en compañía de san Jorge. La concreta ubicación espacial facilita la identificación de la ciudad, lo que vincula esta conquista con la participación del santo dentro de un ambiente de cruzada. Aquí el monarca se exhibe pasante; la razón se halla en las fuentes escritas⁵³ que mencionan también la aglomeración y la persistencia en la lucha⁵⁴, lo que justifica la aparición del sacro personaje junto al rey. Jaime I, de punta en blanco, monta sobre caballo con gualdrapas paladas cuya pechera presenta losanges blasonados. Además del señal, porta yelmo con visera abierta que, sobre el *capell jubat* con los colores de san Jorge, remata en

cimera con dragón alado. Su actitud sólo denota agresividad por la lanza que dirige hacia delante, donde se halla nutrido grupo de sarracenos. La batalla casi está ganada: algunos cristianos asoman entre las torres donde abaten a los que aún resisten mientras que mujeres musulmanas manifiestan desesperación con sus gestos en las azoteas.

Finaliza el repertorio con la decoración efímera erigida con motivo de la coronación de Fernando I celebrada en Zaragoza el 11 de febrero de 1414 y que formó parte de los espectáculos que amenizaron los trayectos desde la Seo hasta la Aljafería y los banquetes celebrados en palacio; uno de ellos dedicado a la toma de Balaguer y la derrota de Jaume de Urgell⁵⁵. Si en las celebraciones de las sucesiones poco problemáticas este aparato se había manifestado de gran utilidad, ¿cómo no iba a recurrirse a él en el caso de la del castellano, cuya elección se había producido con tantas controversias?⁵⁶

OTRAS ESCENAS

Del último tercio del s. XIII fechan las pinturas del palacio de la calle Basea de Barcelona⁵⁷, en cuyo registro inferior se presentan fortificaciones y desfiles de jinetes, entre los que destaca, en una posición preeminente, un caballo ecubertado con un palado. Las analogías entre sus cuartos traseros y los de otras figuraciones regias contemporáneas animan a sostener que se trata de un soberano. La identificación de uno de los representados con Romeu de Marimón corroboraría la hipótesis: miembro del *Consell de Cent* y funcionario real y municipal, permaneció al lado de Pedro III cuando procedía a reforzar las murallas de la ciudad ante el peligro franco en 1285⁵⁸, por lo que estas pinturas se podrían relacionar con el desafío entre el de Anjou y el rey de Aragón. Es en este mismo ambiente donde debe entenderse una representación de la *techumbre del palacio del marqués de Llió* de Barcelona que quizás muestre un combate entre Pedro III y Carlos de Anjou⁵⁹. Las contiendas entre ambos nacieron tras la proclamación del francés como rey de Sicilia al morir Federico II en 1250. Una vez coronado, generó tal opresión que avivó una revuelta instada por quienes veían en el Grande el heredero ideal. Disturbios, luchas y guerras desembocaron en la retirada del angevino y la entrada triunfal de Pedro III en Palermo el 4 de septiembre de 1282⁶⁰. El ataque del aragonés fue considerado desleal por el de Anjou⁶¹, lo que derivó en el acuerdo de un combate que debía celebrarse el 1 de junio de 1283 en Burdeos. La ausencia del angevino y la frustración del combate no impide que los representados se identifiquen con ellos; este episodio caló hondo en la

sociedad del momento: las líneas de Desclot y Muntaner son un síntoma⁶², como también la *Cronaca figurata* de Giovanni Villani quien, partidario del papa, se refería al mismo, aunque dando la victoria al francés⁶³. De hecho, los torneos fueron temas recurrentes en las decoraciones de las mansiones medievales; Francia ofrece amplio muestrario⁶⁴. En la viga barcelonesa, un jinete con el cuartelado de Aragón y Sicilia⁶⁵, el supuesto Pedro III, arremete contra otro con sembrado de lises con lambel de gules; Carlos de Anjou. No es casualidad la disposición de los jinetes: los sellos franceses disponían, siempre, al caballero a la derecha, mientras que los aragoneses los presentaban, hasta el Ceremonioso, hacia el lado contrario, como se ve en la traviesa polícroma.

LA NUMISMÁTICA, LA SIGILOGRAFÍA Y SUS ECOS EN OTROS SOPORTES

Es en los *ducatones* donde encontramos una de las más bellas imágenes de Alfonso V, quien alza con su diestra una espada mientras cabalga, con ímpetu, a la derecha. De novedad en la numismática del rey de Aragón, al acuñarse durante la guerra de Nápoles tienen que relacionarse con unas emisiones francesas que, batidas durante el conflicto con Inglaterra, tuvieron consecuentes en otros territorios. Frecuente en la antigüedad, aunque se observa en monedas del s. XII, se generaliza a mediados del XIV en Francia cuando el futuro Juan el Bueno menciona los *bons deniers d'or* cuyos anversos mostraban a san Jorge venciendo al dragón, metáfora de Inglaterra⁶⁶. El Magnánimo, inmerso en la campaña que le llevaría a ser rey de Nápoles, integró este modelo, de connotaciones bélicas, en las piezas de un territorio donde entraría, triunfalmente, en 1442.

En sigilografía, este tipo fue utilizado más tempranamente en los reversos siguiendo un modelo ultrapiorenai-co: el binomio *entronizado/ecuestre*, adopción que se debía, como respondía también para su creador Guillermo el Conquistador, rey de Inglaterra y duque de Normandía⁶⁷, a la realidad personificada por Alfonso II, que era rey y conde a la vez. Aunque el Casto pudo disfrutar de otro precedente más cercano⁶⁸, las concomitancias entre la impronta insular y la aragonesa secundan la influencia inglesa, y más si se tienen en cuenta las vinculaciones entre los Plantagenet y los de Aragón en los territorios del sur de Francia⁶⁹.

Estas figuraciones inspiraron representaciones insertas en otros géneros acaso, como ocurría también con los sellos, para validar la soberanía del firmante. Sirvan de ejemplo el *Libro de la cadena del concejo de Jaca* de fina-

les del s. XIII que expone una imagen entronizada de los reyes y otra del soberano ecuestre, o la decoración efímera del “*cors present*” de Alfonso V en sus funerales de Valencia que lo mostraba “*a caval ab l'espasa a la ma*” conforme a la descripción documental⁷⁰. Se desconoce cuando se introdujeron imágenes céreas del soberano fallecido en nuestras exequias y si fue una práctica favorecida por la monarquía o por los municipios⁷¹, aunque hay quien sostiene que fueron creadas y organizadas por las autoridades urbanas y ejecutadas en el marco de la ciudad para consolidar los lazos sociales y políticos entre villas y monarquía⁷². Otro ejemplo más tardío de transposición iconográfica lo ofrece el *Árbol genealógico de los reyes de España* que muestra a los Reyes Católicos tal y como aparecían en sus bulas.

Escenas triunfales y de victoria

Estas escenas arrancan en los murales del *Castillo de Alcañiz*, en la cara norte del primer arco, donde unos caballeros encabezados por el rey de Aragón, al que precede el portador de un gonfalon palado, se disponen a entrar en una villa fortificada. Ataviado con cervellera palada, calzas de mallas, *ausberg* y sobreseñal, señala hacia la ciudad que acaba de someter sobre cuyas techumbres y torres ondean banderolas con el emblema real y los de varios de sus caballeros, algunos de los cuales asoman por entre los tejados. Estos pormenores junto a la ausencia de armas invitan a suponer que representa una entrada triunfal, para algunos la que realizó Jaime I en Valencia⁷³, aunque ninguna crónica hace especial mención al acontecimiento⁷⁴. Iconográficamente estas escenas derivan, según Walter⁷⁵, del *Adventus*, ceremonia de entrada del emperador victorioso a la ciudad de Roma o a cualquier otra por él conquistada.

Otras muestras triunfales se hallan en la *sillería baja de la catedral de Toledo*, crónica de la conquista de Granada⁷⁶ fruto del mecenazgo del cardenal Mendoza que pretendía exaltarse por su estrecha colaboración con los Reyes Católicos⁷⁷. La relación entre religión, alto clero y poder real adquirió una categoría especial a finales del medioevo por la lucha contra el Islam. De los 54 tableros, 36 presentan las efigies de los reyes: 33 con Fernando II⁷⁸ y los restantes con el matrimonio regio⁷⁹. Salvo la referente al atentado de Málaga son similares, pues muestran la victoria de los cristianos mediante el asalto y entrega de la villa, la rendición de la plaza, la entrega de las llaves por parte del alcaide, o la entrada a la población sometida. Con arreglo a este tema triunfal, el soberano, casi siempre coronado y en ocasiones con cetro corto, se presenta

ecuestre, a la brida o a la jineta, de punta en blanco y con una actitud de dignidad ante el vencido, como corresponde a un héroe victorioso. Siempre se acompaña de sus hombres de caballería e infantería⁸⁰ que visten arnés y muestran lanzas y pendones con ondeantes enseñas no entalladas guiados por la cruz y el estandarte. La escenografía también repite cierto esquema: el de la ciudad amurallada que abre sus puertas al vencedor y de la que sale una comitiva compuesta por la jerarquía islamita a pie⁸¹ para rendir homenaje al conquistador. Muy interesante es el panel de la entrega de Granada, aunque Rodrigo Alemán no se adaptó a las crónicas⁸²: la escena no muestra ni el séquito ni el rocín de Boabdil, como tampoco a la reina Isabel. Tampoco representó la anécdota de la que se hacía eco el continuador de la crónica del Pulgar sobre la actitud del Católico que no consintió que el rey musulmán se humillara ante él⁸³.

Tempranas obras cuya iconografía narra los triunfos militares son las romanas columnas de Trajano o de Marco Aurelio. Ejemplo cercano aunque hoy desaparecido es la sarga de la batalla de la Higuera⁸⁴. Otros ejemplos de narrativa épica contemporánea fueron los tapices que, de los Mendoza, Alfonso V de Portugal encargó para conmemorar la batalla de Arzila o los que fueron regalados al conde de Tendilla, sobrino del Cardenal, por Ferrante de Nápoles⁸⁵. También el motivo de la entrega de llaves y a pie, tiene origen en los relieves históricos romanos⁸⁶. Precedente más cercano en el tiempo y en el espacio es la *Genealogía de Alonso de Cartagena*, uno de cuyos dibujos a pluma muestra la entrega de la llave de Sevilla a Fernando III con un esquema gemelo al empleado por Alemán en estos paneles.

Conclusiones

En primer lugar, se manifiesta la parquedad de tipologías representativas al reducirse, con variedades, a tres momentos consecutivos: las escenas previas a la ofensiva, el combate en sí mismo y los episodios triunfales. En la elaboración de todas ellas parece haber sido fundamental la información contenida en las llamadas *Quatre Grans Cròniques*.

Salvo en numismática y sigilografía, soportes punto de inspiración para representaciones de otros géneros, el fin último de las figuraciones es la celebración de algún acontecimiento, de carácter histórico, que incide en la glorificación de la monarquía y del promotor al atestiguar plásticamente su participación en cada una de estas gestas épicas y caballerescas. Este tono exaltador se mantiene hasta finales de la Edad Media, constituyendo la crónica

de los paneles toledanos un ejemplo tardío que manifiesta, como ya se ha afirmado en otras ocasiones, que la guerra granadina se consideró, además de un acto político, una indiscutible cruzada, lo que justifica su ubicación en un ámbito catedralicio.

El soberano suele presentarse en las sucesivas conquistas de tierras sarracenas como verdadero *miles Christi*, lo que explica que se exhiba, con frecuencia, ecuestre y ataviado de punta en blanco. En cuanto a insignias, no siempre porta corona, aunque en todos los casos ostenta otros elementos y muestra una actitud y preeminencia que lo distinguen y permiten su identificación, identidades, por otra parte, que en algunos casos aquí se han matizado.

Muy interesantes son las obras que rememoran hechos milagrosos, como la ayuda brindada por san Jorge durante las conquistas de Mallorca y Valencia, pues ensalzan la figura del Conquistador, quien había agregado a la corona estos territorios donde había instaurado el cristianismo. Pero, además de mitificarlo, tienen una evidente función política pues aspiran, dentro de la problemática derivada de su ansiada coronación, a validar su soberanía en unas tierras donde el monarca se consideraba como tal por derecho de conquista.

Notas

- 1 Además de Nuño Sánchez y el obispo de Barcelona. Entre los primeros, AINAUD J. (1969): "Pintures del segle XIII al carrer de Montcada de Barcelona", *Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*: 24 o DURÁN A. (1975): *Barcelona i la seva història*, I, Curial, Barcelona: 254.
- 2 Ya apreciado por AINAUD J. (1989): *La pintura catalana. La fascinació del romànic*, Carroggio, Barcelona: 121. El resto viste cotas de malla
- 3 BLASCO A. M^a. (1993): *Les pintures murals del Palau Reial Major de Barcelona*, Museu d'Història de la Ciutat, Ajuntament de Barcelona, Barcelona: 60.
- 4 Su blasón lucía palado de plata sobre azur. La primera referencia, de Jaime I, es: "E havien-hi dues galees, la una que era d'En Ramon de Canet, e l'altra que era de Tarragona [...] e recollim-nos en les galees, nós en aquella d'En Ramon de Canet que era de les bones galees del món". JAIME I, *Libre dels Feyts del rei en Jacme*, SOLDEVILA F. (1983)3: *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona: pàr. 106. Desclot también lo menciona: "Lo comte En Nuno menà ab si, per capdelladors e per companyons [...] En Ramon de Canet [...]". DESCLOT B., *Crònica*, SOLDEVILA F. (1983)3: *Grans cròniques*: cap. XXXII.
- 5 JAIME I, *Libre dels feyts*: § 386: 344; § 423: 356 o § 446: 363 y DESCLOT, *Crònica*: cap. LXXII.
- 6 La primera pieza es de 1220, aunque no siempre figuró este elemento: se muestra con celada en sus bulas y sellos menores. DE SAGARRA F. (1916-1931): *Sigil·lografia catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, I, Henrich y Cia., Barcelona: n^o. 19.
- 7 Que es real y no ficticia. BLASCO A. M^a. (1993): *Palau Reial*: 57.
- 8 *Ibidem*: 134.
- 9 JIMÉNEZ F. J., MARTÍNEZ I., MARTÍNEZ J. A. y RUBIO J. M^a (1998): *El Castillo de Alcañiz*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel: 38. Del Arco las había fechado en la 1^a ? del s. XV. DEL ARCO R. (1924): "La pintura mural en Aragón", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, Arqueología e Historia*, XXXII: 235, y Post a comienzos del XIV. POST Ch. R. (1930): *A History of Spanish Painting*, II, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts: 70. Otros los datan entre 1340 y 1348. como CARUANA J. (1952): "La orden de Calatrava en Alcañiz", *Teruel*, 8, citado en JIMÉNEZ et alii (1998): *Castillo de Alcañiz*: 28. Español sostiene que se realizaron durante los años del cisma de los calatravos coincidiendo con el gobierno en Alcañiz de Fernández de Heredia. ESPAÑOL F. (1993): "Las pinturas murales del castillo de Alcañiz", *Al-qanni?*. *Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*: 32.
- 10 De acuerdo con SERRA A. (2002): "Ab recont de grans gestes. Sobre les imatges de la història i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d'Aragó", *Afers. Fulls de Recerca i Pensament*, XVII: 19. Se supone evocan la conquista de Valencia, aunque Español propone que quizás rememoren las campañas de Granada en las que participaron Jaime II y Alfonso IV y donde los calatravos tuvieron gran protagonismo: ESPAÑOL F. (1993): *Castillo de Alcañiz*: 30-32.
- 11 Propietarios del castillo desde 1179 tras la donación de Alfonso II. CID C. (1962): *Castillo de Alcañiz*: 275.
- 12 Elemento de ropa que podía estar ricamente ornado. Evitaba que la cervellera de hierro dañase el cráneo del jinete y que éste se calentase cuando el sol era muy fuerte. Un inventario de Jaime II de 1319 alude a este complemento: "*quendam capellum jubat panni*

- aurei cum garlanda de perlis*". MARTÍNEZ E. (1948): *Jaime II de Aragón, su vida familiar*, II, CSIC, Barcelona: 230, citado en DE RIQUER M. (1968): *L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Ariel, Barcelona: 61, n. 44.
- 13 ROVIRA J. y CASANOVAS A. (1995): "El complejo pictórico del castillo de Alcañiz", BENAVENTE J. A. (Coord.), *El castillo de Alcañiz*, Instituto de Estudios Turoloenses, Zaragoza: 387 y JIMÉNEZ et alii (1998): *Castillo de Alcañiz*: 43.
 - 14 Precisamente, el atavío de guerra perfecto para Jaime I era, cuando no hacía mucho calor, el "gonió" y el perpunt encima. "[...] e vestim-nos nostre gonió e nostre perpunt". JAIME I, *Libre dels feyts*: p. 67.
 - 15 Todos llevan la protección del cuello y del mentón cerrada, por lo que asoman sus rostros por la ventalla.
 - 16 JAIME I, *Libre dels feyts*: párs. 69 y 81. Y, según términos del Conquistador, el acontecimiento pudo ser parecido al que aquí se presenta: "[...] fo asseguda d'albergada, ajustaren-se los bisbes e els nobles, e vengren a la nostra tenda". *Ibidem*: 68.
 - 17 "E el comte d'Empúries [...] no volc ésser a negun consell que nós haguéssim ab nostres rics hòmens. [...] e deia que null temps no n'eixiria tro que la vila fos presa: e per açò no el poquem haver a aquell consell". *Ibidem*: p. 78.
 - 18 Uno de sus miembros, Dolça, fue amante de Alfonso III. AINAUD J. (1969): *Pintures del segle XIII*: 23-24 y AINAUD J. (1991-1993): "La pintura profana barcelonina del segle XIII. Troballes dels darrers anys", *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, VI: 191. Alfonso pudo sentirse halagado por la representación de la gesta de su antepasado, hazaña renovada por él mismo. SERRA, A. (2002): *Grans gestes*: 18.
 - 19 "L'home qui vol fer ni bastir son palau e son castell e qui ha en volentat que l'faça molt bell e ben pintat e molt noble". LLULL R. *Llibre de Contemplació*: cap. CIV, 25, citado en SUREDA J. (1977): *El gòtic català*, I, Electa, Barcelona: 24.
 - 20 RUBIÓ R. (1985): *Vida española en la época gótica*. Edición facsímil de la publicada en Barcelona en 1943 por Alberto Martín, Abadía de Montserrat, Barcelona: 101. La decoración parietal continuó a lo largo de la Edad Media en toda Europa: JOUBERT F. (2004): "Le décor mural", TABURET-DELAHAYE E. (Com.): *Paris. 1400. Les arts sous Charles VI*, Musée du Louvre, 22 mars-12 juillet 2004, Fayard, Paris: 91-92.
 - 21 FERNEX DE MONGEX Ch. y RICHARD D. (1990): *Peintures médiévales de Cruet, Agraf, Barberaf*: I I.
 - 22 Recuérdese los frescos de Paestum o la batalla de Darío y Alejandro en Issos. Más tempranos son los relieves del palacio de Senaquerib en Nínive o la conocida estela de Naram-Sin.
 - 23 HEMPEL H. L. (1983): "Storiche figurazioni. Il mondo occidentale. Medioevo", *Enciclopedia universale*, XIII: 22-25.
 - 24 *Ibidem* y MICHEL P. (1962): *Los frescos románicos*, Garriga, Barcelona: 102 y sig.
 - 25 Recuérdese la sala de Aquisgrán e Ingelheim, el palacio de Meserburgo, la tapicería de Bayeux, las pinturas de Clarendon, Westminster, Tour Ferrande o Crouet. Más tardías, en la Corona de Aragón también constan imágenes de este tipo: en 1484 Pere Alemany compuso una representación alusiva a la liberación rey Alfonso; en 1484 Gaspar Bonet hizo una muestra en pergamino sobre el socorro de san Jorge; en Valencia; en 1488 Gabriel Alemany pintó una muestra sobre la conquista de Granada. Noticias de PUIG J. y MIRET J. (1909-1910): "El Palau de la Diputació General de Catalunya", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, III: 416-417, citado en DURÁN A. (1975): *Barcelona*, 3: 216.
 - 26 No comparto las identificaciones de LACARRA, C. (2005): *Las pinturas murales góticas del castillo de Alcañiz*. Restauración, Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada, Zaragoza.
 - 27 CID C. (1962): *Castillo de Alcañiz*: 276.
 - 28 "[...] que volem més lo regne per a vós que per ell, ni per altre hom del món [...] que nós volem afillar-vos, e vós e tot que afillets nós", diría Teobaldo al rey. JAIME I, *Libre dels feyts*: p. 139.
 - 29 CID C. (1962): *Castillo de Alcañiz*: 66.
 - 30 "E així aquest ric-hom, En Bernat Vidal, treballà tant e parlà ab amdosos los reis, que quan venc un jorn que null hom no en sabé res, cascú dels reis venc, si altre a cavall, en la mijania d'amdues les hosts, e aquí ells s'encontraren, e abraçaren-se, e besaren-se en la boca, e ploraren amds molt fort e demanaren-se perdó la un a l'altre". DESCLOT, *Crònica*: 445.
 - 31 Quizás Pero Cornell, quien participó en las conquistas de Mallorca y Valencia.
 - 32 Arma citada en los hechos concernientes a Pedro III: DESCLOT, *Crònica*: cap. CLIX y CLII, por ejemplo.
 - 33 JIMÉNEZ et alii (1998): *Castillo de Alcañiz*: 47.
 - 34 También distingue a un rey de Aragón LACARRA, C. (2005): *Castillo de Alcañiz*: 25.
 - 35 Según explica San Bernardo en su elogio a la orden del Temple. DESCHAMPS P. y THIBOUT M. (1963): *Peinture murale*: 220. También los Hospitalarios tuvieron esta costumbre.
 - 36 Su padre había sido impulsor, con la toma de Antequera, de un importante logro contra el Islam, por lo que Alfonso había crecido en un ambiente de rey *très chrétien*. ESPAÑOL, F. (2002-2003): "El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova", *Locus Amoenus*, 6: 107.
 - 37 "Vínose San Jorge con el cavallero a la batalla de Huesca et vidieron-lo visiblement con el cavallero en las ancas, et dexolo allí do oy en día es la iglesia de San Jorge de las Boqueras" es la referencia más temprana. ORCASTEGUI C. (1986): *Crónica de San Juan de la Peña (versión aragonesa)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza: cap. 18, lins. 59-61.
 - 38 ZURITA J. (1978-1998): *Anales*: lib. I, cap. XXXII. Sus ayudas siempre fueron reconocidas por la monarquía: Pedro IV se dirigía así a su prima, Leonor de Chipre, quien le había enviado un trozo del brazo del santo caballero: "perque sent Jordi entre els altres sants havem en singular reverència e devoció, e creem fermament que ens ha ab Déu, en nostres necessitats ajudats e delluriat de moltes tribulacions e perills". De D'ALÓS-MONER R (1926): *Sant Jordi. Patró de Catalunya*, Barcino, Barcelona: 80.
 - 39 Conciso y temprano análisis del retablo en KAUFFMANN C. M. (1970): "The altar-piece of st. George from Valencia", *Victoria and Albert Museum*, Phaidon Press, London.
 - 40 O Marcelo de Sajonia. La documentación de este pintor oscila entre 1393 y 1410. FALOMIR M. (1996): "Sobre los orígenes del retrato y la aparición del "pintor de corte" en la España bajomedieval", *Boletín de Arte*, 17: 193. Sobre la cautela de la atribución, KAUFFMANN C. M. (1973): *Catalogue of Foreign Paintings. Before 1800*, Victoria and Albert Museum, London: 182 y DUBREUIL M. H. (1987): *Valencia y el gótico internacional*, I, Alfons el Magnànim, Valencia: 123.
 - 41 "Non tan solament ayudavan a él quando avía batallas con los moros, mas encara ayudavan a sus vasallos quando por él se combatian con los moros; [...] en un pueyo qui agora es clamado Santa María del Puyg

- [...] les apareció Sant Jorge con muytos cavalleros de parada qui los ayudó a vencer la batalla, por la qual ayuda ningún christiano no hi murió". ORCASTEGUI C. (1986): *Crónica*: cap. 35, lins. 230-239.
- 42 La *Crónica* de Muntaner y del Ceremonioso nada dicen del acontecimiento, aunque el *Libre dels Feyts* sugiere esta ausencia: "a l'entrada de la caresma, dixerren-nos per cert hòmens qui venien de València, que derrocat havien lo castell del Puig". JAIME I, *Libre dels Feyts*: pàr. 208. Lo mismo se intuye en la crónica de Desclot: "E el rei tramès En Bernat Guillem d'Entença e En Guillem d'Aguiló ab setanta cavallers, e frares del Temple e de l'Espital tro a trenta cavallers, e dos milia hòmens [...] en establiment a un puig que hom apellava lo Puig de la Cebola e ara és apellat lo Puig de Sancta Maria". Una vez conquistan el Puig, "Les novelles anaren al rei d'Aragó". DESCLOT, *Crònica*: cap. XLIX. Zurita hace constar que la batalla fue dirigida por don Bernaldo Guillén. DE ZURITA J. (1978-1998): *Anales*: cap. XXVII.
- 43 SERRA A. (2002): *Grans gestes*: 24. Muy interesante es, al respecto, NARBONA R. (1996): "Héroes, tumbas y santos. La conquista en las devociones de Valencia Medieval", *Saitabí*, 46: 293-319.
- 44 *Ibidem*: 32. La confraternidad fue abolida en 1711. KAUFFMANN C. M. (1973): *Foreign paintings*: 183.
- 45 YARZA J. (1995): "La pintura española medieval: el mundo gótico", *La pintura en Europa. La pintura española*, I, Electa, Milán: 104.
- 46 Quizás por la creencia errónea de que había sido Jaime I quien había otorgado a Valencia esta insignia. BLANCAS J. (1878): *Comentarios de las cosas de Aragón. Obra escrita en latín por Jerónimo de Blancas, Cronista del Reino, y traducida al castellano por el P. Manuel Hernández, de las Escuelas Pías, Excelentísima Diputación de Zaragoza*, Zaragoza: 151. Citado en IVARS F. A. (1926): *Drach aliat*: 8, n. 1. El *Libre dels feyts* no corrobora este hecho. JAIME I: *Libre dels feyts*: pàr. 215.
- 47 Sobre la adopción del dragón alado véase "Oríge i significació apocalíptica del "Drach aliat", IVARS F. A. (1926): "Oríge i significació del "Drach Aliat" i del "Rat Penat" en les insignies de la ciutat de Valencia", *Memoria presentada al III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*: 23-32 y RODRÍGUEZ DE LA PEÑA M. A. (1997): "Hesper, el vespro y el verpertino: elementos de continuidad entre el milenarismo stauico y el ciclo profético del imperio aragonés", BARRIO J. A., CABEZUELO J. V. y JIMÉNEZ J. F. (Eds.): *Congreso Internacional Jaime II 700 años después*, Universidad de Alicante, Alicante: 685-697.
- 48 DESCHAMPS P. y THIBOUT M. (1963): *Peinture murale*: 221. Remito también a KLANICZAY G. (1992), "L'image chevaleresque du saint roi au XII^e siècle", BOUREAU A. y INGERFLOM C-S. (Dirs.): *La royauté sacrée dans le monde Chrétien. Colloque de Royaumont* (1989): 53.
- 49 MOLINA J. (1997): "La ilustración de leyendas autóctonas: el santo y el territorio", *Analecta Sacra Tarraconensis*, 70.
- 50 Para algunos, estas difíciles relaciones con la institución eclesiástica impidieron cuajar el proyecto de santificación del monarca: NARBONA R. (1996): *Héroes*: 293-319. Sobre la hagiografía con fines propagandísticos, MOLINA J. (1997): *Santo y territorio*, 70: 18 y sig.
- 51 "E segons que els sarraïns nos contaren, deïen que viren entrar primer a cavall un cavaller blanc ab armes blanques; e açò deu ésser nostra creença que fos sent Jordi, car en estòries trobam que en altres batalles l'han vist de crestians e de sarraïns moltes vegades". JAIME I: *Libre dels feyts*: pàr. 84. Es la referencia más antigua en la historiografía catalana sobre la aparición de san Jorge D'ALÓS-MONER R. (1926): *Sant Jordi*: 65.
- 52 El contrato fue publicado en AGUILÓ E. (1905-1907): "Notes i documents per una llista d'artistes mallorquins dels segles XIV i XV", *Butlletí de la Societat Arqueològica Luliana*, XI: 4, 26, 249 y 265.
- 53 "E era tanta la multitud de la gent dels sarraïns, que els pararen les llances, e els cavalls dreçaren-se, per ço car no podien passar per la espessea de les llances [...] e anaren entrant los cavalls, tant que, quan hi hac bé de quaranta tro a cinquanta e els cavallers e els hòmens de peu que hi eren escudats eren tan prop dels sarraïns que ab les espaes se cuidaven ferir los uns els altres". JAIME I: *Libre dels feyts*: párs. 84 y 85.
- 54 Muntaner dice: "dins en lo carrer qui ara s'apella sent Miquel era tant fort la batalla, que meravella era". MUNTANER: *Crònica*: cap. VII.
- 55 SALICRÚ R. (1995): "La coronació de Ferran d'Antequera: l'organització i els preparatius de la festa", *Anuario de Estudios Medievales*, 25/2: 748.
- 56 MASSIP F. (1996): "Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara", VVAA. *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*, III: 699-759.
- 57 Sigo en la lectura iconográfica a ALCOY R. (1999): "Els murals del carrer de Basea i la pintura del primer gòtic a Barcelona", VVAA, *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura, Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona: 107-110.
- 58 *Ibidem*: 120.
- 59 Ainaud primero los creyó identificables con Federico de Sicilia y un caballero de la casa de Anjou. AINAUD J. (1969): *Pintures del segle XIII*: 24. Luego supuso que podrían representar a Pedro III y Carlos de Anjou. AINAUD J. (1991-1993): *Pintura profana*: 193.
- 60 SALRACH, J. M^a. (1982): *Història dels Països Catalans. Dels orígens a 1714*, I, Edhasa, Barcelona: 448.
- 61 "Jo dic que ell és entrat en la terra de Sicília malvadament e no deguda": DESCLOT, *Crònica*: cap. C. "Rei d'Aragón, lo rei Carles nos tramet a vós, e tramet-vos a dir, per nós, que la vostra fe val menys perquè li sòts entrat en la sua terra sens desafiar". MUNTANER R.: *Crònica*, SOLDEVILA F. (1983)3: *Grans cròniques*: cap. LXXII.
- 62 Remito a MARTINES V. (1996): "Una cavalleria per als reis. El sentiment cavalleresc, els reis i la literatura catalana medieval", *El poder real en la Corona de Aragón (Siglos XIV-XVI)*, I.3: 347-356.
- 63 La miniatura que ilustra el pasaje incluso muestra la muerte del rey aragonés de manos del angevino.
- 64 Sirvan de ejemplo Pernes-les Fontaines, de la 2^a ? del s. XIII, que presenta la muerte de Manfredo; o Tour Ferrande, Pernes, de hacia 1270, que representan el combate de Guillermo de Orange e Ysoré.
- 65 El cuartelado figura a partir de Jaime II. DE SAGARRA F. (1916-1931): *Sigillografia*: n^o 40.
- 66 ENGEL, A. y SERRURE, R. (1890): *Traité de Numismatique du Moyen Age*, I Arnaldo Forni Editore, Paris: 962 y sig.
- 67 La primera impronta es de 1069. BAUTIER, R. H., (1991): "Le sceau royal dans la France Médiévale et le mécanisme du scellage des actes", en DALAS, M.: *Corpus des sceaux français du Moyen Age. Les sceaux des rois et de régence*, II, Archives Nationales, Paris: 575, y HARVEY, P. D. A. y McGUINNESS, A. (1996): *A Guide to British Medieval Seals*, The British Library and Public Record Office, London.
- 68 El sello de Luis VII de Francia quien, como duque de Aquitania, había adoptado, efímeramente, este tipo según correspondía a su doble dignidad. DALAS, M. (1991): *Corpus*, II: 147.
- 69 CONDE, R. (1992): "Sello de plomo de Jaime I", VVAA, *Cataluña Medieval*, Lunewerg, Barcelona: 114.

- 70 SANCHÍS J. (1932): *Dietari del capellà d'Anfós el Magnànim. Introducció, Notes i Transcripció per Josep Sanchís y Sivera*, Acció Bibliogràfica Valenciana, València: 213.
- 71 FALOMIR M. (1996): *Orígenes del retrato*: 186.
- 72 *Ibidem*: 186.
- 73 CARUANA J. (1952): *Orden de Calatrava*: 97, citado en CID C. (1962): *Castillo de Alcañiz*: 277; MARTÍN J. J. (1970): *Historia de la pintura*, Gredos, Madrid: 126 y JIMÉNEZ et alii (1998): *Castillo de Alcañiz*: 45.
- 74 "E quan açò haguem feit entram-nos-en en la vila": JAIME I, *Crònica*: pár: 284 y "Lo noble rei En Jacme entrà en la ciutat ab totes ses hosts": DESCLOT, *Crònica*: cap. XLIX.
- 75 WALTER Ch. (1977): *Studies in Byzantine Iconography*, Variorum Reprints, London y WALTER, Ch. (1970-1971): "Papal political imagery in the medieval lateran palace", *Cahiers Archeologiques*, XX: 155-176 y XXI: 109-136. Sugerido algo antes por KANTOROWICZ E. H. (1944): "The "King's Advent" and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina", *The Art Bulletin*, XXVI: 207-231 y KANTOROWICZ E. H. (1964): "Constantinus Strator; Marginalien zum Constitutum Constantini", *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Festschrift Theodor Klauser, Mullus: 181-189.
- 76 Ya advertido por Münzer, quien llegó a Toledo el 14 de enero de 1495: "En cada silla está muy bien esculpido un triunfo de ciudad o fortaleza de Granada, que casi parece poner ante los ojos la guerra granadina". El fragmento procede de De CARRIAZO J. (1985): *Los relieves de la guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo*, Universidad de Granada, Hospital Real, Granada: 16.
- 77 ARENA H. L. (1966): "Las sillerías de coro de maestro Rodrigo Alemán", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXXII, Universidad de Valladolid, Valladolid: 95.
- 78 Carriazo señalaba que a Fernando II se le había representado "como 34 veces": CARRIAZO J. (1985): *Relieves de la guerra*: 29, y Morte contabilizaba 40: MORTE C. (1996): "La iconografía real", *VVAA, Fernando II de Aragón. El rey Católico*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 161.
- 79 Aunque Carriazo suponía que la efigie real de los paneles de Moclín, Granada y Purchena pertenecía a Isabel, los análisis de indumentaria afirman que se trata del rey Fernando.
- 80 A veces con musulmanes entre ellos. Carriazo recuerda los sucesos posteriores a la rendición de Baza, Guadix y Almería, cuando combaten al lado de los cristianos muchos caudillos musulmanes. CARRIAZO J. (1985): *Relieves de la guerra*: 92.
- 81 Signo de sometimiento e inferioridad. YARZA J. (1997): "Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media", *VVAA, Poderes públicos en la Europa Medieval: Principados, Reinos y Coronas. 23 semana de Estudios Medievales*, Gobierno de Navarra, Estella: 457.
- 82 Esta discrepancia entre la imagen y las crónicas es un ejemplo de lo que Marin ha llamado "heterogeneidad semiótica" de texto y de imagen. MARIN L. (1993) : *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Seuil, París, citado en PEREDA F. (2003): *Relieves toledanos* : 358, n. 36. Según la narración de Bernáldez "y quísose apepar [de su caballo] para besar la mano al rey, y el rey moro le besó en el brazo y le dio las llaves, e dijo: Toma, señor, las llaves de tu ciudad, que yo y los que estamos dentro somos tuyos. Y el rey don Fernando tomó las llaves y dió-selas a la reyna, y la reyna se las dio al príncipe [don Juan], y el príncipe se las dio al conde de Tendilla" Extraído de CARRIAZO J. (1985): *Relieves de la guerra*: 144.
- 83 "é [Boabdil] se quiso apepar a le besar las manos. Y el Rey ni lo uno ni lo otro no le consintió". DEL PULGAR H.: *Crónica de los Reyes*: terce-
- ra parte, cap. CXXXIII: 511. Es una escena similar a la de Pedro Mártir de Anglería sobre la llegada de don Fernando a Almería. MÁRTIR DE ANGLERÍA P.: *Epistolario*: lib. III, nº 81, págs. 140-141. Referencia de YARZA J. (1997): *Imágenes reales*: 457, n. 42.
- 84 Sólo conocida por su reproducción escurialense. PEREDA F. (2003): "Los relieves toledanos de la Guerra de Granada: reflexiones sobre el procedimiento narrativo y sus fuentes clásicas", COLOMA I. y SÁNCHEZ J. A. (Eds.), *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte. Málaga*, I: 348.
- 85 Que pudieron estar en manos del eclesiástico poco antes de encar-gar la sillería.

La iconografía bélica en las imágenes figurativas del rey de Aragón en la Edad Media

Marta Serrano Coll
Tarragona

Introducción

En esta comunicación se establecen los grupos representativos de la iconografía bélica de las imágenes medievales del rey de Aragón, con lo que se analizarán escenas de campaña anteriores al ataque, imágenes de combate y escenas triunfales. Al margen de la numismática y la sigilografía, son la pintura, la miniatura y la escultura los géneros que ofrecen el mayor número de figuraciones, si bien no se olvidará el arte efímero que consta haberse realizado con motivo de ciertas ceremonias. Para desarrollar e ilustrar el discurso se abordarán piezas numismáticas y sigilográficas y las más atractivas escenas bélicas contenidas en el resto de soportes, como las miniaturas del *Vidal Mayor*, del *Libro de Horas de Alfonso V*, los murales del *Palacio Aguilar* y de la *calle Basea* de Barcelona, los del *castillo de Alcañiz*, la *tabla del palacio del Marqués de Llió* y los retablos del *Centenar de la Ploma*, de la *Batalla del Puig de Jérica* o la *predela del Retablo de San Jorge* de Palma. En escultura, el estudio se centrará en la *sillería de la catedral de Toledo*.

Escenas de campaña previas al combate

CABALGATAS

Dentro del arte profano para ornar las residencias de finales del s. XIII, se encuentra el mural del *Palacio Real Mayor de Barcelona* donde se ha distinguido, entre otros a Jaime I¹. En primer plano, con coraza², el supuesto rey

mira hacia sus huestes y señala con su diestra hacia delante. Sólo el palado de la cobertura de su caballo hace suponer que nos hallamos ante el soberano, aunque Blasco afirma que es azur o sable sobre oro o plata³, emblema de los Canet: acaso es Ramón⁴ o su hijo Guillem, firmante en varios documentos del Conquistador⁵. Ambos constan en las crónicas, pero no parece que tuviesen la preponderancia necesaria como para figurar con esta preeminencia, aunque no es imposible la identificación. Si se acepta que el palado no pertenece al rey, el jinete no se corresponde con un miembro regio, a menos que el cambio de color se deba a la oxidación de los metales y colores, algo improbable, pues ni el azul ni el blanco resultan del deterioro del rojo y del oro. Si Blasco no está equivocada, todos desacertamos en la identificación. Si se admitiese que es el Conquistador, no debe resultar extraño que aparezca sin corona; había sido Jaime I quien había introducido este atributo en sus improntas⁶, aunque no fue constante hasta Jaime II, pues Pedro III batió *flahones* con yelmo raso. Además, salvo en el *palacio Aguilar* y el *Vidal Mayor* que lo presentan con cervellera coronada, de hacia esas fechas datan los murales de Alcañiz, donde se observa al Conquistador sin corona y con el brazo extendido de análoga forma a como aparece aquí figurado. El estudio de la heráldica⁷ determina que la escena se refiere a la conquista de Mallorca, épica que vivió un renovado interés dentro del contexto de las acciones militares del Franco quien, en 1285, había reintegrado Mallorca a sus posesiones. Con la conmemoración de aquella conquista,

que era su precedente y justificación, se mitificaba a Jaime⁸ y se monumentalizaba el edificio.

Es preciosa la iluminación del fol. 232v del *Vidal Mayor*, de hacia 1260-1280, que inicia “*De expeditionibus, es assaber: De cavalgadas o corridas*” y donde se presenta la marcha de un ejército compuesto por jinetes y soldados entre los que sobresale el rey, identificable por la corona sobre su cota de malla y sobrevesta palada como las gualdrapas de su caballo. Sostiene con su diestra las bridas y un escudo, y con su izquierda larga lanza con gonfalon que, junto a la de otro caballero conforma un aspa visual cuyo eje coincide con él mismo. Detalles como las bridas, el encadenado de las lórigas o la variedad de armas ofensivas, hacen que esta escena sea una de las más reproducidas del códice.

Nueva figuración se encuentra en los murales del *Castillo de Alcañiz*, fechados desde finales del s. XIII hasta mediados del XIV⁹. Su iconografía también alude a la lucha contra los musulmanes y la afirmación del poder de la monarquía¹⁰, a lo que habría que añadir la voluntad, por parte de los calatravos¹¹, de exaltarse a sí mismos por su participación en estas campañas. En la cara sur del primer arco de la torre, acompañado por sus caballeros, se distingue a un individuo que, por su indumentaria, gestos y ubicación, podría ser un rey aragonés, como el palado que se despliega por toda su vestimenta, incluyendo el *capell jubat*¹² que asoma por debajo de la cervellera o su mano alzada que indica el sentido del camino. Hay quien supone¹³ que observa la escena de la clave del arco, la del abrazo, pero en realidad es la expedición de quienes, más tarde, protagonizan el encuentro.

OTRAS ESCENAS

Un lienzo del *Palacio Aguilar* de Barcelona, de hacia 1285-1290, muestra la preparación del asalto a la ciudad de Mallorca. Sentado sobre escaño cubierto por tapiz palado, Jaime I conversa, en su dominante tienda, con un grupo de personajes. Reconocido por su ubicación y la corona sobre su cervellera palada, su indumentaria, una cota de malla cubierta por perpunte¹⁴, indica que nos hallamos ante una acto bélico¹⁵. Esta escena debió de ser frecuente; el *Libre dels Feyts* describe más de un consejo previo a la ofensiva¹⁶. Además, plasma la fuerte presencia de la nobleza catalana que evidencia su participación en las decisiones, intervención enriquecida con la autosegregación del conde de Ampurias quien manifestaba así su desacuerdo¹⁷. Su iconografía tiene que relacionarse con las mencionadas campañas militares de Alfonso el Franco que había reconquistado Mallorca. La aparición de la

heráldica de los Caldes explica su temática y ejecución, pues fue una familia íntimamente ligada al rey¹⁸. Esta pintura es otra muestra de los murales que ornaban las casas nobles, como la de Urgellet y, más tardías aunque más cercanas, las del palacio Fiveller; las de la torre de Basea y las de la calle Duran i Bas de la Ciudad Condal. Ya en 1292 Ramón Llull se hacía eco del interés por realizar hermosas edificaciones y dotarlas de bella decoración¹⁹; no en vano Pedro IV dispuso en sus *Ordinacions* que no faltaran paños con historias en las paredes, detrás de su silla en la mesa o en la cabecera de su cama²⁰. Por otra parte, este género que tenía el ámbito civil como medio de inspiración y lugar de expresión, no había sido olvidado desde época romana²¹, aunque los precedentes són más remotos²². Conforme a Hempel²³, las verdaderas imágenes históricas se observaban en las representaciones de las expediciones de Belisario del palacio de Justiniano en Constantinopla o en las escenas de la vida de la reina lombarda Teodolinda²⁴. Por otra parte, en Europa se observa cierta tradición de recordar plásticamente algunos acontecimientos, crónica visual de un pasado más o menos reciente²⁵.

Nueva figuración se encuentra en los murales del *castillo de Alcañiz*; en la clave de la cara sur del primer arco, donde dos personajes se besan y abrazan. Uno es el rey de Aragón; el otro, de acuerdo con la corona, es otro rey quien, pese a la ausencia de heráldica en su vestimenta, que al ser de launas no permite blasonado, tiene que identificarse con algún rey²⁶. Cid sospechó que representaba el final de la disputa que, sobre el reino de Navarra, habían mantenido Jaime I y su yerno Alfonso X²⁷. Teobaldo I había determinado que sus hijos tuviesen como tutor a Jaime I²⁸. Difunto el navarro, el castellano quiso invadir aquel reino, deseo frustrado por la intervención del aragonés²⁹. El mural coincide con las líneas de Desclot³⁰, y el ambiente bélico se observa en la indumentaria, pues ambos soberanos visten, con variantes, arnés de guerra.

En la cara sur del segundo arco de la torre, sobre los restos de una ciudad se disponen dos grupos de caballeros, ubicados en sendos registros, que marchan hacia un campamento. Entre ellos, un miembro de la casa de Aragón quien, identificado por su palado, conversa con otro caballero³¹ mientras sostiene, con su diestra, una maza³². Hay quien piensa que se representa el retorno al campo base tras la toma de Valencia, por lo que habría que identificar al rey con Jaime I³³.

Iconografía de combate

CONTRA EL ELEMENTO MUSULMÁN

El muestrario arranca con las pinturas del atrio del *castillo de Alcañiz* que muestran una cruenta batalla donde los cristianos se abalanzan frente a los sarracenos. De la apretada hueste descuellan unas gualdrapas paladas que indicarían que nos hallamos ante un rey de Aragón³⁴, quien asesta un mortal golpe a su enemigo. En la zona inferior, amontonados, multitud de hombres abatidos; sus escudos, varios calatravos, desvelan que la mayoría son musulmanes y anuncian que la victoria cristiana está cercana. Quizás el precedente esté en la tradición de los caballeros de ciertas órdenes de suspender en los muros de sus iglesias las armas y trofeos de guerra³⁵, con lo que estas pinturas tendrían la finalidad de recuerdo militar y de glorificación, no sólo de la orden, sino también de la monarquía, a la que estaba obligada a servir siempre y cuando aquella lo solicitase.

Otra efigie del rey como *miles Christi* se advierte en el fol. 407v del *Libro de horas de Alfonso el Magnánimo* que encabeza el “*Preces pro intransibilibus bellis contra paganos*”³⁶. Acompañado por sus huestes, el soberano arremete contra un musulmán al que hiere de muerte. A pesar del desorden, que recrea un ambiente de combate y enfatiza el movimiento, se le reconoce con facilidad. Sobre su yelmo, con visera abierta, muestra corona sobre la que emerge manojo de plumas con los tonos de Aragón; sobre su arnés, sobrevesta palada; sobre su caballo, gualdrapas con los colores del señal en la parte superior; el palado en el volante y la divisa del libro abierto en uno de sus costados.

Un segundo grupo de imágenes son las que, también conmemorativas, evocan hechos milagrosos que vivió algún rey de Aragón. El más conocido fue el auxilio que san Jorge brindó a Jaime I y a sus huestes durante la conquista de Valencia. Ya Pedro I se había beneficiado del insigne favor en su ofensiva contra Huesca³⁷; la tradición quiere que la adopción de la cruz en la heráldica del rey se deba a este socorro tan temprano³⁸. El *retablo del Centenar de la Ploma* realizado hacia 1410-1420³⁹ y atribuido a Marzal de Sax⁴⁰, exhibe, en el plafón central, la ayuda del santo en la batalla del Puig, gracias a la cual se logró conquistar Valencia. Sólo la crónica pinatense menciona el acontecimiento⁴¹, cuyas líneas constatan que el soberano no participó⁴². Que aparezca representado junto al santo se debe a la mitificación que sufrió el Conquistador después de su fallecimiento; es lo que Serra ha sintetizado como “*la conexión entre los hilos de la cróni-*

ca histórica y la hagiografía popular”⁴³. Así pues, ataviado con arnés de guerra e identificado por el palado del escapulario y las gualdrapas de su caballo, el rey asesta un mortal rejonazo al rey musulmán. A su lado san Jorge, tocado con diadema y tres plumas en alusión a la milicia del *Centenar de la ploma*⁴⁴. Yarza ve con esta intervención el compromiso del santo en la guerra contra los musulmanes⁴⁵. La cimera del dragón alado indicaría que se trata de Jaime I⁴⁶, aunque fue Pedro IV quien la introdujo en la iconografía del rey⁴⁷. En la Corona de Aragón el tema, relativamente frecuente en Europa, como muestran los murales de Clermont⁴⁸, no fue muy acostumbrado, quizás por la conexión entre el santo y el rey aragonés; según Molina⁴⁹, estas representaciones fortalecían a la monarquía y, entre sus componentes, a Jaime I, rodeado ahora de una aureola beatífica. Esta buena acogida contrasta con el escaso eco en los medios eclesiásticos, reacios a reconocer las creencias populares quizás por las difíciles relaciones que mantuvo el Conquistador con la Iglesia a raíz de sus esperanzas por coronarse prescindiendo de la infeudación instaurada por su progenitor. Recuérdese que san Jorge había socorrido al soberano en las tomas de Mallorca y Valencia, donde Jaime I se consideraba rey por derecho de conquista. Acaso en el origen de la leyenda se escondían los deseos de plasmar una justificación divina para suplantarse el reconocimiento eclesiástico que se le exigía al monarca para ejercer su soberanía⁵⁰. Pese a este nulo apoyo, evidencias iconográficas indican que el milagro fue asumido y celebrado a lo largo del siglo XV: el *retablo de San Jorge de Jérica* o la desaparecida *muestra en pergamino* que pintó Gaspar Bonet en 1484, así lo constatan.

Conforme al soberano⁵¹, este mismo santo también había intervenido en la conquista de Mallorca, participación que se recoge en la *predela del retablo de San Jorge* de la capital insular que, de Pere Nisart, fecha hacia 1470⁵². En ella se observa, en la Puerta de *Bab el Kofol*, del *Esvahidor* o *Pintada*, a los cristianos que, encabezados por el rey, entran en *Medina Mayurka* en compañía de san Jorge. La concreta ubicación espacial facilita la identificación de la ciudad, lo que vincula esta conquista con la participación del santo dentro de un ambiente de cruzada. Aquí el monarca se exhibe pasante; la razón se halla en las fuentes escritas⁵³ que mencionan también la aglomeración y la persistencia en la lucha⁵⁴, lo que justifica la aparición del sacro personaje junto al rey. Jaime I, de punta en blanco, monta sobre caballo con gualdrapas paladas cuya pechera presenta losanges blasonados. Además del señal, porta yelmo con visera abierta que, sobre el *capell jubat* con los colores de san Jorge, remata en

cimera con dragón alado. Su actitud sólo denota agresividad por la lanza que dirige hacia delante, donde se halla nutrido grupo de sarracenos. La batalla casi está ganada: algunos cristianos asoman entre las torres donde abaten a los que aún resisten mientras que mujeres musulmanas manifiestan desesperación con sus gestos en las azoteas.

Finaliza el repertorio con la decoración efímera erigida con motivo de la coronación de Fernando I celebrada en Zaragoza el 11 de febrero de 1414 y que formó parte de los espectáculos que amenizaron los trayectos desde la Seo hasta la Aljafería y los banquetes celebrados en palacio; uno de ellos dedicado a la toma de Balaguer y la derrota de Jaume de Urgell⁵⁵. Si en las celebraciones de las sucesiones poco problemáticas este aparato se había manifestado de gran utilidad, ¿cómo no iba a recurrirse a él en el caso de la del castellano, cuya elección se había producido con tantas controversias?⁵⁶

OTRAS ESCENAS

Del último tercio del s. XIII fechan las pinturas del palacio de la calle Basea de Barcelona⁵⁷, en cuyo registro inferior se presentan fortificaciones y desfiles de jinetes, entre los que destaca, en una posición preeminente, un caballo ecubertado con un palado. Las analogías entre sus cuartos traseros y los de otras figuraciones regias contemporáneas animan a sostener que se trata de un soberano. La identificación de uno de los representados con Romeu de Marimón corroboraría la hipótesis: miembro del *Consell de Cent* y funcionario real y municipal, permaneció al lado de Pedro III cuando procedía a reforzar las murallas de la ciudad ante el peligro franco en 1285⁵⁸, por lo que estas pinturas se podrían relacionar con el desafío entre el de Anjou y el rey de Aragón. Es en este mismo ambiente donde debe entenderse una representación de la *techumbre del palacio del marqués de Llió* de Barcelona que quizás muestre un combate entre Pedro III y Carlos de Anjou⁵⁹. Las contiendas entre ambos nacieron tras la proclamación del francés como rey de Sicilia al morir Federico II en 1250. Una vez coronado, generó tal opresión que avivó una revuelta instada por quienes veían en el Grande el heredero ideal. Disturbios, luchas y guerras desembocaron en la retirada del angevino y la entrada triunfal de Pedro III en Palermo el 4 de septiembre de 1282⁶⁰. El ataque del aragonés fue considerado desleal por el de Anjou⁶¹, lo que derivó en el acuerdo de un combate que debía celebrarse el 1 de junio de 1283 en Burdeos. La ausencia del angevino y la frustración del combate no impide que los representados se identifiquen con ellos; este episodio caló hondo en la

sociedad del momento: las líneas de Desclot y Muntaner son un síntoma⁶², como también la *Cronaca figurata* de Giovanni Villani quien, partidario del papa, se refería al mismo, aunque dando la victoria al francés⁶³. De hecho, los torneos fueron temas recurrentes en las decoraciones de las mansiones medievales; Francia ofrece amplio muestrario⁶⁴. En la viga barcelonesa, un jinete con el cuartelado de Aragón y Sicilia⁶⁵, el supuesto Pedro III, arremete contra otro con sembrado de lises con lambel de gules; Carlos de Anjou. No es casualidad la disposición de los jinetes: los sellos franceses disponían, siempre, al caballero a la derecha, mientras que los aragoneses los presentaban, hasta el Ceremonioso, hacia el lado contrario, como se ve en la traviesa polícroma.

LA NUMISMÁTICA, LA SIGILOGRAFÍA Y SUS ECOS EN OTROS SOPORTES

Es en los *ducatones* donde encontramos una de las más bellas imágenes de Alfonso V, quien alza con su diestra una espada mientras cabalga, con ímpetu, a la derecha. De novedad en la numismática del rey de Aragón, al acuñarse durante la guerra de Nápoles tienen que relacionarse con unas emisiones francesas que, batidas durante el conflicto con Inglaterra, tuvieron consecuentes en otros territorios. Frecuente en la antigüedad, aunque se observa en monedas del s. XII, se generaliza a mediados del XIV en Francia cuando el futuro Juan el Bueno menciona los *bons deniers d'or* cuyos anversos mostraban a san Jorge venciendo al dragón, metáfora de Inglaterra⁶⁶. El Magnánimo, inmerso en la campaña que le llevaría a ser rey de Nápoles, integró este modelo, de connotaciones bélicas, en las piezas de un territorio donde entraría, triunfalmente, en 1442.

En sigilografía, este tipo fue utilizado más tempranamente en los reversos siguiendo un modelo ultrapiorenai-co: el binomio *entronizado/ecuestre*, adopción que se debía, como respondía también para su creador Guillermo el Conquistador, rey de Inglaterra y duque de Normandía⁶⁷, a la realidad personificada por Alfonso II, que era rey y conde a la vez. Aunque el Casto pudo disfrutar de otro precedente más cercano⁶⁸, las concomitancias entre la impronta insular y la aragonesa secundan la influencia inglesa, y más si se tienen en cuenta las vinculaciones entre los Plantagenet y los de Aragón en los territorios del sur de Francia⁶⁹.

Estas figuraciones inspiraron representaciones insertas en otros géneros acaso, como ocurría también con los sellos, para validar la soberanía del firmante. Sirvan de ejemplo el *Libro de la cadena del concejo de Jaca* de fina-

les del s. XIII que expone una imagen entronizada de los reyes y otra del soberano ecuestre, o la decoración efímera del “*cors present*” de Alfonso V en sus funerales de Valencia que lo mostraba “*a caval ab l’espasa a la ma*” conforme a la descripción documental⁷⁰. Se desconoce cuando se introdujeron imágenes céreas del soberano fallecido en nuestras exequias y si fue una práctica favorecida por la monarquía o por los municipios⁷¹, aunque hay quien sostiene que fueron creadas y organizadas por las autoridades urbanas y ejecutadas en el marco de la ciudad para consolidar los lazos sociales y políticos entre villas y monarquía⁷². Otro ejemplo más tardío de transposición iconográfica lo ofrece el *Árbol genealógico de los reyes de España* que muestra a los Reyes Católicos tal y como aparecían en sus bulas.

Escenas triunfales y de victoria

Estas escenas arrancan en los murales del *Castillo de Alcañiz*, en la cara norte del primer arco, donde unos caballeros encabezados por el rey de Aragón, al que precede el portador de un gonfalon palado, se disponen a entrar en una villa fortificada. Ataviado con cervellera palada, calzas de mallas, *ausberg* y sobreseñal, señala hacia la ciudad que acaba de someter sobre cuyas techumbres y torres ondean banderolas con el emblema real y los de varios de sus caballeros, algunos de los cuales asoman por entre los tejados. Estos pormenores junto a la ausencia de armas invitan a suponer que representa una entrada triunfal, para algunos la que realizó Jaime I en Valencia⁷³, aunque ninguna crónica hace especial mención al acontecimiento⁷⁴. Iconográficamente estas escenas derivan, según Walter⁷⁵, del *Adventus*, ceremonia de entrada del emperador victorioso a la ciudad de Roma o a cualquier otra por él conquistada.

Otras muestras triunfales se hallan en la *sillería baja de la catedral de Toledo*, crónica de la conquista de Granada⁷⁶ fruto del mecenazgo del cardenal Mendoza que pretendía exaltarse por su estrecha colaboración con los Reyes Católicos⁷⁷. La relación entre religión, alto clero y poder real adquirió una categoría especial a finales del medioevo por la lucha contra el Islam. De los 54 tableros, 36 presentan las efigies de los reyes: 33 con Fernando II⁷⁸ y los restantes con el matrimonio regio⁷⁹. Salvo la referente al atentado de Málaga son similares, pues muestran la victoria de los cristianos mediante el asalto y entrega de la villa, la rendición de la plaza, la entrega de las llaves por parte del alcaide, o la entrada a la población sometida. Con arreglo a este tema triunfal, el soberano, casi siempre coronado y en ocasiones con cetro corto, se presenta

ecuestre, a la brida o a la jineta, de punta en blanco y con una actitud de dignidad ante el vencido, como corresponde a un héroe victorioso. Siempre se acompaña de sus hombres de caballería e infantería⁸⁰ que visten arnés y muestran lanzas y pendones con ondeantes enseñas no entalladas guiados por la cruz y el estandarte. La escenografía también repite cierto esquema: el de la ciudad amurallada que abre sus puertas al vencedor y de la que sale una comitiva compuesta por la jerarquía islamita a pie⁸¹ para rendir homenaje al conquistador. Muy interesante es el panel de la entrega de Granada, aunque Rodrigo Alemán no se adaptó a las crónicas⁸²: la escena no muestra ni el séquito ni el rocín de Boabdil, como tampoco a la reina Isabel. Tampoco representó la anécdota de la que se hacía eco el continuador de la crónica del Pulgar sobre la actitud del Católico que no consintió que el rey musulmán se humillara ante él⁸³.

Tempranas obras cuya iconografía narra los triunfos militares son las romanas columnas de Trajano o de Marco Aurelio. Ejemplo cercano aunque hoy desaparecido es la sarga de la batalla de la Higuera⁸⁴. Otros ejemplos de narrativa épica contemporánea fueron los tapices que, de los Mendoza, Alfonso V de Portugal encargó para conmemorar la batalla de Arzila o los que fueron regalados al conde de Tendilla, sobrino del Cardenal, por Ferrante de Nápoles⁸⁵. También el motivo de la entrega de llaves y a pie, tiene origen en los relieves históricos romanos⁸⁶. Precedente más cercano en el tiempo y en el espacio es la *Genealogía de Alonso de Cartagena*, uno de cuyos dibujos a pluma muestra la entrega de la llave de Sevilla a Fernando III con un esquema gemelo al empleado por Alemán en estos paneles.

Conclusiones

En primer lugar, se manifiesta la parquedad de tipologías representativas al reducirse, con variedades, a tres momentos consecutivos: las escenas previas a la ofensiva, el combate en sí mismo y los episodios triunfales. En la elaboración de todas ellas parece haber sido fundamental la información contenida en las llamadas *Quatre Grans Cròniques*.

Salvo en numismática y sigilografía, soportes punto de inspiración para representaciones de otros géneros, el fin último de las figuraciones es la celebración de algún acontecimiento, de carácter histórico, que incide en la glorificación de la monarquía y del promotor al atestiguar plásticamente su participación en cada una de estas gestas épicas y caballerescas. Este tono exaltador se mantiene hasta finales de la Edad Media, constituyendo la crónica

de los paneles toledanos un ejemplo tardío que manifiesta, como ya se ha afirmado en otras ocasiones, que la guerra granadina se consideró, además de un acto político, una indiscutible cruzada, lo que justifica su ubicación en un ámbito catedralicio.

El soberano suele presentarse en las sucesivas conquistas de tierras sarracenas como verdadero *miles Christi*, lo que explica que se exhiba, con frecuencia, ecuestre y ataviado de punta en blanco. En cuanto a insignias, no siempre porta corona, aunque en todos los casos ostenta otros elementos y muestra una actitud y preeminencia que lo distinguen y permiten su identificación, identidades, por otra parte, que en algunos casos aquí se han matizado.

Muy interesantes son las obras que rememoran hechos milagrosos, como la ayuda brindada por san Jorge durante las conquistas de Mallorca y Valencia, pues ensalzan la figura del Conquistador, quien había agregado a la corona estos territorios donde había instaurado el cristianismo. Pero, además de mitificarlo, tienen una evidente función política pues aspiran, dentro de la problemática derivada de su ansiada coronación, a validar su soberanía en unas tierras donde el monarca se consideraba como tal por derecho de conquista.

Notas

- 1 Además de Nuño Sánchez y el obispo de Barcelona. Entre los primeros, AINAUD J. (1969): "Pintures del segle XIII al carrer de Montcada de Barcelona", *Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*: 24 o DURÁN A. (1975): *Barcelona i la seva història*, I, Curial, Barcelona: 254.
- 2 Ya apreciado por AINAUD J. (1989): *La pintura catalana. La fascinació del romànic*, Carroccio, Barcelona: 121. El resto viste cotas de malla
- 3 BLASCO A. M^a. (1993): *Les pintures murals del Palau Reial Major de Barcelona*, Museu d'Història de la Ciutat, Ajuntament de Barcelona, Barcelona: 60.
- 4 Su blasón lucía palado de plata sobre azur. La primera referencia, de Jaime I, es: "E havien-hi dues galees, la una que era d'En Ramon de Canet, e l'altra que era de Tarragona [...] e recollim-nos en les galees, nós en aquella d'En Ramon de Canet que era de les bones galees del món". JAIME I, *Libre dels Feyts del rei en Jacme*, SOLDEVILA F. (1983)3: *Les quatre grans cròniques*, Selecta, Barcelona: pàr. 106. Desclot también lo menciona: "Lo comte En Nuno menà ab si, per capdelladors e per companyons [...] En Ramon de Canet [...]". DESCLOT B., *Crònica*, SOLDEVILA F. (1983)3: *Grans cròniques*: cap. XXXII.
- 5 JAIME I, *Libre dels feyts*: § 386: 344; § 423: 356 o § 446: 363 y DESCLOT, *Crònica*: cap. LXXII.
- 6 La primera pieza es de 1220, aunque no siempre figuró este elemento: se muestra con celada en sus bulas y sellos menores. DE SAGARRA F. (1916-1931): *Sigil·lografia catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, I, Henrich y Cia., Barcelona: n^o. 19.
- 7 Que es real y no ficticia. BLASCO A. M^a. (1993): *Palau Reial*: 57.
- 8 *Ibidem*: 134.
- 9 JIMÉNEZ F. J., MARTÍNEZ I., MARTÍNEZ J. A. y RUBIO J. M^a (1998): *El Castillo de Alcañiz*, Instituto de Estudios Turoleses, Teruel: 38. Del Arco las había fechado en la 1^a ? del s. XV. DEL ARCO R. (1924): "La pintura mural en Aragón", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, Arqueología e Historia*, XXXII: 235, y Post a comienzos del XIV. POST Ch. R. (1930): *A History of Spanish Painting*, II, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts: 70. Otros los datan entre 1340 y 1348. como CARUANA J. (1952): "La orden de Calatrava en Alcañiz", *Teruel*, 8, citado en JIMÉNEZ et alii (1998): *Castillo de Alcañiz*: 28. Español sostiene que se realizaron durante los años del cisma de los calatravos coincidiendo con el gobierno en Alcañiz de Fernández de Heredia. ESPAÑOL F. (1993): "Las pinturas murales del castillo de Alcañiz", *Al-qanni?*. *Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*: 32.
- 10 De acuerdo con SERRA A. (2002): "Ab recont de grans gestes. Sobre les imatges de la història i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d'Aragó", *Afers. Fulls de Recerca i Pensament*, XVII: 19. Se supone evocan la conquista de Valencia, aunque Español propone que quizás rememoren las campañas de Granada en las que participaron Jaime II y Alfonso IV y donde los calatravos tuvieron gran protagonismo: ESPAÑOL F. (1993): *Castillo de Alcañiz*: 30-32.
- 11 Propietarios del castillo desde 1179 tras la donación de Alfonso II. CID C. (1962): *Castillo de Alcañiz*: 275.
- 12 Elemento de ropa que podía estar ricamente ornado. Evitaba que la cervellera de hierro dañase el cráneo del jinete y que éste se calentase cuando el sol era muy fuerte. Un inventario de Jaime II de 1319 alude a este complemento: "quendam capellum jubat panni

- aurei cum garlanda de perlis*". MARTÍNEZ E. (1948): *Jaime II de Aragón, su vida familiar*, II, CSIC, Barcelona: 230, citado en DE RIQUER M. (1968): *L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Ariel, Barcelona: 61, n. 44.
- 13 ROVIRA J. y CASANOVAS A. (1995): "El complejo pictórico del castillo de Alcañiz", BENAVENTE J. A. (Coord.), *El castillo de Alcañiz*, Instituto de Estudios Turoloenses, Zaragoza: 387 y JIMÉNEZ et alii (1998): *Castillo de Alcañiz*: 43.
 - 14 Precisamente, el atavío de guerra perfecto para Jaime I era, cuando no hacía mucho calor, el "gonió" y el perpunt encima. "[...] e vestim-nos nostre gonió e nostre perpunt". JAIME I, *Libre dels feyts*: p. 67.
 - 15 Todos llevan la protección del cuello y del mentón cerrada, por lo que asoman sus rostros por la ventalla.
 - 16 JAIME I, *Libre dels feyts*: párs. 69 y 81. Y, según términos del Conquistador, el acontecimiento pudo ser parecido al que aquí se presenta: "[...] fo asseguda d'albergada, ajustaren-se los bisbes e els nobles, e vengren a la nostra tenda". *Ibidem*: 68.
 - 17 "E el comte d'Empúries [...] no volc ésser a negun consell que nós haguéssim ab nostres rics hòmens. [...] e deia que null temps no n'eixiria tro que la vila fos presa: e per açò no el poquem haver a aquell consell". *Ibidem*: p. 78.
 - 18 Uno de sus miembros, Dolça, fue amante de Alfonso III. AINAUD J. (1969): *Pintures del segle XIII*: 23-24 y AINAUD J. (1991-1993): "La pintura profana barcelonina del segle XIII. Troballes dels darrers anys", *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, VI: 191. Alfonso pudo sentirse halagado por la representación de la gesta de su antepasado, hazaña renovada por él mismo. SERRA, A. (2002): *Grans gestes*: 18.
 - 19 "L'home qui vol fer ni bastir son palau e son castell e qui ha en volentat que l'faça molt bell e ben pintat e molt noble". LLULL R. *Llibre de Contemplació*: cap. CIV, 25, citado en SUREDA J. (1977): *El gòtic català*, I, Electa, Barcelona: 24.
 - 20 RUBIÓ R. (1985): *Vida española en la época gótica*. Edición facsímil de la publicada en Barcelona en 1943 por Alberto Martín, Abadía de Montserrat, Barcelona: 101. La decoración parietal continuó a lo largo de la Edad Media en toda Europa: JOUBERT F. (2004): "Le décor mural", TABURET-DELAHAYE E. (Com.): *Paris. 1400. Les arts sous Charles VI*, Musée du Louvre, 22 mars-12 juillet 2004, Fayard, Paris: 91-92.
 - 21 FERNEX DE MONGEX Ch. y RICHARD D. (1990): *Peintures médiévales de Cruet, Agraf, Barberaf*: I I.
 - 22 Recuérdese los frescos de Paestum o la batalla de Darío y Alejandro en Issos. Más tempranos son los relieves del palacio de Senaquerib en Nínive o la conocida estela de Naram-Sin.
 - 23 HEMPEL H. L. (1983): "Storiche figurazioni. Il mondo occidentale. Medioevo", *Enciclopedia universale*, XIII: 22-25.
 - 24 *Ibidem* y MICHEL P. (1962): *Los frescos románicos*, Garriga, Barcelona: 102 y sig.
 - 25 Recuérdese la sala de Aquisgrán e Ingelheim, el palacio de Meserburgo, la tapicería de Bayeux, las pinturas de Clarendon, Westminster, Tour Ferrande o Crouet. Más tardías, en la Corona de Aragón también constan imágenes de este tipo: en 1484 Pere Alemany compuso una representación alusiva a la liberación rey Alfonso; en 1484 Gaspar Bonet hizo una muestra en pergamino sobre el socorro de san Jorge; en Valencia; en 1488 Gabriel Alemany pintó una muestra sobre la conquista de Granada. Noticias de PUIG J. y MIRET J. (1909-1910): "El Palau de la Diputació General de Catalunya", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, III: 416-417, citado en DURÁN A. (1975): *Barcelona*, 3: 216.
 - 26 No comparto las identificaciones de LACARRA, C. (2005): *Las pinturas murales góticas del castillo de Alcañiz*. Restauración, Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada, Zaragoza.
 - 27 CID C. (1962): *Castillo de Alcañiz*: 276.
 - 28 "[...] que volem més lo regne per a vós que per ell, ni per altre hom del món [...] que nós volem afillar-vos, e vós e tot que afillets nós", diría Teobaldo al rey. JAIME I, *Libre dels feyts*: p. 139.
 - 29 CID C. (1962): *Castillo de Alcañiz*: 66.
 - 30 "E així aquest ric-hom, En Bernat Vidal, treballà tant e parlà ab amdosos los reis, que quan venc un jorn que null hom no en sabé res, cascú dels reis venc, si altre a cavall, en la mijania d'amdues les hosts, e aquí ells s'encontraren, e abraçaren-se, e besaren-se en la boca, e ploraren amds molt fort e demanaren-se perdó la un a l'altre". DESCLOT, *Crònica*: 445.
 - 31 Quizás Pero Cornell, quien participó en las conquistas de Mallorca y Valencia.
 - 32 Arma citada en los hechos concernientes a Pedro III: DESCLOT, *Crònica*: cap. CLIX y CLII, por ejemplo.
 - 33 JIMÉNEZ et alii (1998): *Castillo de Alcañiz*: 47.
 - 34 También distingue a un rey de Aragón LACARRA, C. (2005): *Castillo de Alcañiz*: 25.
 - 35 Según explica San Bernardo en su elogio a la orden del Temple. DESCHAMPS P. y THIBOUT M. (1963): *Peinture murale*: 220. También los Hospitalarios tuvieron esta costumbre.
 - 36 Su padre había sido impulsor, con la toma de Antequera, de un importante logro contra el Islam, por lo que Alfonso había crecido en un ambiente de rey *très chrétien*. ESPAÑOL, F. (2002-2003): "El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova", *Locus Amoenus*, 6: 107.
 - 37 "Vínose San Jorge con el cavallero a la batalla de Huesca et vidieron-lo visiblement con el cavallero en las ancas, et dexolo allí do oy en día es la iglesia de San Jorge de las Boqueras" es la referencia más temprana. ORCASTEGUI C. (1986): *Crónica de San Juan de la Peña (versión aragonesa)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza: cap. 18, lins. 59-61.
 - 38 ZURITA J. (1978-1998): *Anales*: lib. I, cap. XXXII. Sus ayudas siempre fueron reconocidas por la monarquía: Pedro IV se dirigía así a su prima, Leonor de Chipre, quien le había enviado un trozo del brazo del santo caballero: "perque sent Jordi entre els altres sants havem en singular reverència e devoció, e creem fermament que ens ha ab Déu, en nostres necessitats ajudats e delluriat de moltes tribulacions e perills". De D'ALÓS-MONER R (1926): *Sant Jordi. Patró de Catalunya*, Barcino, Barcelona: 80.
 - 39 Conciso y temprano análisis del retablo en KAUFFMANN C. M. (1970): "The altar-piece of st. George from Valencia", *Victoria and Albert Museum*, Phaidon Press, London.
 - 40 O Marcelo de Sajonia. La documentación de este pintor oscila entre 1393 y 1410. FALOMIR M. (1996): "Sobre los orígenes del retrato y la aparición del "pintor de corte" en la España bajomedieval", *Boletín de Arte*, 17: 193. Sobre la cautela de la atribución, KAUFFMANN C. M. (1973): *Catalogue of Foreign Paintings. Before 1800*, Victoria and Albert Museum, London: 182 y DUBREUIL M. H. (1987): *Valencia y el gótico internacional*, I, Alfons el Magnànim, Valencia: 123.
 - 41 "Non tan solament ayudavan a él quando avía batallas con los moros, mas encara ayudavan a sus vasallos quando por él se combatian con los moros; [...] en un pueyo qui agora es clamado Santa María del Puyg

- [...] les apareció Sant Jorge con muytos cavalleros de parada qui los ayudó a vencer la batalla, por la qual ayuda ningún christiano no hi murió". ORCASTEGUI C. (1986): *Crónica*: cap. 35, lins. 230-239.
- 42 La *Crónica* de Muntaner y del Ceremonioso nada dicen del acontecimiento, aunque el *Libre dels Feyts* sugiere esta ausencia: "a l'entrada de la caresma, dixerren-nos per cert hòmens qui venien de València, que derrocat havien lo castell del Puig". JAIME I, *Libre dels Feyts*: pàr. 208. Lo mismo se intuye en la crónica de Desclot: "E el rei tramès En Bernat Guillem d'Entença e En Guillem d'Aguiló ab setanta cavallers, e frares del Temple e de l'Espital tro a trenta cavallers, e dos milia hòmens [...] en establiment a un puig que hom apellava lo Puig de la Cebola e ara és apellat lo Puig de Sancta Maria". Una vez conquistan el Puig, "Les novelles anaren al rei d'Aragó". DESCLOT, *Crònica*: cap. XLIX. Zurita hace constar que la batalla fue dirigida por don Bernaldo Guillén. DE ZURITA J. (1978-1998): *Anales*: cap. XXVII.
- 43 SERRA A. (2002): *Grans gestes*: 24. Muy interesante es, al respecto, NARBONA R. (1996): "Héroes, tumbas y santos. La conquista en las devociones de Valencia Medieval", *Saitabí*, 46: 293-319.
- 44 *Ibidem*: 32. La confraternidad fue abolida en 1711. KAUFFMANN C. M. (1973): *Foreign paintings*: 183.
- 45 YARZA J. (1995): "La pintura española medieval: el mundo gótico", *La pintura en Europa. La pintura española*, I, Electa, Milán: 104.
- 46 Quizás por la creencia errónea de que había sido Jaime I quien había otorgado a Valencia esta insignia. BLANCAS J. (1878): *Comentarios de las cosas de Aragón. Obra escrita en latín por Jerónimo de Blancas, Cronista del Reino, y traducida al castellano por el P. Manuel Hernández, de las Escuelas Pías, Excelentísima Diputación de Zaragoza*, Zaragoza: 151. Citado en IVARS F. A. (1926): *Drach alat*: 8, n. 1. El *Libre dels feyts* no corrobora este hecho. JAIME I: *Libre dels feyts*: pàr. 215.
- 47 Sobre la adopción del dragón alado véase "Oríge i significació apocalíptica del "Drach alat", IVARS F. A. (1926): "Oríge i significació del "Drach Alat" i del "Rat Penat" en les insignies de la ciutat de València", *Memoria presentada al III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*: 23-32 y RODRÍGUEZ DE LA PEÑA M. A. (1997): "Hesper, el vespro y el verpertino: elementos de continuidad entre el milenarismo stauico y el ciclo profético del imperio aragonés", BARRIO J. A., CABEZUELO J. V. y JIMÉNEZ J. F. (Eds.): *Congreso Internacional Jaime II 700 años después*, Universidad de Alicante, Alicante: 685-697.
- 48 DESCHAMPS P. y THIBOUT M. (1963): *Peinture murale*: 221. Remito también a KLANICZAY G. (1992), "L'image chevaleresque du saint roi au XII^e siècle", BOUREAU A. y INGERFLOM C-S. (Dirs.): *La royauté sacrée dans le monde Chrétien. Colloque de Royaumont* (1989): 53.
- 49 MOLINA J. (1997): "La ilustración de leyendas autóctonas: el santo y el territorio", *Analecta Sacra Tarraconensis*, 70.
- 50 Para algunos, estas difíciles relaciones con la institución eclesiástica impidieron cuajar el proyecto de santificación del monarca: NARBONA R. (1996): *Héroes*: 293-319. Sobre la hagiografía con fines propagandísticos, MOLINA J. (1997): *Santo y territorio*, 70: 18 y sig.
- 51 "E segons que els sarraïns nos contaren, deïen que viren entrar primer a cavall un cavaller blanc ab armes blanques; e açò deu ésser nostra creença que fos sent Jordi, car en estòries trobam que en altres batalles l'han vist de crestians e de sarraïns moltes vegades". JAIME I: *Libre dels feyts*: pàr. 84. Es la referencia más antigua en la historiografía catalana sobre la aparición de san Jorge D'ALÓS-MONER R. (1926): *Sant Jordi*: 65.
- 52 El contrato fue publicado en AGUILÓ E. (1905-1907): "Notes i documents per una llista d'artistes mallorquins dels segles XIV i XV", *Butlletí de la Societat Arqueològica Luliana*, XI: 4, 26, 249 y 265.
- 53 "E era tanta la multitud de la gent dels sarraïns, que els pararen les llances, e els cavalls dreçaren-se, per ço car no podien passar per la espessea de les llances [...] e anaren entrant los cavalls, tant que, quan hi hac bé de quaranta tro a cinquanta e els cavallers e els hòmens de peu que hi eren escudats eren tan prop dels sarraïns que ab les espaes se cuidaven ferir los uns els altres". JAIME I: *Libre dels feyts*: párs. 84 y 85.
- 54 Muntaner dice: "dins en lo carrer qui ara s'apella sent Miquel era tant fort la batalla, que meravella era". MUNTANER: *Crònica*: cap. VII.
- 55 SALICRÚ R. (1995): "La coronació de Ferran d'Antequera: l'organització i els preparatius de la festa", *Anuario de Estudios Medievales*, 25/2: 748.
- 56 MASSIP F. (1996): "Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara", VVAA. *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*, III: 699-759.
- 57 Sigo en la lectura iconográfica a ALCOY R. (1999): "Els murals del carrer de Basea i la pintura del primer gòtic a Barcelona", VVAA, *La Barcelona gòtica*, Institut de Cultura, Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona: 107-110.
- 58 *Ibidem*: 120.
- 59 Ainaud primero los creyó identificables con Federico de Sicilia y un caballero de la casa de Anjou. AINAUD J. (1969): *Pintures del segle XIII*: 24. Luego supuso que podrían representar a Pedro III y Carlos de Anjou. AINAUD J. (1991-1993): *Pintura profana*: 193.
- 60 SALRACH, J. M^a. (1982): *Història dels Països Catalans. Dels orígens a 1714*, I, Edhasa, Barcelona: 448.
- 61 "Jo dic que ell és entrat en la terra de Sicília malvadament e no deguda": DESCLOT, *Crònica*: cap. C. "Rei d'Aragón, lo rei Carles nos tramet a vós, e tramet-vos a dir, per nós, que la vostra fe val menys perquè li sòts entrat en la sua terra sens desafiar". MUNTANER R.: *Crònica*, SOLDEVILA F. (1983)3: *Grans cròniques*: cap. LXXII.
- 62 Remito a MARTINES V. (1996): "Una cavalleria per als reis. El sentiment cavalleresc, els reis i la literatura catalana medieval", *El poder real en la Corona de Aragón (Siglos XIV-XVI)*, I.3: 347-356.
- 63 La miniatura que ilustra el pasaje incluso muestra la muerte del rey aragonés de manos del angevino.
- 64 Sirvan de ejemplo Pernes-les Fontaines, de la 2^a ? del s. XIII, que presenta la muerte de Manfredo; o Tour Ferrande, Pernes, de hacia 1270, que representan el combate de Guillermo de Orange e Ysoré.
- 65 El cuartelado figura a partir de Jaime II. DE SAGARRA F. (1916-1931): *Sigillografia*: n^o 40.
- 66 ENGEL, A. y SERRURE, R. (1890): *Traité de Numismatique du Moyen Age*, I Arnaldo Forni Editore, Paris: 962 y sig.
- 67 La primera impronta es de 1069. BAUTIER, R. H., (1991): "Le sceau royal dans la France Médiévale et le mécanisme du scellage des actes", en DALAS, M.: *Corpus des sceaux français du Moyen Age. Les sceaux des rois et de régence*, II, Archives Nationales, Paris: 575, y HARVEY, P. D. A. y McGUINNESS, A. (1996): *A Guide to British Medieval Seals*, The British Library and Public Record Office, London.
- 68 El sello de Luis VII de Francia quien, como duque de Aquitania, había adoptado, efímeramente, este tipo según correspondía a su doble dignidad. DALAS, M. (1991): *Corpus*, II: 147.
- 69 CONDE, R. (1992): "Sello de plomo de Jaime I", VVAA, *Cataluña Medieval*, Lunewerg, Barcelona: 114.

- 70 SANCHÍS J. (1932): *Dietari del capellà d'Anfós el Magnànim. Introducció, Notes i Transcripció per Josep Sanchís y Sivera*, Acció Bibliogràfica Valenciana, València: 213.
- 71 FALOMIR M. (1996): *Orígenes del retrato*: 186.
- 72 *Ibidem*: 186.
- 73 CARUANA J. (1952): *Orden de Calatrava*: 97, citado en CID C. (1962): *Castillo de Alcañiz*: 277; MARTÍN J. J. (1970): *Historia de la pintura*, Gredos, Madrid: 126 y JIMÉNEZ et alii (1998): *Castillo de Alcañiz*: 45.
- 74 "E quan açò haguem feit entram-nos-en en la vila": JAIME I, *Crònica*: pár: 284 y "Lo noble rei En Jacme entrà en la ciutat ab totes ses hosts": DESCLOT, *Crònica*: cap. XLIX.
- 75 WALTER Ch. (1977): *Studies in Byzantine Iconography*, Variorum Reprints, London y WALTER, Ch. (1970-1971): "Papal political imagery in the medieval lateran palace", *Cahiers Archeologiques*, XX: 155-176 y XXI: 109-136. Sugerido algo antes por KANTOROWICZ E. H. (1944): "The "King's Advent" and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina", *The Art Bulletin*, XXVI: 207-231 y KANTOROWICZ E. H. (1964): "Constantinus Strator; Marginalien zum Constitutum Constantini", *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Festschrift Theodor Klauser, Mullus: 181-189.
- 76 Ya advertido por Münzer, quien llegó a Toledo el 14 de enero de 1495: "En cada silla está muy bien esculpido un triunfo de ciudad o fortaleza de Granada, que casi parece poner ante los ojos la guerra granadina". El fragmento procede de De CARRIAZO J. (1985): *Los relieves de la guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo*, Universidad de Granada, Hospital Real, Granada: 16.
- 77 ARENA H. L. (1966): "Las sillerías de coro de maestro Rodrigo Alemán", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXXII, Universidad de Valladolid, Valladolid: 95.
- 78 Carriazo señalaba que a Fernando II se le había representado "como 34 veces": CARRIAZO J. (1985): *Relieves de la guerra*: 29, y Morte contabilizaba 40: MORTE C. (1996): "La iconografía real", *VVAA, Fernando II de Aragón. El rey Católico*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 161.
- 79 Aunque Carriazo suponía que la efigie real de los paneles de Moclín, Granada y Purchena pertenecía a Isabel, los análisis de indumentaria afirman que se trata del rey Fernando.
- 80 A veces con musulmanes entre ellos. Carriazo recuerda los sucesos posteriores a la rendición de Baza, Guadix y Almería, cuando combaten al lado de los cristianos muchos caudillos musulmanes. CARRIAZO J. (1985): *Relieves de la guerra*: 92.
- 81 Signo de sometimiento e inferioridad. YARZA J. (1997): "Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media", *VVAA, Poderes públicos en la Europa Medieval: Principados, Reinos y Coronas. 23 semana de Estudios Medievales*, Gobierno de Navarra, Estella: 457.
- 82 Esta discrepancia entre la imagen y las crónicas es un ejemplo de lo que Marin ha llamado "heterogeneidad semiótica" de texto y de imagen. MARIN L. (1993) : *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Seuil, París, citado en PEREDA F. (2003): *Relieves toledanos* : 358, n. 36. Según la narración de Bernáldez "y quísose apeaar [de su caballo] para besar la mano al rey, y el rey moro le besó en el brazo y le dio las llaves, e dijo: Toma, señor, las llaves de tu ciudad, que yo y los que estamos dentro somos tuyos. Y el rey don Fernando tomó las llaves y dió-selas a la reyna, y la reyna se las dio al príncipe [don Juan], y el príncipe se las dio al conde de Tendilla" Extraído de CARRIAZO J. (1985): *Relieves de la guerra*: 144.
- 83 "é [Boabdil] se quiso apeaar a le besar las manos. Y el Rey ni lo uno ni lo otro no le consintió". DEL PULGAR H.: *Crónica de los Reyes*: terce-
- ra parte, cap. CXXXIII: 511. Es una escena similar a la de Pedro Mártir de Anglería sobre la llegada de don Fernando a Almería. MÁRTIR DE ANGLERÍA P.: *Epistolario*: lib. III, nº 81, págs. 140-141. Referencia de YARZA J. (1997): *Imágenes reales*: 457, n. 42.
- 84 Sólo conocida por su reproducción escurialense. PEREDA F. (2003): "Los relieves toledanos de la Guerra de Granada: reflexiones sobre el procedimiento narrativo y sus fuentes clásicas", COLOMA I. y SÁNCHEZ J. A. (Eds.), *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte. Málaga*, I: 348.
- 85 Que pudieron estar en manos del eclesiástico poco antes de encar-gar la sillería.

Iconografía del expolio: unas vistas decimonónicas de Barcelona del pintor Joaquín de Mosterini

Inmaculada Socias Batet
Universitat de Barcelona

Esta comunicación se articula en torno de unas vistas de Barcelona del pintor italiano Joaquín de Mosterini que forman parte de un *Álbum de acuarelas*, depositado en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi¹. Algunas de estas vistas representan ruinas arquitectónicas producidas por el expolio y el vandalismo que sufrió Barcelona a raíz de la oleada anticlerical de 1835, de los diversos procesos desamortizadores y de las reformas urbanísticas, fenómenos todos ellos que transformaron la faz de la ciudad en el siglo XIX².

Estas ruinas, estos fragmentos arquitectónicos, iluminados y magnificados por el romanticismo, fueron difundidas a través del grabado, de la pintura y de la fotografía con diversos discursos ideológicos adheridos a ellos, ejerciendo una función estética, historicista e identitaria.

Todavía hoy se tienen escasísimas noticias del pintor italiano, Joaquín de Mosterini, afincado en Barcelona durante largos años y su obra ha quedado oscurecida ante la avalancha de imágenes de la ciudad realizadas por otros artistas de su misma época y ya va siendo hora de recuperar la obra de este pintor que constituye un buen eslabón rememorativo de la memoria visual de Barcelona.

El mismo nombre del pintor está también entre nieblas, en parte porque la mayoría de sus obras no están firmadas y cuando las firma, utiliza el anagrama JM, como en la "*Demolición del Convento de santa Catalina*"³ (il.1) y en los "*Sepulcros de los nobles en los claustros del convento de santa Catalina*", o bien aparece su apellido abreviado como Mostrin (i ?), como así se ve en el "*Convento de Junqueras*", dando lugar a una serie de confusiones. Sin

embargo, existe una pintura especialmente importante, las "*Ruinas del convento de los franciscanos o de san Nicolás de Barcelona*", en la cual aparece integro el nombre del artista, Joaquín de Mosterini(i ?) (il.2)⁴.



(il.1) *Demolición del Convento de Santa Catalina*. Tinta y acuarela sobre papel, (8 x 9.5 cm)

Sabido es que hasta la instauración del Registro Civil durante la I República (1870-1873), institución que fijó definitivamente la transcripción de los apellidos, estos a veces oscilaban, como así sucede también, por ejemplo, en el caso de Santiago Rusiñol, que aparece frecuentemente escrito de diversas formas. Debido a estas circunstancias, muchas veces la J. de su patronímico es interpretada como Joaquín⁵ y otras como José⁶, mientras que su apellido frecuentemente es transcrito como Mosterin,



(il. 2) Ruinas del convento de los franciscanos o de san Nicolás de Barcelona. Mina de plomo y Acuarela (37 x 43,8 cm.)

Moisterin o Mosterini, voz esta última que utiliza Carreras Candi en su *Geografía de Catalunya* ⁷, autor que quizás pudo ver con sus propios ojos alguna imagen de este artista firmada de esta manera. En esta tesitura he optado, después de todas estas disquisiciones, por denominar a este pintor italiano, Joaquín de Mosterini.

Parece que este artista, como Achille Battistuzzi, era de Trieste⁸ y que quizás llegó conjuntamente con su compatriota, atraído por la demanda de vistas urbanas y paisajes que por entonces existía en Barcelona⁹.

Las vistas urbanas de monumentos antiguos, que ya desde la época de Piranesi fueron un género profundamente saturado de mensajes ideológicos gozaron en Barcelona, como venimos comentando, de un considerable éxito, circunstancia que incidió en una intensa producción de imágenes, propiciando incluso la llegada de “vedutisti” a Barcelona, como es el caso de estos dos artistas italianos. Probablemente los dos pintores se conocían y compartían tradiciones artísticas semejantes, aunque el rastro de Battistuzzi es más conocido que el de Mosterini, seguramente porque éste gozó de un éxito bastante más discreto que su paisano.

Achille Battistuzzi se instaló en Barcelona a mediados de los años 60 y en la exposición de la Academia de Bellas Artes de 1866 presentó una vista de Venecia y dos vistas del claustro y de la catedral de Barcelona, convirtiéndose en el gran especialista en vistas urbanas ¹⁰. Este hecho que motivó que en 1877 abriera una escuela de perspectiva, acuarela y aguainta en donde se formaron muchos artistas jóvenes que llegaron a ser buenos escenógrafos ¹¹.

Por su parte, Mosterini, y a juzgar por la cronología de su obra, residió en Barcelona durante bastantes años y además de hacer dibujos, acuarelas y algunas pinturas al

óleo de los monumentos antiguos de la ciudad, se dedicó también a iluminar clichés de proyección, trabajando para las sesiones que celebraba el poeta Antoni Camps i Fabrés¹² en su domicilio de la calle de la Barra del Ferro en Barcelona¹³, reuniones que en su día constituyeron una verdadera novedad y tuvieron mucho éxito. Y es muy probable que quizás fuera el mismo Antoni Camps, coleccionista de arte, el que encargara a Mosterini el *Álbum de Acuarelas* de la Reial Academia Catalana de Sant Jordi de Barcelona, así como las sorprendentes vistas de su propia fábrica.

Estos disés o placas de proyección eran de cristal y se visionaban mediante la linterna mágica. A partir del siglo XIX, la industrialización de la producción de aparatos y placas de vidrio provocó que el uso de la linterna mágica tuviera una considerable expansión. Las placas se elaboraban a mano siguiendo un proceso lento y laborioso que consistía en dibujar los contornos de las imágenes y después se pintaban minuciosamente. El uso de la técnica llamada mixta, que combinaba la impresión de los contornos de las figuras y la iluminación manual, y posteriormente la técnica cromolitográfica, permitieron la producción en serie de las placas de vidrio, y en consecuencia el abaratamiento de su coste de producción¹⁴.

Se ha conservado una abundante producción de imágenes de Mosterini, la cual forma parte de colecciones públicas y privadas. Así, además del citado *Álbum de acuarelas*, el Museo de Historia de la Ciudad cuenta con cerca de 70 obras, entre acuarelas, dibujos y un óleo, los cuales ingresaron el año 1952 en esta institución, exhibiéndose algunas de estas obras en las salas del Museo¹⁵, sin duda, signo inequívoco del aprecio hacia el trabajo del artista italiano.

La técnica básica de Mosterini es la acuarela, la cual permite un trazo muy suelto y libre, apto para captar vistas urbanas. Las obras depositadas en el Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona son muy similares en temática a las contenidas en el *Álbum de acuarelas* de la Reial Academia Catalana de Sant Jordi de Barcelona. Y en cuanto a los numerosos dibujos existentes en la sección de gráficos del Instituto de Historia de la Ciudad de Barcelona es sugerente pensar que algunos de ellos pudieran haber sido ser trabajos preparatorios de las imágenes existentes en el Museo o del *Álbum* de la Acadèmia ...

La Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi compró este *Álbum* el año 1992 por un millón de pesetas a Josep Sindreu i Portabella, descendiente de la familia Camps, importantes fabricantes catalanes de cintas de seda y de algodón de Barcelona. Probablemente un

miembro de este linaje, quizás el citado Antoni Camps i Fabrés o su sucesor, Felip Camps, habría encargado estas vistas a Mosterini, dentro de las cuales aparecen, como ya he indicado más arriba, algunas relativas a la *Fábrica Camps*¹⁶, representada como una imponente fábrica neogótica, en clara sintonía con la estética del romanticismo¹⁷ (il. 3).



(il. 3) Vista de la Fábrica Camps (Barcelona). Tinta y acuarela sobre papel, (8 x 9,5 cm.)

No sabemos exactamente cuando se encargó o se realizó este *Álbum*, pero en cambio sí que se puede situar una horquilla cronológica teniendo en cuenta la ejecución de sus acuarelas, ya que la más antigua es la de la “*Antigua bóveda que unía Santa Clara con el palacio de la Corona de Aragón*” que corresponde al año 1834, mientras que la más moderna es “*El claustro de la Catedral de Barcelona*” del año 1879.

Las acuarelas están numeradas correlativamente, hecho que parece indicar que estaban pensadas como una serie destinada a un coleccionista. Cabe decir que este tipo de producción en pequeño formato, como apunta Teresa Navas¹⁸, constituye uno de los conjuntos más numerosos de las imágenes de Barcelona en el siglo XIX, prueba evidente de su demanda en el mercado artístico de la época.

Debajo de cada imagen hay inscripciones manuscritas –algunas muy descriptivas– que corresponden a diferentes manos, las cuales suelen situar el antes y después del monumento, como es el caso, por ejemplo, del “*Baluarto de S. Francisco y ábside de la iglesia de san Nicolás de Bari, hoy paseo de Colón y casas junto al parque de ingenieros*” o también del “*Claustro del convento de santa Catalina, hoy plaza de las Berduras*”.

Algunas de estas imágenes son copias de otros artistas, como así consta en el pie de “*La antigua bajada de la Cárcel (plaza del Ángel)*”, donde dice que es copia del dibujante Puiggarí, padre, mientras que en la de “*Restos de*

la Inquisición”, manifiesta que es copia de Martín y en *El subterráneo de la Inquisición* que es copia de Puig. Quizás estas afiliaciones las pudo hacer el propio artista o, a posteriori, el mismo coleccionista.

Parece evidente que Mosterini, como muchos otros pintores y grabadores de su época, bebió de las fuentes de otros artistas, circunstancia que no le impidió de gozar de una buena reputación, ya que algunas de sus imágenes sirvieron para ilustrar la monumental *Geografía de Catalunya* de Francesc Carreras Candi, las cuales, y según consta en los pies de ilustración, formaban parte de la colección de Felipe Camps, el poseedor del *Álbum* de la Academia.

El *Álbum* está formado por 100 acuarelas que hacen referencia a la arquitectura monumental del tejido urbano de la ciudad¹⁹, siendo su tipología la siguiente:

1. Monumentos históricos: “*Capilla Marcus*”, “*Hospital de la Santa Cruz*”, *Virreina*
2. Monumentos derruidos: “*Demolición del convento de S. Francisco y de las tumbas de los descendientes de los Entenza y de la señora Leonor de Aragón*” (il. 4), “*Santa Clara*”²⁰, “*Convento de Junqueras*”.
3. Jardines: “*Huerto y jardín del convento del Carmen, el más hermoso de todos los conventos de Barcelona*”.
4. Espacios urbanos: “*Antigua bajada de la cárcel*”, “*Calle Tapineria*”
5. Espacios Industriales: “*Fábrica Camps*”, “*Patio de la Fábrica Camps*”, *Fachada de la Fábrica Camps*”²¹.



(il. 4) Demolición del convento de san Francisco y de las tumbas de los descendientes de los Entenza y de D. Leonor de Aragón. Tinta y acuarela sobre papel (8 x 9,5 cm.)

Aunque todas estas vistas merecen un análisis detallado, ahora vamos a focalizar especialmente la atención sobre las que reflejan imágenes del expolio y vandalismo que sufrió el patrimonio arquitectónico en estos años.

Como es harto conocido, las oleadas de expolios y destrucciones no repararon en los valores artísticos e his-

tóricos de los monumentos religiosos, e hicieron caso omiso de las propuestas de la Academia de San Fernando y de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos, creadas en 1844, para salvaguardar el tejido antiguo de la ciudad. Estos acontecimientos convulsionaron el patrimonio en su globalidad —como nunca antes lo había sido— originando una brutal aniquilación de los edificios religiosos y de una enorme desestructuración de los objetos mobiliarios, algunos de los cuales, como supervivientes de un colosal naufragio, fueron recuperados posteriormente, provocando la emergencia de museos, del coleccionismo privado, así como de un notable —y reprochable— flujo de bienes artísticos hacia Europa y América.

Pero a la vez que la voraz piqueta demolía estas venerables fábricas góticas, renacentistas y barrocas despreciadas por el academicismo clasicista, paradójicamente emergía una redoblada atención hacia el gótico y la conservación del patrimonio en Europa²². Esta actitud, sin duda, fue ya alentada en el último cuarto del siglo XVIII y por el romanticismo que vindicaba, entre otros aspectos, la recuperación del pasado medieval y sus monumentos como un signo identitario.

No en balde, representantes del romanticismo catalán como Pau Piferrer, Joan Cortada, Salvador Muñiz, Pròsper i Antoni de Bofarull fueron los primeros miembros de la Comisión de Monumentos Históricos de Barcelona²³, los cuales utilizaron imágenes diversas, como grabados, acuarelas, dibujos y fotografías a fin de vindicar los venerables edificios condenados por la piqueta y poder de esta manera salvarlos de su eminente destrucción. Así es frecuente leer en los documentos de la Comisión de Monumentos Históricos de Barcelona que “... antes que desaparezcan del todo tan preciadas joyas de arte se saquen por persona inteligente dibujos y vistas fotográficas de sus fachadas o miembros más notables para conservarlos”²⁴. Otro de los diversos edificios sobre los que la Comisión también mandó hacer diversas imágenes fue el Convento de Santa María de Junqueras, remitiéndolos luego a la Real Academia de San Fernando para que intercediera ante el gobierno sobre la conservación del citado monumento²⁵. Y precisamente, uno de los muchos artistas que realizaron pinturas y dibujos de estas impacantes reliquias arquitectónicas, fue Mosterini, el cual también dedicó varias acuarelas y dibujos a los conventos de Junqueras y de Jerusalén.

Sin embargo, ni estas imágenes, ni los esfuerzos de la Comisión de Monumentos barcelonesa lograron frenar esta destrucción masiva y salvar estos edificios, que la Revolución de 1868 decretó que fueran demolidos, con-

juntamente con la iglesia de san Miguel. Eso sí, la Junta Revolucionaria tuvo el detalle de invitar a los miembros de la Comisión de Monumentos para la ceremonia de demolición de los referidos edificios. Por su interés transcribimos literalmente el protocolo: *“Habiendo esta Junta señalado el día 21 de los corrientes y hora a las 12 de mañana para la ceremonia de la demolición del edificio de Junqueras, convento de Jerusalem e iglesia de san Miguel, se le invita a V. para que se sirva comisionar a algunos individuos de esta corporación para que asistan al acto e ilustren con sus especiales conocimientos a esta Junta, acerca de la conveniencia de conservar algún detalle artístico o histórico de verdadera importancia...”*²⁶.

Es así que a través del grabado, del dibujo, del óleo o de la acuarela numerosos artistas dejaron constancia del sentimiento generado por esta mayúscula desestructuración del patrimonio cultural en Cataluña, convertido, por otra parte, en una extraordinaria buena excusa para vehicular la poética romántica.

Es así que cuando Joaquín de Mosterini llegó a Cataluña, atraído por un activo mercado artístico que demandaba vistas urbanas y paisajes, se encontró con un terreno propicio auspiciado, entre otros artistas, por los dibujos de Lluís Rigalt (1814-1884) y por las imágenes editoriales difundidas por Pau Piferrer Fabregás (1818-1848) i Francesc Pi i Margall (1824-1901).

Sin duda, uno de los paisajistas urbanos más reconocidos fue Lluís Rigalt Farriols que realizó más de 600 dibujos de pequeñas dimensiones de Barcelona. Rigalt fue uno de los primeros artistas catalanes que empezaron a interesarse por el paisaje hasta convertirlo en un género independiente, sólido y reconocido, parangonable a la pintura de historia o el retrato²⁷. Gozó de un gran prestigio, tanto, que algunos de sus dibujos, como el *demolido convento del Carmen*, el de *sant Pau del Camp*, el de la *iglesia del Pino* y el de la *Catedral*, merecieron ser convertidos en xilografías a la testa por Ramón Sáez, Miquel Torner o P. Martínez, excelentes grabadores de esta misma época²⁸. Mientras que otros dibujos suyos como, por ejemplo, la fachada gótica del *ayuntamiento de Barcelona*, *San Miguel de Terrassa*, *Santes Creus* o *Poblet* eran gravadas calcográficamente por Antoni Roca, amén de una serie de aguafuertes que el mismo Rigalt hizo de sus propios dibujos.

Sin duda, toda esta ingente producción de imágenes ayudaron a difundir masivamente la estética romántica entre el gran público y activaron su demanda, acentuada y propulsada también por la literatura. Principalmente por los *“Recuerdos y Bellezas de España”* de Francesc Xavier Parcerisa (1803-1876), autor de la inmensa mayoría de

los dibujos, que dice que su empresa era “*apremiante si queríamos dar el último adiós a los monumentos que iban cayendo bajo la piqueta revolucionaria*”.. Esta obra, que representó la consolidación de la técnica litográfica en Cataluña, consta de 11 volúmenes, los dos primeros, el de Cataluña (1839-1841) y el de Mallorca (1842-44), están hechos por Pau Pífferrer, uno de los nombres de peso del romanticismo literario autóctono.²⁹. Y al lado de las *Bellezas de España* cabe también citar la otra obra paradigmática de esta época auspiciada por Francesc Pi i Margall en 1842, la *España, ilustrada*. Esta obra cuenta con calcografías de Antoni Roca Sallent, muchas de las cuales se basan en dibujos de Rigalt, el cual también participó en esta publicación con aguafuertes, aunque la novedad de la obra eran los daguerrotipos.

Las imágenes y los textos de estas dos obras contribuyeron también en gran medida a la creación del clima romántico en torno a los monumentos antiguos expoliados y destruidos, en la valoración pintoresca de la ruina, a la vez que se convertían en una de las fuentes de inspiración de muchos artistas, como seguramente también lo fueron para las pinturas y dibujos del mismo Mosterini.

Pero además de este marco contextual que orbita en la obra de este artista italiano, se ha de tener presente su propia tradición artística. Y efectivamente esta no se entendería si no se tuviera en cuenta, que Mosterini, como Achille Battistuzzi, conocía la gran y sólida tradición de los “*vedutisti*” italianos. En la Roma dieciochesca Gian Paolo Pannini (1691-1765), muy influido por los planteamientos de los Bibiena, elevó las vistas a la categoría de gran arte, a la vez que se dedicó especialmente a captar vistas de Roma reales e imaginarias. Su enfoque como *quadraturista* y la forma de resolver el espacio compositivo, tuvo mucha influencia en las visiones majestuosas de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), así como en el mundo lírico de Hubert Robert (1753-1808).

Asimismo, Venecia también hace sentir su ascendencia en la pintura de paisaje. Marco Ricci (1676-1730) es el iniciador de un nuevo estilo que gozó de un gran prestigio internacional. Luca Carlevarijs (1663-1730), famoso también como grabador, plasma sus vistas con conocimientos propios del *quadraturista*. Pero quizás los *vedutisti* más famosos y muy conocidos entre las gentes del Gran Tour, sean Canaletto (1697-1768) y Francesco Guardi (1712-1793) que consagraron las vistas urbanas como un género mayor. Esta tradición artística tuvo una inmensa fortuna crítica que se prolongó hasta bien entrado el siglo XIX en Europa y de la cual Mosterini es uno de sus herederos. Es así que su obra parte, pues, de esta tradición artística, incardinándose después dentro de la poética propia

del romanticismo y de la particular situación política y cultural de la Cataluña decimonónica.

Por otra parte, quizás también la clave de este éxito haya que buscarlo en el uso y la función de estas vistas urbanas en las que coincidían un triple objetivo: la admiración por los monumentos antiguos, la valoración pintoresca de la ruina y la defensa del patrimonio arquitectónico.

Pero aunque el ojo de Mosterini en sus vistas se fija preferentemente en monumentos góticos, capta también edificios del renacimiento y del barroco, como es el caso de la *Capilla Balbitxa de la calle Hospital*³⁰ (il. 5) y el *Colegio de Cirugía de Barcelona*, teñidos muchas veces con los velos de la melancolía, a la vez que rememora monumentos ya desaparecidos, como por ejemplo, las *Vistas del coro del convento de trinitarios, hoy teatro del Liceo*” o el “*Convento de san Juan de Jerusalem*”.



(il.5) *Capilla Balbitxa en la calle Hospital de Barcelona*. Tinta y acuarela sobre papel (8 x9,5 cm.)

En las vistas de Mosterini hay un buen planteamiento compositivo, muchas veces de una frescura considerable. También posee cierta agudeza para captar diversos microcosmos urbanos como, por ejemplo, cuando introduce dentro de algunas de sus vistas, a diminutos personajes que contemplan anonadados la grandeza de las reliquias arquitectónicas heridas de muerte a sus pies, o la gracia en reflejar escenas costumbristas llenas de encanto de la ciudad, como se puede ver en un detalle de la *Capilla Balbitxa* (il. 5), donde plasma con todo detallismo y frescor una tienda de estampas, de dibujos y quizás de acuarelas...

Para finalizar quiero señalar que aunque la fortuna crítica de Joaquín de Mosterini no haya sido tan brillante como la de otros artistas del siglo XIX, cabe reivindicar sus vistas por la gracia con la que están ejecutadas, a la vez que son claros exponentes del clima artístico, así como de las trepidantes vicisitudes político-culturales que sacudieron la Barcelona del siglo XIX.

Notas

- 1 Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, *Album d'aquarel·les. Carrers i monuments de Barcelona* de Joaquín de Mosterini. Tinta y acuarela sobre papel. Nº Inv. 2814/ I-100 D.
- 2 En la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona se conservan los legajos de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos. Asimismo indicar que la Real Academia de San Fernando de Madrid custodia los riquísimos y poco explorados fondos de la Comisión Central de Monumentos Históricos, así como de las distintas comisiones provinciales.
- 3 Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, *Album d'aquarel·les. Carrers i monuments de Barcelona* de Joaquín de Mosterini, Nº Inv. 2814-95 D
- 4 Colección Fontbona.
- 5 Josep Francesc Ràfols Fontanals. *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña desde la época romana hasta nuestros días*. Barcelona: Edit. Millà, 1951-1954, 3 vols. , t. II, p.803. Una fuente alemana que sigue a Ràfols, ofrece como primera noticia de Mosterini el año 1801, fecha que creemos altamente improbable, dado que, según parece, se documenta al artista en Barcelona en el año 1879. *Allgemeines Künstlerlexikon. Biobibliographischer Index A-Z*. München-Leipzig: Saur, 2000. Otras fuentes citan al pintor, pero sin añadir ningún dato nuevo sobre su trayectoria biográfica y artística. AA.VV., *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*. Madrid: Antiquaria, 1991, pàg. 295.
- 6 La Primera Guia del Museo de Historia de la Ciutat cuando se refiere al pintor habla de José Mosterini.
- 7 Francesc Carreras Candi, *Geografia de Catalunya*. Barcelona: Edicions Catalanes, 1980 (edición facsimilar)
- 8 José M. Garrut, Ana Mª Adroer, Joaquín Sol, *Primera Guia del Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona*. Ayuntamiento de Barcelona. Barcelona: 1962.
- 9 Joaquim Folch Torres. *Art Català*. Barcelona: Aymà, 1955-1958, 2 vols.
- 10 Xavier Barral i Altet, "La Catedral de Barcelona l'any 1877 i el medievalisme d'Achille Battistuzzi", *D'Art*, Departament d'Art, Universitat de Barcelona, 1994, p. 325-348.
- 11 Xavier Barral i Altet, "La Catedral de Barcelona l'any 1877 i el medievalisme d'Achille Battistuzzi", *D'Art*, Departament d'Art, Universitat de Barcelona, 1994. vid. también *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: MNAC, 1992.
- 12 Antoni Camps i Fabrès (Manresa, 1822-Barcelona, 1882). Industrial y poeta romántico. Fue un industrial perteneciente al sector textil, concretamente se dedicó a la fabricación de cintas de seda, de algodón, etc. y formó parte de diversas entidades económicas y filantrópicas catalanas, como la "Societat de Amics de la Instrucció", la cual presidió. Fue diputado provincial por Manresa el año 1871. Participó en los Juegos Florales desde 1859, en los cuales ganó un premio especial con la poesía "Lo vot del trobador". En el año 1861 obtuvo la flor natural con su poesía "Los tres sospirs de l'arpa", centrada en la trilogía romántica, Fé, Patria, Amor. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Madrid: Espasa Calpe, 1987, Tomo X.
Fue autor también de *Apuntes sobre la cuestión industrial*. Manresa: Establecimiento Tipográfico de San José, 1984. (IMCB). Sobre el perfil biográfico de este fabricante-poeta se puede consultar también *Discursos biografichs de D. Antoni Camps y Fabres y D. Magi Ponti y Ferrer que en la solemne sessio celebrada en la casa de la Ciutat de Manresa, lo dia 1 de setembre de 1900 pera col·locar sos retrats en la Galeria de manresans il·lustres llegaren los senyors D. Jaume Collell, prebete, canonge de la Seu de Vich, y D. Ignasi Simon y Ponti, advocat de Lleyda*. Manresa: Imprenta de S. Josep, 1901 (IMCB).
- 13 *Guía del Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona*, 1962.
- 14 Montserrat Puigdevall i Noguer, Jordi Pons i Busquet, « La projecció pública d'imatges fotogràfiques abans del cinema: cultura i espectacle » dins de *Imatge i recerca: ponències i comunicacions*. 5 es. Jornades Antoni Varés. Girona: Ajuntament de Girona, 1998, pp. 235-248. En el magnífico Museo del Cinema de Girona, inaugurado el año 1998, se custodian linternas mágicas, además de una magnífica colección de clisés o placas de cristal del siglo XIX. Asimismo, parece que en el Fondo Fotográfico del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona también se guardan celosamente placas o clisés, las cuales inexplicablemente solamente pueden ver las personas que trabajan en él.
- 15 Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona. Según las fichas de catalogación que amablemente Victoria Mora me ha dejado consultar consta que en el año 1952 ingresaron estas obras de Mosterini en el Museo, que son: *Claustro del Convento de Jesús* (Inv. 1064), *Monasterio de Pedralbes* (Inv.1065), *Puerta de Santa Madrona* (Inv. 1106), *Plaza del Angel* (Inv. 1107), *Muralla de Mar, cerca de las Atarazanas* (Inv. 1108), *Convento demolido de san Francisco* (Inv. 1059), *Entrada a la Ciudadela* (Inv. 1060), *Torres de Canaletas* (Inv. 1061), *Abside de san Francisco y muralla de mar* (Inv. 1062), *Puerta de santa Madrona* (Inv. 1063). De este mismo pintor hay también el óleo de la *Torre de Canaletes a les muralles* (Inv. 1066). Desgraciadamente, no se nos ha permitido ver estas pinturas, ni tampoco los más de 60 dibujos depositados en la Sección de Gráficos del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona.
- 16 Según un texto manuscrito de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, la fábrica Camps fue fundada el 1818 en la calle de Nápoles, 181-183 y Ausias March, 133. La fábrica de estilo neogótico la construyó el maestro de obras Joaquim Codina i Matalí el año 1871 para Antonio Camps. Doy las gracias al Dr. Joan Bassegoda Nonell por las informaciones sobre la construcción de esta fábrica y su maestro de obras.
- 17 Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, *Album d'aquarel·les. Carrers i monuments de Barcelona* de Joaquín de Mosterini, Nº Inv. 2814/047 D
- 18 Teresa Navas, "La ciutat en els apunts dels artistes", dentro de *Retrat de Barcelona*. Barcelona: CCCB, Ajuntament de Barcelona, Institut Municipal d'Historia, 1995, pag. 202.
- 19 Joan Ganau Casas, *Els inicis del pensament conservacionista en l'urbanisme català (1844-1931)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997. En esta importante aportación, el autor analiza, entre otros aspectos fundamentales, la evolución del concepto de monumento a lo largo del siglo XIX, así como las formidables transformaciones económicas y sociales de este periodo, las cuales comportaron muchos problemas para la conservación de los monumentos antiguos.
- 20 Reial Academia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, *Album d'aquarel·les. Carrers i monuments de Barcelona* de Joaquín de Mosterini, Nº Inv. 2814 /004 D
- 21 En la colección Carmen Thyssen-Bornemisza existe también una pintura de la fábrica de "Can Batlló", realizada por Caze en el

- año 1846. Agradecemos esta noticia al Doctor Francesc Fontbona.
- 22 Fontbona, Francesc. *Del Neoclassicisme a la Restauració, 1808-1888. Història de l'Art Català*, vol. VI. Barcelona: Edicions 62, 1983. p. 149. Ramon Grau i Marina López, "Barcelona entre el urbanismo barroco y la revolución Industrial", *Cuadernos de Arquitectura y urbanismo*, Nº 80 (1971), "El proces urbà i la identitat gòtica de Barcelona", *Quaderns de Història*, Ajuntament de Barcelona, (2003).
 - 23 José Grahit Grau, *Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Barcelona. Memoria de la labor realizada por la misma en su primer siglo de existencia (1844-1944)*. Barcelona: Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, 1947.
 - 24 Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Caja 6. Signatura 3.3/6.3 (4 de noviembre de 1868).
 - 25 Real Academia de San Fernando. 45-4-2- (25 de mayo de 1867)
 - 26 Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Caixa 6, Signatura 3.5 / 6.3 (20 de octubre 1868).
 - 27 Victoria Durá, *Catàleg del Museo de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2002.
 - 28 Francesc Fontbona, *La xilografia a Catalunya entre 1800 i 1923*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1992.
 - 29 Fontbona, Francesc. *Del Neoclassicisme a la Restauració, 1808-1888. Història de l'Art Català*, vol. VI. Barcelona: Edicions 62, 1983.
 - 30 Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts Sant Jordi, *Album d'aquarel·les. Carrers i monuments de Barcelona*, nº Inv. 2814/ 020 D.

Los pasos perdidos: en torno a la representatividad de la violencia en el arte contemporáneo

Silvia Tena Beltrán
Universidad Jaume I

*“Lo contrario se pone de acuerdo;
Y de lo diverso la más hermosa armonía
Pues todas las cosas se originan en la discordia”*
Heráclito¹

La relación entre arte y violencia o conflictos bélicos y las secuelas que de ellos se derivan, es tan antigua como la historia de la humanidad misma, de suerte que la iconografía del sufrimiento ha producido el mayor de los catálogos de imágenes del horror y el holocausto humano jamás visto. En un primer momento, pudiera parecer que la representación del horror se imbuyó de tintes moralizantes o ejemplarizantes. Baste recordar al respecto grandes hitos del arte que han quedado cual clichés en el archivo de la infamia y la representación del horror; el grupo escultórico de Laocoonte o las innumerables representaciones de martirios y tormentos de los santos y santas cristianos. Pero la práctica común de representar sufrimientos atroces como algo condenable y execrable ingresará en los anales de la historia del arte en el siglo XVII con la reorganización de los poderes socio-políticos y lo hace bajo un tema específico: el ciclo de los desastres de la guerra. En 1633 Jacques Callot publicaba una serie compuesta por dieciocho grabados titulada *Les misères et les malheurs de la guerre*², donde ya mostraba feroces masacres, saqueos, violaciones o máquinas de tortura. La estela de Callot sería pronto seguida por Hans Ulrich Franck, con su carpeta de grabados en torno a la Guerra de los Treinta Años. Pero será Goya quien condensará la brutalidad de los horrores de la guerra hasta el límite de

lo insostenible en su serie *Los desastres de la Guerra*, compuesta por ochenta y tres grabados realizados entre 1810 y 1820. Goya instaura un nuevo modelo de representación del dolor; en Goya se respira por primera vez un horizonte ético distinto. Imbuido del espíritu de las Luces y de la filosofía de Kant, el artista aragonés representará los efectos demoledores de la superstición, la ignorancia y la violencia como formas de negación de la condición humana. La modernidad de Goya radica pues, en el hecho de ser el primer gran artista en el que des- punta con nitidez el pleno rechazo de cualquier tipo de variante de inhumanidad, así sea perpetrada por cualquier individuo. Siglos más tarde será con Picasso y su desgarrador *Guernica* cuando el tema del dolor y la guerra roce la categoría estética de lo bello sublime en una espiral de tormentos que alcanza su cenit en la tenue luz de la lámpara que sostiene aquella desencajada mujer que asoma por la parte superior de la composición.

El uso extensivo del daguerrotipo primero, del calotipo y de la película fotoimpresionable después, iba a cambiar las cosas. El fotoperiodismo realizado por agencias como La Magnum Photo Agency fundada en 1947 o la aparición de los primeros fotógrafos de guerra como Roger Fenton, Edmund Gosse, Felice Beato o Mathew Brady, acabó por sepultar cualquier intento de adornar la muerte y el horror con matiz alguno de espectacularidad o manipulación artístico-compositiva –aunque, de una manera sutil éstas se siguiesen produciendo subterfugamente por debajo de los alardes compositivos de ciertas tomas-. Esta tendencia quedó definitivamente truncada en los años sesenta y setenta del pasado siglo. En efecto;

observando atentamente la fotografía de 1972 realizada por Huynh Cong Ut de unos niños vietnamitas que corren aullando de dolor, alejándose de una aldea recién masacrada por el napalm estadounidense, nos percataremos de inmediato que esta imagen entra indiscutiblemente en la categoría de “instantánea” no manipulada. Ello se explica, en parte, por la irrupción de la televisión como medio hegemónico de difusión de imágenes y con la que, ahora, la fotografía –y en menor medida el arte– debía competir. Recuérdese que hasta un artista tan poco dado a la representación del dolor y la violencia bélica como Andy Warhol, serigrafó –sin duda, influenciado por las imágenes difundidas por los medios–, la típica nube en forma de hongo de la bomba atómica y la repitió serialmente como ya había hecho con los rostros de Mao, Kennedy o Marilyn.

Y es que en las últimas décadas, ser espectador de calamidades, atrocidades y exterminios varios que tienen –o han tenido lugar– en otros países o inclusive en otras épocas, es una experiencia intrínseca de la modernidad, sobre todo en la era de los *mass-media*, cuando la “información” en tiempo real es carnaza de qué sabe cuantos intereses ocultos. En la actualidad, la información de lo que está sucediendo en la otra parte del orbe terráqueo –eso que llamamos “noticia”–, es resaltada sistemáticamente y hasta parece recrearse en los aspectos más morbosos de la violencia y el conflicto. La miseria humana se exhibe hoy, más que nunca, ante la vista. Las cámaras de televisión y los periódicos matutinos introducen la teleintimididad de la muerte y del horror en nuestras vidas, de suerte que las torturas, las mutilaciones y vejaciones practicadas por el hombre se han convertido en componente rutinario del entretenimiento doméstico que se cuela cada día en nuestra intimidad matinal y de sobremesa; desde el cine, los seriales de televisión o los cómics, hasta la publicidad y los juegos de ordenador³. En una cultura en la que la conmoción se ha convertido en una importante fuente de valor y estímulo de consumo –“la belleza será convulsiva o no será”, llegaría a proclamar Breton–, la búsqueda de imágenes, a ser posible cada vez más cargadas de horror, se está convirtiendo en un proceso de normalización en una cultura donde lo efectista, lo sensacionalista o lo morboso han pasado a ser ingredientes básicos del “espectáculo”. Esta apabullante dieta diaria de horrores está erosionando nuestro sentido de la realidad puesto que –como ya señalara Jean Baudrillard– vivimos en una cultura de imágenes (realidades simuladas) que han terminando constituyendo la única realidad existente en la actualidad. La nuestra –continúa Baudrillard– es la cultura de la violencia simulada en el sentido en que, más

que de la pasión o del instinto, surge de la pantalla, se halla de algún modo en potencia en ésta. La pantalla y los *media* se convierten así, en esa distancia a través de la cual podemos apreciar lo bello y lo sublime.

Los mass-media y la representatividad de la violencia en el arte actual

Como postula Walter Benjamin, mirar políticamente implica desafiar las formas canonizadas por los lenguajes artísticos para el registro del pasado⁴. La idea de “telescopio” con que Walter Benjamin sugería ver la historia para acercarla –siendo en la actualidad la cámara la que se dirige hacia atrás explorando los lenguajes con los cuales traducir el horror y la catástrofe–, nos lleva a reflexionar sobre el concepto de realidad que el arte contemporáneo está construyendo. Y es que el espectáculo, el simulacro y la complicidad con el engaño se están convirtiendo en una constante cada vez más habitual tanto en el arte actual como en los medios de comunicación de masas. No hay más que observar ciertas prácticas artísticas contemporáneas que nos sumergen en un mundo donde la línea divisoria que separa la ficción con lo documental es cada vez más confusa⁵. *Contemplating the consequences of political failure (the surveillance sequence)* (1998), de Willie Doherty, cuestiona la fiabilidad de la imagen difundida por los medios de comunicación, a base de mezclar imágenes con otras propias de su ciudad natal, como si de una cámara de video-vigilancia se tratara. Y Heather Burnett-Rose en su *Witness: An Aesthetic* (2001) intercala secuencias de ficción entre escenas reales extraídas de documentales periodísticos, de manera que es prácticamente imposible distinguir unas de otras. Johan Grimmonprez (Trinidad & Tobago, 1962) trabaja desde hace años en proyectos artísticos que tienen como base fundamental el tema de cómo los medios de comunicación determinan nuestra cultura, historia y realidad. Y una de sus obras más incisivas en este aspecto es *Dial History*⁶ (1995-97), presentada como una videoinstalación. *Dial History* se compone de dos videofilms de 50 minutos cada uno, cuyo hilo conductor es la cronología ordenada de una serie de secuestros de avión ocurridos hasta la fecha. El sonido que acompaña a las imágenes es una narración ficticia inspirada en las novelas *White Noise* y *Mao II*, de Don DeLillo, en las que se refleja el valor de lo espectacular en nuestra “cultura de catástrofes”. *Dial History* mezcla filmaciones de archivo con películas domésticas realizadas o filmadas por el propio artista. Esta videoinstalación constituye una especie de crónica no oficial en el mundo del secuestro de los vuelos internacio-

nales. El documental, en definitiva, investiga las políticas perversas de los medios de comunicación, especialmente de la televisión y su “imaginario de la catástrofe” y, a su vez, al situarnos en un inquietante panorama compuesto por actualidad política, publicidad y ficción, deja al descubierto nuestra necesidad de catástrofes, como pueden ser el “espectáculo” del terrorismo internacional y el caos extremo.

La reciente exposición mostrada en la Fundación Tàpies de Barcelona, en torno al arte generado en una de las zonas de conflicto más candentes en la actualidad, titulada *Representaciones Árabes Contemporáneas: La ecuación iraquiana*, también ha recogido testimonios artísticos donde confluyen aspectos en torno a la representatividad de la violencia y la masiva influencia y distorsión ejercida por los medios de comunicación. Así, el artista Walid Raad con su proyecto *Atlas Group Archives*, toma como escenario su propio país nativo, Líbano. La serie *We decided to let them say, “we are convinced” twice* (2005), recoge un ataque aéreo real sobre Beirut a principios de los ochenta. La secuencia lo condensa todo; horror, perplejidad, denuncia y activismo⁷. Y Nedim Kufi (Bagdad, 1962), por medio de una serie de rollos de textos e imágenes preparatorias para *Daftar*, el diario cultural digital que él mismo dirige (www.daftar.nl), realiza una fuerte denuncia de los intrincados componentes que están entrando en juego en la reconstrucción de la realidad del Iraq posterior a Sadam.

Fuera ya de esta muestra, Christoph Draeger, presentó *Black September* (2002), una instalación que versa sobre el primer acto terrorista retransmitido en directo el 5 de septiembre de 1972, cuando el equipo olímpico israelí fue secuestrado en Munich. Draeger realiza para la ocasión un video donde mezcla la representación de los hechos con imágenes de televisión narrando el acto terrorista, con ello plantea una reflexión sobre la necesidad que tiene el terrorismo internacional de los medios de comunicación y viceversa; cómo estos se nutren de la macabridad de tales actos. Tal como el propio artista explicaba recientemente “la globalización de la imagen y la globalización del terrorismo no son coetáneas por casualidad: la fuerza y la difusión simultánea de sus imágenes cierran un pacto secreto. Entretanto, los juegos continúan: el espectáculo debe continuar”⁸.

Y hablando de espectáculo, Antoni Muntadas dentro de su conocida serie *On Translation*, realizó en *El Aplauso* (1999-2002) una hábil mezcla de imágenes. Se trata de una videoinstalación compuesta por tres proyecciones en DVD: en el telón central se proyectan imágenes de violencia explícita, mientras que en los dos telones laterales

se muestra un público que observa y aplaude mecánicamente cada vez que entra o sale una imagen en el centro. El observador que contempla esta instalación se convierte automáticamente en “espectador del espectador que aplaude”. Muntadas denuncia así, una situación en la que la percepción que tenemos de la realidad —o mejor dicho, de la violencia que aquella lleva implícita— se ha convertido en un mero espectáculo mediático, lo que ha acabado acarreado en el que observa, un profundo anestesiamiento y una no menos preocupante falta de conciencia crítica.

Y es que en la sociedad del espectáculo, lo real y lo ficticio se entremezclan íntimamente y las guerras, el terrorismo y el dolor ajeno, se contemplan a través del tamiz de la gran pantalla, que convierte el sufrimiento humano en algo ajeno, distante y frío, casi en pura “mercancía de consumo”.

El terror como merchandising

La última Guerra del Golfo ha sido presentada a la opinión pública por algunos dirigentes políticos occidentales como un esfuerzo por llevar el ideal democrático a los pueblos sometidos por dictaduras y regímenes políticos totalitarios. Las imágenes en las que se podía ver todo tipo de vejaciones y torturas aplicadas a los presos de Abu Ghraib, supondrían un fuerte cuestionamiento de esta manida pretensión. Como ha sido señalado por el lingüista Noam Chomsky, la democracia al estilo norteamericano implica un sistema político que —todo sin salirse del status democrático—, no supone ningún desafío al dominio ni al colonialismo empresarial capitalista⁹. La idea puesta en marcha por el colectivo EL PERRO (Ramón Mateos, Iván López y Pablo España) de lanzar *The Democracy Shop* como marca de ropa urbana y tablas de skate, utilizando la controvertida imagen de la soldado Lyndie England mientras sometía a vejaciones a un prisionero de Abu Ghraib, precisamente alude al fenómeno de las torturas perpetradas a presos irakíes, no vistas como una cuestión derivada del imperialismo cabalgante del mundo postcolonial, sino —tal como las interpreta Slavoj Žižek— como un macabro juego relacionado con el oscuro submundo de los ritos iniciáticos que aplican determinados colectivos y tribus urbanas para admitir a un neófito en el seno de su cerrada comunidad. Estas humillaciones serían el “salvoconducto” de acceso a los valores occidentales de dignidad y democracia. *Jackass* y su sucesora, la todavía más salvaje *Burnfight* (Lucha de Mendigos) han convertido el dolor, las vejaciones más brutales, la humillación y la tortura en una mercancía más,

en una moneda de cambio. El arte aparece aquí vinculado a la actualidad internacional y el merchandising, sin olvidar el mundo urbano de la música Hip-hop, el graffiti callejero y los skaters.

El artista madrileño Oscar Seco opta, sin embargo, por la vía más irreverente e iconoclasta del arte para ofrecernos un “producto” donde confluyen lo irónico y lo absurdo de la era del consumismo. Uno de sus últimos trabajos —que fue presentado en el stand de la Galería Ferrán Cano, en la feria de ARCO de 2006—, lleva por título *La Guerra Civil Española*, y constituye una caricaturesca representación del conflicto civil español. En dicha pieza, Cano reconstruye una escena bélica delirante; coloca un Cristo con un misil en la mano delante de un batallón de soldados de la infantería alemana, un oso soviético, un águila alemana o el mismísimo Halcón Solitario —la famosa nave de Han Solo en *Star Wars*—. Para rematar esta representación de lo delirante, el artista añade un “Superman” huyendo del escenario de la contienda mientras pronuncia las palabras “Spain is different”. La confusa y absurda brutalidad de la guerra llevada al extremo, solo que en el caso de Oscar Seco, vemos cómo en su puesta en escena se cuelean influencias de la cultura popular, los videojuegos, el cómic manga o el cine bélico contemporáneo¹⁰.

Tal vez como han señalado algunos, en la era de la globalización donde las nuevas tecnologías homogeneizan las ofertas informativas y hasta convierten, como hemos visto, el holocausto en icono y mercancía consumible, “la realidad tal cual, quizá no sea lo bastante terrible y por lo tanto hace falta intensificarla; o reconstruirla de un modo más convincente”¹¹. Y es que ya Leonardo da Vinci, cuando daba instrucciones de cómo pintar una escena de batalla, hacía hincapié en que los artistas hicieran acopio de imaginación para mostrar la guerra en todo su horror. En realidad lo que Leonardo sugiere es que la imagen debería conmocionar, consternar. Y es precisamente en esa *terribilità* donde hallamos una suerte de belleza. Los hermanos Dinos y Jake Chapman, hicieron precisamente eso; visitar los clásicos y lo hicieron con Goya. Los Chapman, como ha sido señalado en alguna ocasión¹², mas que visitar a Goya, lo que hacen es rescatar aquello que de modo primordial nos ofrecen los grandes artistas; nos enseñan a mirar el mundo de otro modo. Al igual que hizo Goya, la mirada de estos artistas trasciende la situación concreta y hacen de la representación plástica un icono universal. Las atmósferas de las obras de los Chapman —especialmente *Spit on your grave III* (2000), en el que se representa un montículo de carne humana mutilada y en estado de semiputrefacción—, revelan un

ambiente asfixiante, asqueroso, para mostrarnos que la mejor forma de combatir la insensibilidad anestésica ante el dolor es volver al latigazo de la imagen artística, a la brutalidad de la que sólo ella es capaz. Da lo mismo que sea la Guerra del Francés, como Kosovo, Iraq, Chechenia o el 11-S; la verdadera crueldad es aquella que radica en la negación de la humanidad del otro, ahora y siempre.

Sobre la imposibilidad de la representación de la violencia, el dolor y la muerte

Nada hay comparable a Auschwitz, santuario de lo inconmensurable del horror, para tomar conciencia del limitado poder del arte para evocar tamaño holocausto. Thiebanth ya señaló que el mal difícilmente podría ser expresado. Es un fenómeno que acontece, al cual se le pueden buscar los detonantes, e incluso teorizar largamente en torno suyo, pero que, en esencia, permanece inexplicable y, en cierto modo, irrepresentable. Valeriano Bozal ha afirmado en alguna ocasión que las creaciones artísticas que versan en torno a la violencia, realmente no hablan del mal, tan sólo lo muestran. En la misma línea, Félix de Azúa o Arturo Pérez Reverte, en sendas entrevistas concedidas al diario *El País*, han resaltado en más de una ocasión la dificultad y hasta la supuesta impotencia que manifiesta el mundo contemporáneo para trasladar al espectador el dolor y el desastre de la guerra y en consecuencia para hacer crítica política. “*Los hombres antiguos estaban preparados para semejante desorden, pero el hombre moderno ha preferido ignorarlo. Y llega un tsunami y lo arrasa todo. Y se toma como una novedad cuando ha ocurrido siempre*”¹³. Y en ese sentido, incitan a una vuelta a la pintura, a los clásicos, pues sólo ellos, con su sentido de la *terribilità*, fueron capaces de intuir el horror en sus dimensiones más profundas. El protagonista de una de las últimas novelas de Reverte, *El Pintor de Batallas* (Alfaguara, 2006), fotógrafo de profesión, decide un día abandonar su cámara y convertirse en pintor de batallas pues se percató que desde el mismo momento en que una fotografía de guerra sirve tanto para un diario como para una campaña publicitaria, su eficacia quedaba gravemente cuestionada. El mundo “real” ya no es real, sino virtual, icónico. Nuestro protagonista llega pues a la conclusión de que tan solo el arte puede dar respuesta a estas cuestiones y es entonces cuando retoma los clásicos, los viejos métodos del arte, en busca de esa “esencia”, esa verdad terrible que se palpó igual en la Guerra de Troya como Auswitch o en las Torres Gemelas, a saber: que la naturaleza es fría, que no hay compasión, que reina el desorden, que en corazón humano hay crueldad. El mundo moder-

no nos protege de esa verdad, y por lo tanto nos hace débiles frente a la cruda realidad.

No obstante, y a pesar de la supuesta incapacidad que muestra el mundo contemporáneo para plagiar los límites del dolor; como ya señaló Thieban, tanto las representaciones de la violencia como el discurso poético en torno a ella, aportan un conocimiento, una reflexión que va más allá de la reflexión filosófica. En este sentido, como señala Bozal, aquellas pueden contribuir a un conocimiento en el sentido de que son capaces de arrojar luz sobre la condición destructora y alienante del sistema¹⁴.

Violencia y concepto de catarsis

Ya Aristóteles en su *Poética* vinculó el concepto de catarsis a la misma práctica artística y a su mensaje, definiéndola como una suerte de purificación que se obtiene a través de la “*compasión y el temor que produce la tragedia*”¹⁵. La noción misma de catarsis lleva a la idea de representación de esa tragedia. Pero es aquí donde algo falla; la sobresaturación de imágenes violentas que los *mass-media* han llevado a cabo en los últimos lustros es tal, que no se produce el efecto catártico sencillamente porque nos parece que la tragedia y el horror se han “normalizado”. Como consecuencia de esto se rompe el ciclo sin concluir el proceso catártico y a su vez impide que se relea el mundo desde la crítica. Asimismo, la omnipresencia de esta sobrerrepresentación ha derivado en una constante exaltación del signo, de la forma —del significante, en definitiva—, en detrimento del significado, de la metáfora y su mensaje.

Un ejemplo que evidencia la reflexión anterior lo constituyen algunos casos de la práctica artística contemporánea, donde el fantasma de la catarsis planea sobre en lo que, en expresión de Arthur Danto, se conoce como “Disturbation Art” —aquel que gusta de incluir entre sus materiales sangre, semen, orina y otros fluidos corporales, amén de uñas, pelo, carne o piel del propio artista, cuando no es el propio cuerpo del artista el que es objeto de autolesiones, cortes o marca—. La obra *Bloodbath* de Billy Curmano parece querer redimir simbólicamente la violencia en el mundo vertiendo su propia sangre sobre un globo terráqueo, al tiempo que una voz en *off* enuncia los nombres de los países en conflicto en ese momento. No obstante, observando esta obra-performance, nos percatamos de que nos hallamos ante la representación de un ritual, más que de un ritual mismo; no vemos en esa sangre la sangre del mundo, sino una representación —bastante discutible, por otro lado— de la misma.

La necesidad de una catarsis no sólo se inicia en la exigencia de la visualización de la crisis y, como ya señaló

Aristóteles, la consecuente vuelta a la mimesis en detrimento de la espectacularidad teatral, sino especialmente en la capacidad de diferenciar entre realidad, representación y sobrerrepresentación. Actos como el 11-S o el trauma vivido en Auschwitz deberían de haber tenido entre sus consecuencias que la creación artística fuera entendida bajo un prisma ético, en especial como voces de resistencia frente a ciertas prácticas legitimadoras de una historia conciliadora; una especie de “ética de la memoria”. Pero ¿en qué ha quedado esta ética de la memoria si precisamente está en juego el concepto mismo de realidad o, mejor dicho, la autenticidad de la representatividad de la violencia y sobre todo la supuesta legitimación de ésta?

En torno al horror como experiencia estética y la legitimación de lo violento

A lo largo de la historia de la humanidad, se ha venido aceptando que, en cierta medida, se legitima la violencia cuando dice ejercerse en nombre de un bien absoluto, de una categoría de orden ético y universal como pueden ser los valores de carácter religioso o, ahora en el mundo moderno, la patria, el territorio, la identidad de los nacionalismos o la “justicia” social de las revoluciones y sus agentes. Y, aunque en el mundo actual nos pueda parecer que este carácter legitimador se halla castrado por las premisas de los valores y derechos humanos, un arte tan popular y masivo como el cine bélico parece todavía celebrar en cierto modo —exceptuando gloriosas excepciones¹⁶—, algunos de aquellos valores legitimadores, baste con revisar algunos célebres títulos del cine bélico actual o del cine del oeste donde, al abrigo de un heroísmo patriota, se justifican invasiones, masacres y otros atropellos. La artista Marina Abramovic, en una videoinstalación conocida con el título de *The Hero* (2001), retomará el elemento heroicista. En la proyección de vídeo se puede ver a la propia artista a lomos de un caballo blanco emulando, en su actitud, la pose heroica de los monumentos ecuestres. Esta imagen se acompaña de una grabación con la voz de la artista cantando el himno nacional de Yugoslavia —un archivo olvidado procedente de un país que ya no existe—, por lo que esta obra se convierte así en una interrelación nostálgica entre los recuerdos de infancia —la pieza está dedicada al padre de la artista, un héroe nacional yugoslavo—, y un pasado de guerras, masacres y muerte.

Esta cuestión de la supuesta legitimación introduce una variable profundamente alarmante en el sentido de que cabría preguntarse si el goce estético que la repre-

sentación de lo violento puede suscitar; pudiera a su vez retroalimentar; en cierta medida, esa condición legítima. O dicho de otro modo; ¿la brutalidad de la violencia es conciliable con el placer estético que su contemplación puede suscitar? Ya Platón en el cuarto libro de su *República* describe cómo Sócrates habiendo visto un día tres cadáveres en el suelo, tras debatirse entre el deseo mórbido de observar la escena y la repugnancia que ella misma le provocaba, sucumbió finalmente a la tentación y calificó la visión de “tormentosa belleza”. Y Aristóteles en su *Poética*¹⁷ sostenía que podemos hallar placer en lo repugnante, no por lo malvado en sí, sino por el conocimiento que adquirimos –o podemos adquirir– al contemplarlo. Y es que, no es lo repugnante en sí lo que nos produce placer; sino su tratamiento estético.

Un excelente ejemplo de lo que acabamos de resaltar; lo constituye la obra del artista Robert Longo. En 1985 se desclasificaron los documentos secretos de la Segunda Guerra Mundial, y ahora se ha conocido que se lanzó una tercera bomba atómica, en esta ocasión contra una refinería de petróleo de Tsuchizaki. Robert Longo presentó en la Galería Soledad Lorenzo, entre mayo y junio de 2003 una muestra titulada *Lust of the Eye* donde mostraba un ciclo de dibujos en las paredes y una instalación a ras del suelo en el centro de la sala. En esta exposición, Longo se centra en la autorreferencialidad entre dos imágenes aparentemente opuestas –la bomba atómica y la rosa– y su relación con el elemento catalizador en torno al cual giran: el petróleo. En las paredes se representan, alternados, una serie de rosas de tamaño descomunal hinchadas de color y otra serie de dibujos representando el estremecedor bulbo de gas y humo que provocan las bombas de destrucción masiva al estallar. La serie de las rosas está presentada en forma de gigantescos dibujos realizados de una manera hiperrealista, casi manierista. En efecto; estas rosas –lejos de ser inocentes representaciones–, son imágenes altamente manipuladas por el artista en tanto que se las representa de una manera agresiva, mecánica. Son la metáfora de una abe-rración cultivada.

Por lo que respecta a la otra serie de dibujos, la de los hongos-bomba, el propio Longo ha admitido en alguna ocasión que se inspiró en un catálogo de Martha Steward conocido como *La Rosa del Mes* y como si de un calendario se tratase, los dibujos de las bombas atómicas de Longo siguen un estricto orden cronológico desde la primera detonación hasta el último de los macabros ensayos. El artista las representa con unos toques tan sublimes que el ojo de quien las observa se llena de colores y gradaciones iridiscentes que hacen que sea difícil ignorar o

no detenerse ante la sobrecogedora belleza de la horripilante realidad que representan. Como vemos, mientras las rosas han sido plasmadas de una manera mecánica y manierista, las detonaciones de las bombas se presentan ante el espectador como el colmo de la belleza sublime por su aspecto etéreo y romántico. Es decir; justo al contrario de lo que cabía esperarse. Al forzar el choque, a escala casi cinematográfica, de dos metáforas antagónicas de poder (nubes atómicas y rosas cultivadas), Longo nos empuja a un dilema; el cisma irreconciliable entre el poder destructor de la violencia y la artificial vida creada por la mano del hombre.

A diferencia de los monumentales y exhuberantes dibujos de sus rosas-bomba colgados en las paredes, la instalación en el centro de la sala destaca por su espartana austeridad. Legiones de pétalos de rosa flotan en mitad de un mar negro y oleaginoso –literalmente una cubeta de llena de crudo-. En un primer momento pudiera parecer que el crudo de la instalación no es más que una metáfora de nuestra época, obsesionada por el poder económico y financiero y las guerras por el petróleo, pero es algo más; asistimos aquí a un testimonio silencioso del horror contenido. El saber que los pétalos morirán en breve mientras que el petróleo –el mismo por el cual se libran invasiones y cruentas guerras–, permanecerá indefinidamente, constituye uno de los puntos clave del discurso estético de Longo. En definitiva, estamos ante la misma dicotomía que antes habíamos visto con las rosas-bomba; la dualidad entre la poesía visual y la horripilante realidad que representan.

El factor violento y destructivo es, pues, transformado y manipulado para que no nos produzca rechazo y a su vez, nos genere un goce estético y esto nos aporta satisfacción puesto que –como ya señalaron Baudelaire y, en menor medida, Bataille– en el hombre reside una cierta dosis de “naturaleza satánica” que, tanto se esconde detrás de la risa, como de lo sublime terrorífico. El mismo Burke¹⁸ hablaba de que el sufrimiento humano era uno de los principios que regulaban la lógica del gusto, pero a diferencia de Aristóteles –para el que la fascinación por lo truculento produce un conocimiento de orden racional o intelectual–, Burke insistirá en el factor emocional de dicho conocimiento. Es bien sabido que nos marca más todo aquello que nos impresiona, nos alegra o entristece; lo que nos convulsiona internamente de alguna manera. Y en el caso de la violencia, precisamente debido a los factores de cotidianidad y normalidad a la que nos ha sometido la sobreexposición a lo violento, es la truculencia elevada a lo máximo soportable, lo que incide en nuestra emoción.

Valeriano Bozal, recogiendo la postura de Noel Carrol señala que la obra de arte contiene intrínseca una estructura que orienta nuestra atención y, por lo tanto, condiciona nuestra emotividad, en el sentido que los rasgos sobresalientes destinados a ser captores de nuestra atención, son colocados en primer plano. No obstante -continúa Bozal-, en el caso de las obras de arte que hacen apología de lo violento, los rasgos que guían nuestra atención y emotividad, parecen prescindir de la componente destructora de la violencia, ya sea porque ésta ha sido velada o directamente anulada¹⁹. Jeff Wall realizó en 1992 una hermosa proclama antibelicista. Se trata de una cibachrome de 2,29 x 4,17 m. montada sobre una caja de luz. El artista canadiense la tituló *“Dead Troops Talk (A vision After an Ambush of a Red Army Patrol Near Morog, Afganistán Winter, 1986)”*. Wall que, parece ser, no había visitado Afganistán, realizó una enorme tarea de “imaginar” y recrear el horror de una guerra. El artista realiza una turbadora obra visionaria; una representación hiperrrealista altamente controlada. Jeff Wall, al componer, dispone los personajes de manera que asemejen manchas de un collage clásico, todo ello enmarcado por un elemento que le da unidad: un terraplén hábilmente recreado en el estudio del pintor. La coreografía de las miradas, los gestos o las simetrías entre las partes, todo está organizado según unas reglas “obligatorias” en el arte canónico (el propio artista admite que revisitó a clásicos como *Los Desastres de la Guerra* de Goya o el *Triunfo de la Muerte* de Brueghel). No obstante, a pesar de la inquietante composición y los funestos colores empleados, hay un tono amable en esta obra de Wall; algunos soldados no están muertos, charlan, se levantan o buscan con la mirada a sus camaradas. Un saqueador afgano expolia las mochilas de los soldados caídos y dos individuos han desposeído a los muertos de sus armas. Es decir, no parece que aquí nadie tenga intención de protestar. Los soldados de Jeff Wall no nos gritan pidiendo la abolición de las guerras. Asumen su causa porque así son las guerras. En cierta manera, estos soldados, no buscando nuestra mirada, lo que indirectamente sugieren es que, en verdad, reivindicar resultaría inútil ¿qué podrían decirnos? En verdad no podemos imaginar su dolor ni lo aterrador que es una guerra. Y es que como señaló Eugenio Trias en su ensayo *Lo bello y lo sublime*²⁰, lo siniestro remite a una revelación de aquello que debe permanecer oculto. Exponerlo sería, en sí, una transgresión, mientras que si eso mismo se nos muestra de una forma velada nos puede llevar a una experiencia estética. Según esta premisa, el artista contemporáneo se enfrenta al reto de no cruzar el umbral en que, a fuerza de revelar lo siniestro de una manera

cada vez más manifiesta, su obra deje de provocar una experiencia estética para convertirse en algo grotesco que suscite horror, asco o rechazo. Y es que según parece una de las condiciones estéticas que hacen que una obra nos parezca bella es su sutil equilibrio entre su capacidad de revelar y a la vez su habilidad de ocultar lo siniestro. La obra bella sugiere sin mostrar; revela sin dejar de esconder. No patentiza, crudamente, lo siniestro; pero, a su vez, carecería de fuerza de no hallarse lo truculento presentido, implícito. Lo que hace a la obra de arte una forma viva es -según definición de Schiller-, esa ambivalencia sintética entre el lado oscuro del deseo por lo siniestro y el velo en que se teje y transforma lo real, sin ocultarlo del todo. En este sentido el arte nunca puede ser, en esencia, “realista”.

Pero si lo bello, sin referencia a lo siniestro, carece de vitalidad y a su vez, lo siniestro, sin mediación o elaboración metafórica, acaba destruyendo el efecto estético con su cruel, indigerible y horripilante realidad, ¿puede, por lo tanto, el arte mostrar, sin mediación, el holocausto humano en toda su crudeza? ¿Qué papel asume la belleza y la estetización del horror en todo esto?

Cuando el artista Santiago Sierra presentó en Pulheim (Stommeln, Alemania), una pieza titulada *245 metros cúbicos*, donde convirtió una sinagoga en una cámara de gas a la cual los visitantes debían entrar provistos de máscaras antigás, causó tal polémica que Stephan J. Kramer, secretario ejecutivo del Consejo Central Judío de Alemania descalificó la pieza tachándola de insulto contra las víctimas. Necesitamos un filtro, un velo para digerir. Precisamos una suerte de, por así decirlo, “estética de la ausencia” para ser capaces de asimilar tanto horror.

Precisamente esta “estética” de lo velado, lo semioculto, toma un fuerte protagonismo en la artista Milagros de la Torre, especialmente en una serie que toma por título *Los Desaparecidos* (1998). Su sentido gira en torno a la ausencia física de todos aquellos que en el contexto socio-político latinoamericano vivieron una desaparición “forzada” por causas ideológicas. *Los Desaparecidos*, habla del asesinato y el crimen como recurso de control y dominio político, pero también de esperanzas rotas y de caminos sin retorno. Este tema -extremadamente delicado de tratar en el ámbito de los países iberoamericanos por la extrema y continuada violación de los derechos humanos allí perpetrada-, está resuelto plásticamente de un modo delicado, casi fantasmal; en las fotografías apenas si podemos distinguir, leves rastros humanos que quedan simbolizados por sus ropas pero jamás por sus retratos o rostros.

De una sutileza todavía más sublime resulta su serie *Los Pasos Perdidos* (1996). Aquí la estética de la ausencia, de lo velado y lo semioculto se lleva hasta extremos insospechados. La serie está compuesta por quince fotografías de objetos procedentes de los fondos del Palacio de Justicia que alguna vez fueron pruebas de delito de algún crimen o que, en su día, fueron objeto personal de alguien que ahora ya ha dejado de existir: un cuchillo, un arma, el Documento Nacional de Identidad de un terrorista, la camisa de un periodista asesinado en la masacre de Uccuracay, la falda que usaba Maria Alpaca en el momento de ser arrojada del octavo piso del Hotel Sheraton por su amante...etc. Las quince fotografías están tratadas para provocar un fuerte impacto emocional. La artista utiliza recursos de la fotografía decimonónica —enmarcados borrosos, fondos oscuros, lentes cilíndricas...etc.—, por lo que sus imágenes resultan conmovedoras, fantasmales, teatrales. Este aspecto borroso y estas visiones de perímetro circular —que recuerdan el efecto que se obtiene cuando miramos por una mirilla o por el ojo de una cerradura—, nos remiten a un mundo y a una sociedad de la vigilancia y del castigo. Se está representando un drama humano, sólo que sus protagonistas y sus historias ya no están aquí y son sus objetos personales los que nos hablan de ellos. En este sentido, *Carta de amor escrita por una prostituta a su amante*, es una de las fotografías clave de esta serie. Si bien el texto de la carta es ilegible y por tanto se nos alude a a que la historia de dolor desapareció con su protagonista, la carta es lo que queda de aquel drama; el testimonio de una vida de dolor que sólo pertenece a su víctima, no a nosotros. Ahora, como estelas de este horror nos quedan sus fetiches, aquellos que nos indican un destino, un viaje hacia el olvido. En ese sentido, estos objetos vienen a ser los sustitutos de un cuerpo, de un sujeto —objetos referenciales, diría Bretón— que han quedado como meros “fetiches de la infamia” de todos aquellos que un día “perdieron los pasos” en los pasadizos del dolor; la tortura, la violencia o el crimen.²¹

La belleza podría considerarse, por tanto, un velo (un ordenamiento metaforizado) a través del cual puede intuirse el horror y el holocausto humano, aunque nunca contemplarse cara a cara. La belleza disimula —sin ocultar— aquello que no puede ser visto, que quizás no deba ser visto. El artista y su obra se colocan así, en penúltima posición; justo aquella posición en la que no hay una “última palabra”, en la que no se produce una “revelación” puesto que no puede producirse. Y es precisamente en esos “pasos perdidos” de la obra artística, justo en la antesala de la “última palabra”, donde germina la belleza y el conocimiento estético que ésta nos puede proporcionar.

Notas

- 1 Referido por Aristóteles en *Ética a Nicomaco*, VIII, I.155 b 4, en PARMÉNIDES/HERÁCLITO (1983): *Fragmentos*, Orbis, Barcelona, pág. 198.
- 2 Al respecto véase A.A.V.V. (1992): *Jacques Callot 1592-1635*, Catálogo-exposición, Musée Historique Lorrain, Nancy, 13 junio – 14 septiembre.
A.A.V.V. (2001): *Tres visiones de la guerra: Callot, Goya, Otto Dix*, Catálogo-exposición, Bancaja, Valencia.
- 3 Basta recordar la campaña publicitaria de la marca italiana Benetton donde se podía ver una camiseta manchada con la sangre de un soldado croata muerto o la estética violenta de films como *Matrix*.
- 4 CANETI, E. y ADORNO, T.W. (1987): “Diálogo sobre el poder, el miedo y la muerte”, en *La Ciudad Futura*, 4, marzo 1987.
- 5 Se podrían citar innumerables ejemplos a parte de los mencionados en el texto como *Hostage: The Bachar Tapes* (2000) de Walid Ra'ad y Souheil Bachar o *A Twenty-Four Hours a Day Revolution* (2001), de Iratxe Jaio, *Die Toten* (1967-1993) de Hans-Peter Feldmann o *El día que me quieras* (1990) de Alfredo Jaar; entre otros.
- 6 GRIMONPREZ, J. *Dial History*, 1997-2003, Bélgica/Francia, b/n y color; sonido, 68 min, V.O. en inglés con subtítulos en castellano. Argos, Bruselas y Georges Pompidou, Paris.
- 7 *Representaciones Árabes Contemporáneas. La ecuación iraquiana*. Comisaria: Catherine David. Fundació Tàpies del 28 de abril al 25 de junio de 2006.
- 8 DRAEGER, C. (2003): “Black September”, en A.A.V.V. *Urban Diaries. Young Swiss Art*. Madrid: Consejería de las Artes, Madrid, pág. 74.
- 9 CHOMSKY, N. (1992): *El miedo a la democracia*. Crítica, Barcelona.
- 10 El propio Óscar Seco admite la filiación de su obra con el filme *2001 Odisea del espacio* y su valor como la metáfora del poder para poder construir tanto el bien como el mal.
- 11 SONTAG, S. (2003): *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York. (Ed. Española: *Ante el dolor de los demás*, Suma de Letras, Madrid, 2004), pág. 76.
- 12 JIMÉNEZ, J. (2004): “Goya, los Chapman y la inhumanidad” en *El Cultural*, 22-28 de abril, pág. 35.
- 13 Diario *El País*, 21 enero, 2006.
- 14 BOZAL, V. (2002): “Hipótesis para una investigación”, en *Representación de la Violencia y el Mal en la Cultura y el Arte Contemporáneo*. Universidad Complutense de Madrid, Reunión Científica 2002. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/varte> [Consultado el 19 de julio, 2006]
- 15 ARISTÓTELES, *Poética*, Alianza Editorial, Madrid, 2004, pág. 47
- 16 Véase el caso de algunos films de Kubrik o títulos como *Apocalypse Now* (Coppola, 1979), *La Delgada línea Roja* (Terrence Malik, 1998), *La zona gris* (Blake Nelson, 2001) o filmes argentinos como *Un muro de silencio* (Stantic, 1992), *El ausente* (Filipelli, 1988).
- 17 ARISTÓTELES, *Poética* (1448b, 5-19). Trad. de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1992.
- 18 BURKE, E. (1987): *Investigación filosófica sobre el origen de nuestra idea acerca de lo bello y lo sublime*. Ed. Menene Gras Balaguer y Juan Antonio López Pérez, Tecnos, Madrid.
- 19 BOZAL, V. (2002): *Op Cit.*
- 20 TRIAS, E. (1992): *Lo bello y lo sublime*, Ariel, Barcelona.
- 21 REYES, F. (2001): “Fetiches de infamia. Fetiches de luz”, en *EXIT*, nº 1, febrero-abril, pág. 57. DENDROIDE, O. (2001): “¿Quién es el culpable? La fotografía como prueba y revelación”, en *EXIT*, nº 1, febrero-abril.

Käthe Kollwitz: un grito contra la guerra

Mercedes Valdivieso
Universitat de Lleida

Cuando en abril de 1999 el movimiento pacifista alemán se manifestó en sus tradicionales “Marchas de Pascua” (*Ostermärsche*)¹ para pedir el fin de la guerra en Yugoslavia y el cese de los bombardeos de la OTAN, entre las múltiples pancartas, que rezaban “Parar las bombas de la OTAN” o “Parar la guerra”, se podía ver también un cartel sobre el que se había pintado el torso de un personaje con la mano izquierda sobre el pecho, el brazo derecho energicamente alzado y la boca abierta en ademán de lanzar un grito: “NEIN!” (¡No!).

Esta pancarta parafraseaba el cartel “Nunca jamás otra guerra”² (*Nie wieder Krieg*; 1924) [Ilustr. 1], uno de los trabajos más conocidos y difundidos de Käthe Kollwitz, cuya obra plástica constituye un contundente y apasionado manifiesto contra la guerra.



Ilustr. 1: Käthe Kollwitz: *Nunca jamás otra guerra*, 1924, litografía

Una trayectoria singular, para una artista

Käthe Kollwitz (1867-1945) fue testigo de tres épocas importantes de la historia alemana: el nacimiento y el colapso del Imperio guillermino (1871-1918), el fracaso de la República de Weimar (1919-1933) y, por último, el surgimiento y la locura del Tercer Reich, cuyo final no llegaría a presenciar, ya que murió pocos días antes del suicidio de Hitler.

Katharina Schmidt, tal era su nombre de soltera, nació en 1867 en Königsberg (actual Kaliningrado, Rusia) en el seno de una familia acomodada y de ideología liberal-socialista. Su padre había renunciado a una carrera como jurista dentro del funcionariado prusiano para poder seguir sus ideales dentro de la *Freie Gemeinde* (Comunidad Libre), una secta protestante, fundada por su suegro, que estuvo prohibida hasta 1856. El talento de Käthe Kollwitz para el dibujo se reveló ya a temprana edad y la familia, especialmente el padre, lo promovió a través de clases particulares. En 1885, con sólo diecisiete años, lo cual corrobora el ambiente liberal en el que fue educada, se trasladó a Berlín para estudiar en la Escuela de Bellas Artes para Mujeres (*Künstlerinnenschule*), una institución privada, creada en 1886 por la Asociación de Artistas de Berlín (*Verein der Berliner Künstlerinnen*) con el objetivo de ofrecer a las mujeres un centro de formación artística, dado que no eran admitidas en la Academia de Bellas Artes de Berlín.³ Después de un año volvió a su ciudad natal, donde prosiguió durante otros dos sus estudios artísticos, de nuevo con clases particulares. También la Academia de Bellas Artes oficial de Königsberg estaba vetada a las mujeres, al igual que la de Múnich, ciudad a la

que se trasladó en 1888 para estudiar en la Escuela de Bellas Artes para Mujeres (*Münchner Künstlerinnenschule*). Esta segunda estancia fuera de su ciudad natal se debió, según relata la propia artista retrospectivamente, al deseo del padre de apartarla del joven estudiante de medicina Karl Kollwitz, un amigo de su hermano mayor y, al igual que éste, entregado al ideario socialista, con quien se había prometido:

“Mi padre, que veía peligrar los planes que tenía para mí, decidió enviarme en 1887 otra vez fuera, pero no a Berlín, sino esta vez a Múnich.”⁴

Sorprendentemente, el motivo no era que el joven no fuese del agrado del padre, sino que no quería que su hija contrajese matrimonio, ya que temía que abandonase su prometedora carrera de artista:

“Hacia tiempo que mi padre había descubierto que tenía talento para el dibujo. Esto le causaba una gran alegría y quería que me formase como artista. Desgraciadamente era una chica, pero aún así, puso todo su empeño en ello. Como no era muy agraciada, pensaba que los asuntos de amores no me pondrían obstáculos en el camino. Por eso, seguramente, se llevó un gran desengaño y disgusto cuando vio que ya con diecisiete años me uní sentimentalmente a Kollwitz.⁵ [...] mostró gran escepticismo sobre el hecho de que pudiese unir dos profesiones, la artística y la de una vida burguesa dentro del matrimonio.”⁶

Tras la boda, en 1891, la joven pareja se trasladó a Berlín, donde Karl Kollwitz abrió una consulta como médico de una mutua de seguros. Los temores del padre resultarían completamente infundados. Käthe Kollwitz, que era su nuevo nombre, no sólo prosiguió con su carrera artística, a pesar de su matrimonio y su temprana maternidad (en 1892 nació su hijo Hans y en 1896 Peter), sino que encontró durante toda su vida un gran apoyo en su marido. Éste, según parece, no sólo defendió la liberación de la mujer en la teoría, como muchos de sus correligionarios, sino que también practicó el ideario de August Bebel (*La mujer y el socialismo*, 1883) en su entorno familiar (“Mi marido hizo todo lo que estaba en su mano para que pudiese seguir trabajando”⁷). Así, por ejemplo, Käthe Kollwitz, no encontró obstáculos para alejarse de sus deberes familiares y realizar el sueño de todo joven artista de su época, hacer una estancia en la capital del arte, París, donde estuvo en 1904 durante dos meses. Más

tarde, en 1907, se desplazaría de nuevo durante varios meses a Florencia tras obtener el premio *Villa-Romana*.

Sin menoscabo de su esfuerzo personal y su talento, debemos constatar, que, a diferencia de la mayoría de otras mujeres artistas⁸, Käthe Kollwitz se encontró en una situación privilegiada, dado que recibió el apoyo de las dos figuras más influyentes en la vida de una mujer de su época, el padre y el marido. También en lo que concierne al reconocimiento artístico, constituye toda una excepción dentro de la trayectoria habitual de las mujeres artistas. No tuvo que esperar a ser *descubierta* a una edad avanzada o tras su muerte, sino que encontró el éxito relativamente temprano. En 1893 expuso por primera vez en la *Große Berliner Kunstausstellung* y en 1898 el jurado de esta exposición anual de la Academia de Bellas Artes la propuso, tras presentar su serie de grabados “Un levantamiento de tejedores” (*Ein Weberaufstand*), para la *Kleine Goldmedaille* (Pequeña Medalla de Oro), premio que fue vetado por el ministro de cultura del emperador Guillermo II. Su nombre, sin embargo, comenzaba a ser conocido dentro de los círculos artísticos más progresistas y al año siguiente ya expuso en la recién fundada *Berliner Secession* (Secesión de Berlín) a la que se asoció en 1901.⁹ Otro de los resultados tangibles de este primer éxito fue la obtención de una plaza de profesora en la Escuela de Bellas Artes para Mujeres (*Künstlerinnenschule*), donde enseñó dibujo y grabado entre 1899 y 1903. La culminación de estos reconocimientos fue, sin duda, su nombramiento como miembro de la Academia de Bellas Artes de Berlín y catedrática con derecho a un estudio en 1919.

Esta distinción no sólo significó un triunfo personal de Käthe Kollwitz, sino que fue interpretada, por ejemplo por Hannah Höch, también como un reconocimiento y una conquista de la igualdad de derechos que obtuvo la mujer con la llegada de la República de Weimar. En su famoso fotomontaje “Corte con el cuchillo de cocina dadaísta a lo largo de la última época de la cultura de la barriga de la cerveza de Alemania” (1919/20), Höch situó la cabeza de Käthe Kollwitz de forma elocuente en el centro de su composición, como una especie de homenaje a su labor pionera. La fotografía fue recortada de la revista *Berliner Illustrierte Zeitung*, cuyo pie de foto rezaba “Käthe Kollwitz, la pintora y grabadora, el primer miembro femenino de la Academia de Bellas Artes”.¹⁰ Este texto no era del todo correcto, ya que omitía su faceta de escultora. Durante su estancia en París en 1904 había comenzado a trabajar con la escultura y ésta fue cobrando cada vez más importancia a partir de 1910, aunque, en comparación con su producción gráfica, es, con tan sólo 19 obras,

relativamente escasa. La pintura, por otra parte, está prácticamente ausente en su creación artística.

Käthe Kollwitz comenzó su formación artística pensando, como era habitual, en convertirse en una pintora, pero pronto descubrió que su verdadero talento no estaba en la pintura sino en la gráfica:

"Con el color no hacía progresos. Por casualidad leí el opúsculo de Max Klinger, *Pintura y dibujo*. Y entonces me di cuenta: yo no soy pintora."¹¹

En su obra teórica *Malerei und Zeichnung* (1891, *Pintura y dibujo*) Max Klinger (1857-1920) adjudicaba a la pintura y a la gráfica (él mismo se dedicaría a ambos géneros, así como también a la escultura) diferentes cometidos: mientras que la pintura era la máxima expresión de la alegría de vivir, en la gráfica se manifestaba el lado oscuro de la existencia. Anteriormente a esta lectura, durante su etapa de formación en Berlín, Kollwitz había tenido la oportunidad de conocer la obra de Klinger, particularmente su serie de grabados "Una vida" (1884; *Ein Leben*) sobre la suerte de una prostituta; su profesor Karl Stauffer-Bern, amigo de Klinger, le había llamado la atención sobre éste y ella había quedado enormemente impresionada.¹² Una de las láminas del ciclo, "En la cloaca" (*In der Gosse*), evidencia la deuda de Klinger con los grabados de Goya, que había estudiado profundamente en el Louvre durante su estancia en París (1884-1886). También la obra de Kollwitz muestra, tanto en la técnica como en la temática e incluso en algunas de sus composiciones, una notable analogía con la de Goya, como analizaremos más tarde.¹³ Sorprendentemente, no nombra nunca a Goya en sus diarios, que por otra parte más bien están dedicados a anotaciones de su vida privada que a reflexiones artísticas.

Kollwitz no sólo encontró argumentos convincentes sobre su falta de disposición para el color y la pintura en el tratado de Klinger sino que, al decantarse a favor de una determinada técnica artística, la gráfica, también optaba, siguiendo la hipótesis de Klinger, por una temática. También aquí alló una justificación teórica para su propensión hacia los temas de carácter social, que le permitía su exploración estética dentro de un amplio abanico, que abarcaba desde el naturalismo hasta el simbolismo y la alegoría. Aunque en sus diarios, como hemos mencionado, no se explayó sobre temas artísticos, en sus notas autobiográficas de 1941¹⁴ encontramos, sin embargo, unos párrafos, que merecen ser transcritos en toda su extensión, sobre los motivos de su predilección por el mundo del proletariado y su posterior evolución:

"Me gustaría decir aquí algo sobre el hecho de que se me tildase de artista 'social', calificativo que me siguió a partir de aquel momento¹⁵. Es cierto que ya entonces, influenciada por la orientación de mi padre, de mi hermano y por toda la literatura de la época, mi obra remitía al socialismo. El verdadero motivo, sin embargo, por el cual a partir de ahí elegí casi exclusivamente temas procedentes del mundo del proletariado, fue porque los motivos escogidos de ese ambiente me aportaban sencillamente y de forma absoluta lo que yo sentía como bello. Lo bello para mi era el mozo de cuerda de Königsberg, bellos eran los marineros polacos sobre sus lanchas de carga, bello era la naturalidad con la que el pueblo se movía. El mundo de la burguesía no tenía para mi ningún atractivo. Todo ese mundo de la burguesía me parecía pedante. El del proletariado, por el contrario, tenía una gran fuerza. Mucho más tarde cuando conocí, sobre todo a través de mi marido, la gravedad y la tragedia de la vida del proletariado, cuando conocí a mujeres que venían pidiendo ayuda a mi marido, y de paso también a mí, comprendí en toda su fuerza la fatalidad del proletariado y todos sus efectos secundarios. Problemas sin resolver, como la prostitución y el paro, me atormentaban y me inquietaban y fueron una de las causas de mi propensión a representar al pueblo humilde. Su continua representación era para mi una válvula de escape o una posibilidad para soportar la vida. También es posible que una similitud de temperamento con mi padre haya reforzado esta inclinación. Algunas veces me decían mis padres: 'Pero también hay cosas alegres en la vida. ¿Por qué muestras sólo la parte oscura?' No les podía responder a su pregunta. Simplemente, no me estimulaba. Sólo quiero insistir nuevamente en que al comienzo los motivos que me atrajeron hacia la representación del mundo del proletariado sólo fueron en una pequeña parte sentimientos de piedad, de compasión - simplemente me parecía bello. Como dijo Zola o algún otro: 'Le beau c'est le laid.'¹⁶

Su atracción por el mundo del proletariado no estuvo, pues, motivada, en un principio, por una conciencia social, sino por una inclinación más bien estética y deudora de las corrientes naturalistas de la época.

Tejedores y campesinos

Llama la atención que en sus comienzos Kollwitz no encontrase los estímulos artísticos en la plástica, sino en la literatura. El primer gran proyecto que emprendió, ya durante su época de formación en Múnich, se basaba en la novela de Zola *Germinal* (1885) y será igualmente la obra de un escritor; la de su compatriota Gerhard Hauptmann¹⁷, la que marcaría un hito dentro de su trabajo, como escribió la propia artista.¹⁸ En febrero de 1893 asistió al estreno en el teatro independiente *Freie Bühne* del drama de Hauptmann *Die Weber* (Los tejedores). Esta representación, le impresionó de tal manera que abandonó su proyecto comenzado sobre *Germinal* para dedicarse exclusivamente a una nueva empresa, el ciclo de grabados “Un levantamiento de tejedores”¹⁹ (1893-1898; *Ein Weberaufstand*). La obra de Hauptmann hacía referencia a un acontecimiento histórico: el levantamiento en 1844 de los tejedores de lana en la región de Silesia que fue duramente reprimido por el ejército. Cuando al año siguiente se estrenó en el teatro estatal *Deutsches Theater*, el emperador Guillermo II canceló su palco real en señal de protesta, después de intentar infructuosamente prohibir su estreno argumentando que inducía al odio entre las clases sociales y a la revuelta. No es de extrañar, pues, que también el ciclo de Kollwitz fuese vetado más tarde por parte de los estamentos oficiales, como ya se ha mencionado, cuando lo expuso en 1898 en la *Große Berliner Kunstausstellung*. También en la siguiente serie de grabados “La guerra de los campesinos”²⁰ (1903-08; *Der Bauernkrieg*) se remitió a un hecho histórico, en este caso un suceso más remoto: la sangrientamente reprimida revuelta (ca. 100.000 muertos) de los campesinos del centro y sur de Alemania en 1524/25, que se sublevaron contra la nobleza y las autoridades eclesiásticas demandando la abolición de la servidumbre y de la excesiva tributación.

En ambos ciclos Kollwitz utilizó el mismo principio narrativo. Las dos primeras láminas describen algunos de los motivos que llevaron a la sublevación: en el de los tejedores se expone la pobreza y la muerte infantil, mientras que en el de los campesinos se presenta la explotación de éstos, un hombre tirando de un arado, y una violación haciendo quizás alusión al derecho de pernada. Les siguen ilustraciones de los preparativos para la lucha y los comienzos de ésta y, por último, se muestra el sangriento final: los cuerpos de varios tejedores muertos y, en “La guerra de los campesinos”, una mujer en medio de un campo repleto de cadáveres.

Otro de los paralelismos entre los dos ciclos consiste en que también fue en la literatura donde halló el estímulo

para la realización de “La guerra de los campesinos”. En este caso se trató de la lectura del libro *Allgemeine Geschichte des großen Bauernkrieges* (1841-1843; Historia General de las grandes Guerras de los Campesinos) del teólogo e historiador Wilhelm Zimmermann (1807-1878). El detonante que impulsó a Kollwitz a comenzar esta serie de grabados, según la propia artista²¹, fue el personaje de “Ana la Negra” (*Schwarze Anna*), una campesina que incitó a la revuelta a sus compañeros. La lámina “Estallido”²² (1903; *Losbruch*) [Ilustr. 2] muestra en primer plano a una mujer, “Ana la Negra,” de espaldas y con los brazos en alto dirigiendo un grupo de campesinos, que corren al asalto enfurecidos y armados con sus aperos.



Ilustr. 2: Käthe Kollwitz: *Estallido*, 1903, aguafuerte

Aunque Kollwitz no mencionó, como ya se ha comentado, el nombre de Goya en sus diarios, la referencia a los “Desastres de la guerra” se hace aquí inevitable. Así, por ejemplo, en el grabado “Campo de batalla”²³ (*Schlachtfeld*) encontramos varias analogías con algunas láminas del ciclo de Goya, concretamente con “Enterrar y callar” (núm. 18), “No hay quién los socorra” (núm. 60) y “Las camas de la muerte” (núm. 62). Tanto en el tema como en la composición, además de la dramática utilización del claroscuro, el grabado de Kollwitz muestra una gran similitud con estas tres láminas. En todos ellos una larga horizontal define un campo de batalla, con los cuerpos yacentes de los muertos, de la cual sobresale en vertical la figura en pie de un superviviente (una pareja en el grabado núm. 18 y 60 de Goya) sumido en el duelo. Encontramos igualmente notables coincidencias temáticas en el protagonismo que otorgan ambos artistas a las mujeres, no sólo en un papel pasivo, como víctimas, sino también en el de activistas y luchadoras. Aunque, tanto los

“Desastres de la guerra” como “La guerra de los campesinos”, se basan en acontecimientos reales, no aparecen personajes históricos, a excepción de “Ana la Negra” (“Estallido” de Kollwitz) y Agustina de Aragón (lám. núm. 7 de Goya), las dos mujeres, heroínas femeninas, surgidas del pueblo. También se pueden observar varias semejanzas en la composición: en la utilización de la diagonal -más acentuada en la obra de Goya que en la de Kollwitz- y en el desplazamiento de la protagonista del eje central hacia un flanco de la imagen. Lo que más llama, sin embargo, la atención, es que ambos las representan de espaldas, sin rostro identificable, convirtiendo así una hazaña individual en un símbolo universal sobre la valentía y el coraje, como reza la leyenda del grabado de Goya: “Que valor!”.

Ni ángel del hogar ni del mal

La mujer tendrá un singular protagonismo en la obra de Käthe Kollwitz. No se trata, sin embargo, de las imágenes estereotipadas y antagonistas, tan abundantes en la plástica de la época, que la suelen representar o bien como ángel del hogar o como *femme fatale*.

El tema de la prostitución está prácticamente ausente en la obra de Kollwitz, quizás por evitar el erotismo²⁴ subliminal que acompaña a la mayoría de estas imágenes, aun cuando pretendan ser críticas con el fenómeno, pero sus mujeres tampoco son complacientes esposas que se entretienen realizando, delante de una ventana, delicados bordados para decorar el hogar, mientras esperan el retorno del esposo. Son trabajadoras a domicilio²⁵ a las que vence el cansancio (*Heimarbeiterin*, 1909)²⁶, mujeres que aguardan al marido delante de la taberna, recelosas de que se gaste el parvo sueldo en alcohol (*Kneipe*, 1908/09)²⁷ y temiendo que a su vuelta *desahogue* con ellas su frustración propinándoles una paliza (*Betrunkener Mann*, 1908/09)²⁸. Sus maternidades tampoco representan a madres felices rodeadas de sus saludables retoños. Son mujeres embarazadas de aspecto demacrado (*Weihnacht*, 1909)²⁹ o que dan a luz en la cárcel (*Entbindung im Frauengefängnis*, 1912)³⁰, parturientas acompañadas de un marido cabizbajo, cuya ilustración lleva el más que explícito título “En paro” (*Arbeitslosigkeit*, 1909)³¹, mujeres abordadas por niños pidiéndoles comida, o velando la muerte de un hijo. Este último fue un tema muy frecuente en su obra, aun antes de experimentar la de su propio hijo Peter durante la I GM. A la pregunta de su otro hijo Hans sobre sus motivos, Kollwitz manifestó, según éste, que fue una premonición.³²

Varias de las ilustraciones mencionadas aparecieron publicadas en el semanal satírico *Simplicissimus* entre

1908 y 1911 bajo el título “Imágenes de la miseria” (*Bilder vom Elend*).³³ La redacción de la revista acompañó los dibujos de Kollwitz con sarcásticas leyendas, como era habitual en esta publicación, que no encajaban muy bien con la seriedad con que la artista abordaba los temas. El tono irónico e incisivo que caracterizaba las ilustraciones de los colaboradores de *Simplicissimus*, como, por ejemplo Heinrich Zille, está completamente ausente en las de Kollwitz. Esta gravedad diferenciará su obra también de la de otros artistas, como G. Grosz, O. Dix o J. Heartfield, que en el periodo de entreguerras acometieron con extraordinaria virulencia y corrosiva mordacidad la denuncia social.

Las mujeres que despertaron el interés de Kollwitz provenían casi exclusivamente del proletariado, cuya problemática social conoció de cerca a través del trabajo de su marido como médico de una mutua para obreros.³⁴ En varias anotaciones de sus diarios podemos encontrar referencias a casos concretos o reflexiones sobre los factores que conducen de la pobreza material a la miseria moral:

“Cada vez entiendo mejor la desgracia típica de la familia de obreros. Siempre ocurre lo mismo en cuanto el hombre comienza a beber, cae enfermo o pierde el trabajo. O bien se convierte en una carga para la familia y deja que le mantengan -despreciado por todos los miembros de la familia- (ver Schwarzenau, Frank)³⁵ o se deprime (Pankopf, Gönner) o se vuelve loco (también el idiota Frank) o se suicida. La mujer siempre con el mismo lamento. Se queda con los hijos, que tiene que alimentar; reniega y se queja del marido. Sólo ve en lo que se ha convertido y no lo que le ha llevado a ello.”³⁶

Las trágicas existencias que representó en su obra contrastaban con su propia vida familiar en aquella época. En abril de 1910 escribió en su diario:

“Esta época de mi vida me parece muy bonita. No ha habido grandes e irreparables desgracias, los chicos son cada vez más independientes. [...] y yo soy todavía lo suficientemente joven para tener una vida propia.”³⁷

Llanto por la muerte

La “irreparable desgracia” le llegó a Käthe Kollwitz en 1914. Ambos hijos se alistaron como voluntarios en el

ejército y a los diez días de partir hacia el frente Peter, el menor, cayó en Bélgica el 22 de octubre de 1914. La desgracia no radicó sólo en el hecho de haber perdido a un hijo sino en las circunstancias que lo rodearon. Peter necesitaba, por ser menor de edad, el permiso paterno para poder alistarse y Käthe Kollwitz, en una especie de comunión con su hijo, convenció al padre para que firmase la autorización (“El que no me opusiese tuvo seguramente que ver con el hecho de que no podía resistir el no estar completamente unida al chico en esos últimos momentos”³⁸).

Desde nuestra perspectiva actual resulta difícil explicar o entender, qué es lo que llevó a tantos jóvenes, y no tan jóvenes, cultos, intelectuales, artistas y hombres de convicciones liberales y de izquierdas a alistarse voluntariamente. Creían que la guerra podría acabar con los fundamentos de la sociedad burguesa, que serviría como “higiene para el mundo”, como afirmaban los futuristas, que abriría el camino hacia un mundo mejor; una nueva era para la humanidad. Para la mayoría, la realidad se ocupó de desterrar pronto toda épica belicista.

Tras la muerte de su hijo, Kollwitz depositó toda su energía artística en la férrea voluntad de impedir una nueva guerra y canalizó su duelo personal a través de un gran proyecto, un monumento escultórico [Ilustr. 3] para su hijo y los jóvenes voluntarios caídos durante la guerra, al que se dedicó, con largas interrupciones, durante 18 años; los mismos que llegó a cumplir el joven Peter.³⁹



Ilustr. 3: Käthe Kollwitz: *Padres de luto*, 1932 esculturas talladas en granito en el cementerio de caídos de Esen/Roggenfeld (Bélgica)

Los diarios y cartas de Kollwitz contienen múltiples referencias sobre su evolución y desarrollo, las dificultades y dudas para encontrar una forma plástica para el duelo.⁴⁰ En un principio (1915) pensó en realizar la figura yacente del hijo, acompañado por el padre, arrodillado al lado de su cabeza, y la de la madre a sus pies; finalmente el monumento quedó reducido a las dos figuras arro-

dilladas de los padres: “Padres de luto” (*Die trauernde Eltern*). No fue hasta 1931 cuando Kollwitz dio por terminada su larga empresa. Los modelos en yeso (destruidos durante la II GM), fueron tallados, bajo su supervisión⁴¹, en granito belga por dos operario y al año siguiente se expusieron durante varias semanas en la *Nationalgalerie* (Galería Nacional) de Berlín antes de ser instalados en el cementerio de caídos de Esen/Roggenfeld (Bélgica), donde estaba enterrado su hijo.⁴² Cada una de las figuras flanqueaba la entrada al cementerio, a modo de ángeles guardianes, como símbolo de los padres que no pudieron o no supieron proteger a sus hijos en vida.

A pesar de los continuos estados de depresión –reflejados en sus diarios– a los que tuvo que hacer frente, no sólo debidos a su pérdida personal sino también a la evolución de los acontecimientos políticos y sociales que presagiaban una nueva catástrofe, los años de posguerra fueron muy fructíferos en el terreno creativo. Käthe Kollwitz estaba considerada como una autoridad artística y moral y fue reclamada por múltiples instituciones para realizar carteles para causas políticas y sociales. Su lenguaje es sencillo, de fácil lectura, y persuasivo. Por ejemplo, en el cartel de 1920 “¡Viena muere! ¡Salvemos a sus hijos!”⁴³ (*Wien stirbt! Rettet seine Kinder!*) un grupo de niños hambrientos y llorosos, encabezados por una madre llevando a su hijo muerto entre los brazos, es fustigado por un esqueleto ataviado con una gran capa y una corona y en el afiche “¡Ayudad a Rusia!”⁴⁴ (*Helft Russland!*), realizado en 1923, muestra el torso de un hombre, de semblante moribundo, sostenido a ambos lados por manos en señal de ayuda. Igualmente, el cartel⁴⁵ del mismo año reclamando la retirada del artículo 218, que prohibía el aborto, se sirve de la imagen de una mujer embarazada y de rostro cadavérico, con un lactante en brazos, mientras en la mano libre lleva a otro niño de corta edad. En su afán por llegar a un amplio público a través de un fácil y popular lenguaje artístico, Kollwitz rozó en algunos casos una especie de *kitsch* social, como, por ejemplo, en el cartel de 1924 “Los niños alemanes están hambrientos”⁴⁶ (*Deutschlands Kinder hungern*), lo cual albergaba el peligro, tal como sucedió, de que sus imágenes fuesen utilizadas por sus adversarios ideológicos para su propia propaganda. Así, el dibujo de su litografía “¡Pan!”⁴⁷ (*Brot!*) fue publicado, bajo la falsa firma “St. Frank”, en la revista femenina del NSDAP *Nationalsozialistische Frauenwarte* (Atalaya Femenina del Nacionalsocialismo), ilustrando una poesía que denunciaba el hambre causado por “la marea roja” durante la Guerra Civil en España.⁴⁸

El más famoso entre sus carteles llegaría a ser el mencionado al comienzo de esta exposición, que realizó en

1924 para las Juventudes Socialistas: "Nunca jamás otra Guerra" (*Nie wieder Krieg*) [Ilustr. 1].



Ilustr. 1: Käthe Kollwitz: *Nunca jamás otra guerra*, 1924, litografía

Nunca jamás

El movimiento pacifista "Nunca jamás otra guerra" (*Nie wieder Krieg*) podría definirse como el intento de aglutinar a los partidos políticos, los sindicatos y las múltiples asociaciones pacifistas en una plataforma conjunta y bajo un mínimo denominador común: el rechazo de la guerra.⁴⁹

La consigna "Nunca jamás otra guerra" fue lanzada el tres de agosto de 1919 por el *Berliner Volks-Zeitung*, diario de gran tirada y de orientación democrático-burguesa, en una edición extraordinaria para recordar con este exhortatorio llamamiento el comienzo de la I Guerra Mundial. La redacción de este periódico sería igualmente el germen del "Movimiento pacifista de los combatientes" (*Friedensbund der Kriegsteilnehmer*; FdK) al que se unieron escritores del calibre de Kurt Tucholsky⁵⁰ o el futuro premio Nobel de la Paz Carl von Ossietzky⁵¹. En su constitución se decidió organizar anualmente, coincidiendo con el aniversario del comienzo de la guerra, manifestaciones masivas como muestra de la voluntad pacifista del pueblo alemán. Con este objetivo se fundó el "Comité de Acción: Nunca jamás otra guerra" (*Nie-wieder-Krieg-Aktionsausschuss*) el 1 de julio de 1920. Ya durante la primera manifestación, que tuvo lugar el 1 de agosto de ese mismo año en Berlín, se hizo patente la falta de unión entre las fuerzas políticas y sociales de la izquierda, que negaron oficialmente su participación y convocaron marchas paralelas. A pesar de ello, hubo una afluencia masiva

y la prensa de la época, según su orientación política, cuantificó la asistencia entre 15.000 y 80.000 manifestantes.

Käthe Kollwitz también acudió, como se desprende de una anotación en su diario de principios de agosto de 1920, a la manifestación de Berlín, que tuvo lugar en el *Lustgarten*; esta plaza delante del edificio del *Alte Museum*, al que conducía una gran escalinata y a la que hace mención Kollwitz, fue escenario frecuente de grandes concentraciones políticas durante la República de Weimar:

"El 2 de agosto gran manifestación contra la guerra en el Lustgarten: ¡Nunca jamás otra guerra! Los terriblemente mutilados de guerra en las escaleras del museo. Que grandes son los paralelismos con 1914. [...] Y ahora también amenaza una nueva guerra."⁵²

El éxito de esta primera gran concentración fue seguramente lo que indujo a los dos partidos socialistas (MSPD, USPD) y a los Sindicatos Libres, así como a múltiples asociaciones pacifistas, a participar conjuntamente en la convocatoria de 1921, que reunió en Berlín entre 100.000 y 200.000 manifestantes; otras 200 o 300 ciudades más se unieron al lema "Nunca jamás otra guerra", elevando así el número total de participantes a cerca de medio millón en toda Alemania, lo cual supuso, a su vez, el punto culminante del movimiento.

En los diarios de Kollwitz no encontramos ninguna anotación sobre esta manifestación; la siguiente y última mención se refiere a la concentración de 1922. Mientras que en 1920 Kollwitz resaltaba el fácilmente imaginable impacto y la emoción que causó la presencia de los mutilados de guerra, al parecer, la manifestación de 1922 estuvo protagonizada por una algarabía de impetuosos jóvenes que despertaron su recelo y un visionario escepticismo respecto a la condición humana:

"La manifestación '¡Nunca jamás otra guerra!' no ha salido bien. Hubo poca asistencia. Las asociaciones juveniles se habían subido por todas las rampas y ofrecían una imagen muy bonita y colorista, pero lo que decían era bastante necio. Siempre me sorprende cuando la gente joven se declara en masa pacifista. Simplemente no les puedo creer y tampoco a sus cánticos de 'No participaremos nunca más'. Sólo hace falta una chispa incendiaria y olvidan su pacifismo."⁵³

A pesar de que en 1922 se unieron a las concentraciones de "Nunca jamás otra guerra" grupos pacifistas en

Inglaterra, Francia y Holanda, el número de manifestantes fue decayendo en las convocatorias sucesivas y los partidos socialistas y los sindicalistas volvieron a distanciarse. Por ejemplo, la asociación socialdemócrata de Berlín prohibió a sus organizaciones juveniles la participación en la convocatoria de 1923 -por motivos de táctica electoral-, orden, que sin embargo, fue desoída por éstas. Serían las organizaciones juveniles socialistas las que se perfilarían en el siguiente año, tanto en Leipzig como en Freiberg, como las impulsoras de la iniciativa. En Berlín, la ciudad de donde había surgido el movimiento, la manifestación tuvo que dividirse en tres salas debido a la prohibición de reunirse al aire libre. Ese mismo año la Asociación General de los Sindicatos declaró la instauración de un "Día internacional contra la Guerra" (*Internationaler Antikriegstag*), que se celebraría a comienzos de septiembre y al que se podían unir los grupos pacifistas. El movimiento "Nunca jamás otra guerra" prácticamente había dejado de existir y en 1925 el aniversario del comienzo de la I Guerra Mundial fue recordado únicamente por pequeñas concentraciones de grupos de sindicalistas, anarquistas y antimilitaristas y con la ofrenda de flores ante las tumbas de los soldados extranjeros. En el futuro la mayoría de los movimientos pacifistas se unirían a las manifestaciones del Primero de mayo, capitaneadas por los sindicatos.

La disgregación de las energías pacifistas se reflejaba también en los carteles diseñados por Käthe Kollwitz para dos manifestaciones diferentes contra la guerra que tuvieron lugar en 1924. La primera fue la reunión en Leipzig de las Juventudes Socialistas entre el dos y el cuatro de agosto (coincidiendo ésta, pues, con el aniversario de la I GM) bajo la consigna "¡Nunca jamás otra guerra!" (*Nie wieder Krieg!*). En segundo lugar el "Día contra la guerra" (*Antikriegstag*) organizado por la Asociación Internacional de los Sindicatos el día veintiuno de septiembre bajo el lema "Los supervivientes - ¡Guerra a la Guerra!"⁵⁴ (*Die Überlebenden - Krieg dem Kriege!*). El cartel⁵⁵ para los sindicatos [Ilustr. 4] muestra en el centro a una mujer vestida de negro, que ampara entre sus brazos a tres niños, mientras que a ambos lados otros intentan acercársele buscando refugio. A su izquierda, aparecen dos ancianos cabizbajos y a su derecha dos hombres más jóvenes con los ojos tapados por una venda.

La imagen que acompaña al cartel para las Juventudes Socialistas [Ilustr. 1] es la ya mencionada al comienzo de esta exposición: un enérgico joven con el brazo derecho alzado en lo alto. Llama la atención que las consignas o, si se quiere, las imágenes parecen intercambiadas. Así, el impetuoso joven reflejaría mejor el activismo que emana de la consigna "Guerra a la guerra", que el gesto de la



Ilustr. 4: Käthe Kollwitz: *Los supervivientes - ¡Guerra a la guerra!*, 1923, litografía

mujer, más bien propio de una actitud de resistencia pasiva. Una anotación en los diarios de Kollwitz del cinco de agosto de 1923 parece aportar una clave para esta aparente contradicción entre el mensaje y su correspondiente imagen:

"He terminado el cartel '¡Nunca jamás otra guerra!' para la Asociación Internacional de los Sindicatos y el pequeño cartel contra la prohibición del aborto, que me han encargado los comunistas. Ambos han salido bastante bien y siento la sensación satisfactoria de haber cumplido con un trabajo prometido."⁵⁶

Probablemente la Asociación Internacional de los Sindicatos encargó, en un principio, este cartel a Kollwitz para participar en la manifestación organizada por el "Comité de Acción: Nunca jamás otra guerra" (*Nie-wieder-Krieg-Aktionsausschuss*) y más tarde, al decidir organizar su propia manifestación en septiembre, bajo el lema "Guerra contra la guerra", cambiaron simplemente la leyenda.

Las semillas no deben triturarse

El tema de la madre que intenta proteger a sus hijos con su propio cuerpo será una constante en la obra de Kollwitz. Un ejemplo significativo sería la lámina titulada "Madres"⁵⁷ (*Mütter*) del ciclo de xilografías "Guerra"⁵⁸ (1922-23; *Krieg*), donde un grupo de mujeres con los brazos entrelazados conforman una compacta y cerrada fortaleza humana en cuyo interior se encuentran los niños, cuyas caras asustadas se dejan entrever entre las faldas de éstas; más tarde, en 1937-38, convertirá este tema en una escultura, "La torre de las madres" (*Turm der Mütter*).

La desesperación de Kollwitz, ante la amenaza cada vez más patente de una nueva guerra, se hará evidente en

su siguiente y último ciclo de grabados titulado "Muerte"⁵⁹ (*Tod*), realizado ya durante la época del nacionalsocialismo, en 1934-35. Toda esperanza de una salvación parece haber desaparecido en estos grabados y la muerte será la protagonista de todos ellos. La última lámina "La llamada de la muerte"⁶⁰ (*Ruf des Todes*) [Ilustr. 5] muestra el autorretrato de la artista, que vuelve su rostro, en ademán expectante pero resignado, hacia una mano que golpea con la punta de los dedos sobre su hombro.



Ilustr. 5: Käthe Kollwitz: *La llamada de la muerte*, 1934/35, litografía

Así de breves y lacónicas son en esta época las anotaciones que hace Kollwitz en su diario:

"1933 Comienza el Tercer Reich. El 30 de enero de 1933 es nombrado Hitler Canciller del Reich. A partir de aquí un golpe tras otro. 15 de febrero Heinrich Mann y yo somos obligados a abandonar la Academia. Detenciones y registros domiciliarios. [...] Dictadura total. 1 de abril boicot a los judíos. [...] 2 de agosto muere Hindenburg. Hitler es nombrado Jefe de Estado [*Reichspräsident*]."⁶¹

Tras adherirse a un llamamiento de unión a los partidos de la izquierda (SPD y KPD) para que hiciesen un frente común en las siguientes elecciones generales del 5 de marzo de 1933, se vio forzada a abandonar, junto con Heinrich Mann, la Academia de Bellas Artes, so amenaza de que ésta fuese clausurada. Kollwitz perdió con ello su derecho a tener un taller en la Academia y su remuneración económica como catedrática; prácticamente significó

también la prohibición oficiosa de exponer y sus obras fueron retiradas de los museos. En comparación, sin embargo, con el destino de otros artistas e intelectuales, las represalias que sufrió Kollwitz por parte del régimen nazi fueron relativamente *suaves*. No era judía, ni tampoco estaba afiliada a ningún partido de izquierdas, aunque ella misma manifestó en sus diarios que se sentía cercana al comunismo, su avanzada edad y el gran prestigio del que gozaba fueron, seguramente, algunos de los factores que concurrieron en el hecho de que *sólo* fuese relegada a una especie de exilio interior.⁶²

En su última litografía [Ilustr. 6], una especie de testamento gráfico, ejecutada en 1941, en plena II Guerra Mundial y en el mismo año en que cayó su nieto en el frente de Rusia, Kollwitz volvió una vez más sobre el tema de la madre que intenta amparar a su hijos. En este caso se trata de una única mujer -de claras reminiscencias iconográficas con la Virgen de la Misericordia- que con su cuerpo y brazos forma una especie de cobijo en el que se han refugiado tres niños. Su título es "Las semillas no deben triturarse"⁶³ (*Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden*), una frase extraída del libro de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796; Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister; libro 7, capítulo 9).⁶⁴



Ilustr. 6: Käthe Kollwitz. *Las semillas no deben triturarse*, 1941, litografía

En diciembre de 1941 Kollwitz anotó en su diario:

"(...) Estos días he estado sumamente abatida. Volví, pues, a dibujar una vez más lo mismo: niños, rapaces berlineses, que, al igual que potros, toman ansiosos el viento, mientras una mujer los retiene. La mujer (una anciana) ha recogido a los niños

bajo su cuerpo y su abrigo, con vehemencia y de forma posesiva, y extiende sus brazos y manos sobre ellos. 'Las semillas no deben triturarse' - esta demanda, al igual que 'Nunca jamás otra guerra', no es un deseo nostálgico, sino un mandamiento. Una exigencia."¹

Notas

- 1 Este movimiento surgió en Alemania a partir de 1960 como rechazo al rearme nuclear (siguiendo el ejemplo del *Campaign for Nuclear Disarmament* británico) convirtiéndose en encuentro tradicional de los pacifistas, como puede comprobarse, por ejemplo, a través de internet, en los múltiples llamamientos de asociaciones y colectivos para la "Marcha de Pascua" del presente año 2006.
- 2 KLIPSTEIN, A. (ed.) (1955): *Käthe Kollwitz, Verzeichnis des graphischen Werks*, Bern: núm. 200. A continuación citaremos este catálogo razonado bajo las siglas "Kl" seguidas por el número bajo el cual se reseña la obra.
- 3 La mayoría de las Academias de Bellas Artes oficiales de Alemania (otros países tampoco *destacaron* especialmente) no aceptaron mujeres en sus aulas hasta 1919, cuando les fue impuesto por decreto. Sobre la Asociación de Artistas de Berlín vid. BERLINISCHE GALERIE (ed.) (1992): *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, Kupfergraben, Berlin.
- 4 BOHNKE-KOLLWITZ, J. (ed.) (1989): *Käthe Kollwitz. Die Tagebücher*, Siedler Verlag, Berlin: 737. (La traducción de esta cita y todas las demás del alemán al castellano son de la autora de este artículo.) Se trata de la edición completa de los diarios de Käthe Kollwitz (18 de septiembre de 1918 - mayo de 1943), además de unas notas autobiográficas realizadas por ella misma en 1923 y 1941 por deseo de su hijo Hans; el manuscrito original se encuentra en el archivo de la *Akademie der Künste Berlin*. La bibliografía sobre K. Kollwitz es relativamente extensa y existen dos museos (*Käthe Kollwitz Museum Köln* y *Käthe-Kollwitz-Museum Berlin*) dedicados a la difusión de su obra.
- 5 Ibid.: 725-726.
- 6 Ibid.: 740.
- 7 Ibid.
- 8 La bibliografía sobre mujeres artistas es hoy en día relativamente amplia, citamos aquí, a modo de ejemplo, y por ser una obra fácilmente asequible en castellano CHADWICK, W. (1992): *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona.
- 9 Entre 1913 y 1916 fue miembro de la junta directiva de la *Freie Secession*, asociación surgida tras la separación de la *Berliner Secession* en 1913.
- 10 Vid. DECH, G. J. (1981): *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands. Untersuchungen zur Fotomontage bei Hannah Höch*, Lit Verlag, Münster.
- 11 BOHNKE-KOLLWITZ, op. cit.: 739. Debe haber un breve desfase temporal en los recuerdos de Kollwitz respecto a su lectura de la obra de Klinger; ya que ésta no se publica hasta 1891 y ella sitúa su lectura durante su estancia en Múnich (1888-1890).
- 12 Ibid.: 737.
- 13 A pesar de la abundante bibliografía sobre Kollwitz, no existe ninguna publicación sobre los paralelismos con la obra de Goya, más allá de constatar de forma sucinta similitudes.
- 14 Vid. nota 4.
- 15 Se refiere al ciclo "Un levantamiento de tejedores".
- 16 BOHNKE-KOLLWITZ, op. cit.: 741
- 17 Kollwitz había conocido en 1885 durante un viaje a Berlín, a través de su hermana mayor, al joven G. Hauptmann. Vid. BOHNKE-KOLLWITZ, op. cit.: 736.
- 18 Ibid.: 740.

- 19 KI 34-36 (litografías), 32,33,37 (aguafuertes).
- 20 KI 66, 90, 94-98 (aguafuertes).
- 21 Käthe Kollwitz citada en KRAMER, C. (1981): *Käthe Kollwitz*, Rowohlt, Hamburg: 42.
- 22 KI 66.
- 23 KI 96
- 24 La temática erótica no estuvo completamente ausente de la obra de Kollwitz: existen 6 dibujos (KI 558-563), los llamados "Secreta" por la artista, en los que se representa realizando el acto sexual.
- 25 El primer cartel (1906; *Deutsche Heimarbeiter-Ausstellung*, KI 93) realizado por Kollwitz fue para una exposición sobre el trabajo a domicilio, que ilustró con el rostro de una mujer de mirada perdida y cara demacrada. La *Landesmutter*, como se solía denominar a la emperatriz Augusta Victoria, se negó a inaugurar la exposición mientras no se retirase el cartel. En 1925 volvió a realizar otro cartel (KI 209) muy semejante para el mismo evento.
- 26 NAGEL, O., TIMM, W. (1972, 1980): *Die Handzeichnungen*, Berlin/DDR: núm. 498. A continuación citaremos este catálogo razonado bajo las siglas "NT" seguidas del número bajo el cual se reseña la obra.
- 27 NT 471.
- 28 NT 474.
- 29 NT 502.
- 30 NT 697.
- 31 NT 545
- 32 Anotación de Hans Kollwitz en su diario (26/10/1919) reproducida en: FISCHER, H. (Ed.) (1999): *Käthe Kollwitz. Die trauernden Eltern. Ein Mahnmal für den Frieden*, DuMont, Köln: 42.
- 33 *Simplicissimus* fue la revista satírica más famosa en su época (1896-1944). Su éxito se debió tanto a su calidad literaria como a sus ilustraciones (T.A. Steinlen, M. Slevogt, E. Barlach, H. Zille, etc.). Kollwitz publicó, además de los 6 dibujos de la serie *Bilder vom Elend*, otros 8 en esta revista.
- 34 Vid. nota 16.
- 35 Kollwitz hace aquí referencia a los nombres de casos concretos que conoció.
- 36 BOHNKE-KOLLWITZ, op. cit.: 42-43.
- 37 Ibid.: 67-68.
- 38 Ibid.: 745.
- 39 Sobre este monumento vid. FISCHER, op. cit.
- 40 Ibid.: 17-61 (recopilación de cartas y anotaciones del diario).
- 41 Kollwitz no fue escultora en el sentido estricto, realizaba sus obras en barro o yeso y luego las hacía tallar o fundir en bronce por operarios.
- 42 Actualmente el monumento se encuentran en Vlodzlo (Bélgica), donde se reagruparon en 1956 varios cementerios de caídos de otras ciudades. En 1953 Ewald Mataré, escultor y profesor de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, recibió el encargo de efectuar una copia del monumento. Mataré delegó la talla, en *Muschelkalk* (calcareo de Gotinga) y un 10 % más grande que el original, en sus antiguos alumnos Erwin Heerich y Joseph Beuys (!). Esta reproducción se encuentra actualmente en las ruinas de la iglesia *Alt St. Alban* en Colonia. Vid. FISCHER, op. cit.
- 43 KI 143.
- 44 KI 154. Este cartel fue un encargo de la Ayuda Internacional de los Obreros para recaudar fondos tras la hambruna ocasionada por una gran sequía en la zona del río Volga.
- 45 KI 189.
- 46 KI 190.
- 47 Esta litografía (KI 196) fue la aportación de Kollwitz para el portafolio "Hambre" (*Hunger*), editado en 1924 por la *Internationale Arbeiter Hilfe* y que contenía láminas de otros 6 artistas: O. Dix, G. Grosz, E. Johannsen, O. Nagel, K. Völker y H. Zille.
- 48 KRAHMER, C. (1999, 1981): Käthe Kollwitz, Rowohlt, Hamburg: 110. El texto se publicó en alemán y castellano: "¡Pan! Piden los niños de España./ Los niños con hambre/de los pueblos/ que el odio ha arrasado/ Los niños desnudos de risa/ desnudos de carne/ desnudos de infancia./ Los niños con ojos de espanto/ que la marea roja/ en su retirada/ deja en la miseria y el dolor."
- 49 La siguiente exposición sobre este movimiento se basa en el artículo LÜTGEMEIER-DAVIN, R. "Basismobilisierung gegen den Krieg: Die Nie-wieder-Krieg-Bewegung in der Weimarer Republik", en HOLL, K., WETTE, W. (eds.) (1981): *Pazifismus in der Weimarer Republik*, Schöningh, Paderborn: 47-76.
- 50 Kurt Tucholsky (1890-1935) fue uno de los más brillantes autores satíricos de su generación. Su serie de artículos antimilitaristas (*Antimilitaria*) publicados en el semanal *Die Weltbühne*, motivaron numerosas causas procesales en su contra. En 1929 emigró a Suecia y dejó de publicar a partir de 1933 convencido de que se había perdido la lucha por una Alemania democrática; en diciembre de 1935 se suicidó.
- 51 Carl von Ossietzky (1889-1938) fue redactor jefe del semanario izquierdista *Die Weltbühne*, uno de los foros más importantes del movimiento pacifista. Su militancia le valió, ya en mayo de 1914, una primera condena judicial y en 1931 fue condenado a año y medio de prisión por "delito de alta traición" por uno de sus artículos. Tras el incendio del Reichstag en 1933 fue encarcelado y enviado a diversos campos de concentración. Durante su reclusión contrajo tuberculosis (seguramente infectado intencionadamente). En 1936, tras serle concedido el Premio Nobel de la Paz, fue excarcelado y permaneció hasta su muerte en un hospital custodiado por la gestapo.
- 52 BOHNKE-KOLLWITZ, op. cit.: 480.
- 53 BOHNKE-KOLLWITZ, op. cit.: 537-538.
- 54 *Krieg dem Kriege!* fue el título del famoso libro publicado en 1924 por el pacifista y anarquista Ernst Freidrich con fotografías de la I GM y sus terribles consecuencias, como, por ejemplo, rostros monstruosamente mutilados. Una versión abreviada y publicada entre 1926 y 1931 por la Asociación Internacional de los Sindicatos alcanzó 10 ediciones y ventas de 50.000 ejemplares. Friedrich fundó en Berlín (1925) el "Primer Museo Internacional contra la guerra" (*Erste Internationale Antikriegsmuseum*), en el cual se mostraban fotografías, documentos y obras de varios artistas, entre los que se encontraba también Käthe Kollwitz.
- 55 KI 184.
- 56 BOHNKE-KOLLWITZ, op. cit.: 557.
- 57 KI 182.
- 58 KI 177-183.
- 59 KI 257-265.
- 60 KI 263.
- 61 BOHNKE-KOLLWITZ, op. cit.: 273-277. El NSDAP (43,9 %), junto con el *Deutschnationale Volkspartei* (8%), obtiene la mayoría absoluta en el Congreso Nacional (*Reichstag*), lo cual hace posible, a partir del 1 de agosto, tras la muerte de Hindenburg, la fusión de los cargos de Jefe de Estado y Canciller del Reich en una única persona, Adolf Hitler.

- 62 Kollwitz fue interrogada y amenazada por la gestapo con ser recluida en un campo de concentración, sin consideración de su avanzada edad, debido a un artículo aparecido sobre ella en el diario ruso *Iswestija* en 1936. En su diario escribe que su marido y ella tomaron la decisión de suicidarse si se cumplía la amenaza. Vid. BOHNKE-KOLLWITZ, op. cit.: 684, 919 ss.
- 63 KI 267.
- 64 Kollwitz ya había utilizado con anterioridad esta cita en un artículo en *Vorwärts* (30/10/1918) como respuesta al llamamiento público de resistir hasta el último hombre del escritor Richard Dehmel, publicado en el mismo diario (22/10/1918). Vid. BOHNKE-KOLLWITZ, op. cit.: 839-841.
- 65 BOHNKE-KOLLWITZ, op. cit.: 704-705.

Armas y ritmo: guerreros, música y poesía

Roberto Vázquez Rozas
Universidad de Vigo

Introducción

Durante la Edad del Bronce se grabaron imágenes de armas en las laderas de los valles de la costa atlántica gallega. Puñales, espadas y alabardas, entre otros motivos figurativos y geométricos, forman lo que conocemos como petroglifos gallegos. Este conjunto de arte rupestre tiene paralelos en otras áreas de la costa atlántica desde los países escandinavos hasta el archipiélago canario, también encontramos grabados rupestres con relación formal y temporal en la zona alpina italiana, y motivos geométricos similares en otros lugares muy distantes como el sur del continente africano, la costa continental del Caribe, etc. que, evidentemente, surgen de estímulos artísticos independientes sin más relación que la coincidencia formal de los diseños sencillos como círculos, concéntricos y espirales.

Nos interesan en esta ocasión las imágenes de armas localizadas en el área de las Rías Bajas gallegas y datadas por relación con sus paralelos metálicos en la primera Edad del Bronce que, en el territorio que nos ocupa, posee una cronología entre el 2000 y el 1700 antes de Cristo. Estas imágenes de armas han sido minuciosamente catalogadas¹, analizadas en relación con sus referentes metálicos, relacionadas con su ubicación sobre las rocas y de estas con en el relieve y los otros petroglifos, e incluso se ha valorado su relación con las áreas de explotación necesarias para la supervivencia de un grupo humano de la primera Edad del Bronce². Estos y otros aspectos propuestos en los diversos análisis irán saliendo a colación a lo largo de estas páginas.

Nuestra pretensión en estas líneas es apuntar la posibilidad de que estas representaciones de armas responden,

en muchos casos, a la figuración de ritos donde la música, el canto coral y el baile de los guerreros están presentes de forma elíptica en las composiciones más frecuentes. Las armas grabadas no se distribuyen aleatoriamente sobre la superficie de las rocas, sino que muchas de sus composiciones parecen responder a la representación de danzas guerreras que refuerzan la unidad de cada grupo comarcal frente a sus vecinos. Los guerreros que las portan en estos ritos no se representan, pero la distribución de las armas enhiestas los presupone sosteniéndolas. De la misma forma, el ritmo compositivo de la distribución de las armas grabadas remite a los ritos de ritmo de la danza y el canto guerrero con que estos reforzaban la idea de grupo y amedrentaban a los posibles intrusos.

El método

El estudio del arte prehistórico tropieza con unas dificultades peculiares. La carencia de fuentes textuales dificulta enormemente la interpretación de muchas de las expresiones formales conservadas; al tiempo, el carácter efímero de muchos de los materiales utilizados imposibilita la documentación de gran parte de las obras prehistóricas. Para la reconstrucción de estas manifestaciones estéticas utilizamos los paralelos etnográficos con primitivos actuales. Este método interpretativo plantea problemas diversos que deben ser tomados en cuenta en cada análisis particular; problemas que pueden ser solventados por la comparación con múltiples ejemplos tomados de sociedades con diversas tendencias al cambio. Quiero decir que una de las críticas fundamentales al método etno-arqueológico surge de que los modelos interpreta-

tivos tomados de sociedades primitivas actuales, y por tanto bien documentadas, están mediatizados por la resistencia al cambio de estas sociedades, mientras que las culturas históricas que pretendemos interpretar a la luz de los paralelos etnográficos poseían un carácter evolutivo más dinámico. Esperamos que los ejemplos utilizados en este trabajo superen sin trabas esta salvedad.



Pedra das Procesións, Auga da Laxe, Gondomar, Pontevedra. Dibujo a partir de fotografía y calco

En cualquier caso, el uso de referencias históricas y etnográficas para la interpretación del arte de la prehistoria permite llegar más allá de lo que el tradicional principio de autoridad alcanza. Basta un ejemplo reiterado en los manuales de historia del arte para comprender este problema: la figurillas femeninas neolíticas se interpretan constantemente como representaciones de una supuesta diosa madre vinculada a la fertilidad de la tierra. La exuberancia de sus pechos y caderas las relaciona con la maternidad segura a través de la apariencia de buena salud física, esta es una interpretación profundamente patriarcal surgida del contexto positivista de los inicios del siglo XX y divulgada por autores tan conocidos como Mircea Eliade³. Estas afirmaciones tradicionales contrastan con las aportaciones de diversos autores que al analizar el contexto arqueológico concreto de múltiples hallazgos y a la luz de los usos que diversos pueblos actuales dan a sus propias figurillas, comprueban que en muy pocas ocasiones estas imágenes poseen caracteres míticos o religiosos⁴. Sin embargo estas correcciones interpretativas no están todavía presentes en muchos de los manuales y libros de divulgación al uso.

En las siguientes páginas iremos viendo como los rasgos de ritmo, danza, música y poesía se vinculan con actitudes marciales en diversos contextos históricos. Una relación de la que inferimos la presencia de estas actividades rítmicas en representaciones de armas como las de Pedra das Procesións, en el complejo rupestre de Auga da Laxe, Pontevedra.



Pedra das Procesións, Auga da Laxe, Gondomar, Pontevedra

Los guerreros y el ritmo

La instrucción militar contempla como parte de la formación básica de los soldados los movimientos en grupo. El pelotón, la cohorte, etc. repite hasta la saciedad los movimientos de la formación; el grupo ha de moverse como un solo hombre. Las reiterativas películas bélicas norteamericanas nos muestran el uso del canto coral como metrónomo del ritmo de los movimientos incluso en la actualidad.

Al observar estas imágenes cinematográficas nos vienen inmediatamente a la memoria las explicaciones sobre la pobreza artística de los espartanos, pueblo belicoso que daba más importancia a sus cantos corales hoy perdidos que a la plástica en la que destacaron sus vecinos y contrincantes atenienses. Efectivamente, diversas figuritas votivas como guerreros con un aire rígido y tosca ejecución son todo el legado escultórico de los espartanos. Sin embargo, su potencia militar terrestre es proverbial, su capacidad de sacrificio por el grupo como entidad bélica fue resaltada por diversos escritores clásicos que también nos transmitieron su pasión por el canto coral.

Las melodías sencillas y repetitivas que escuchamos en las películas bélicas made in Hollywood se completan con letras en octosílabos que, por su forma remiten al romance épico, y por su contenido a los chascarrillos que los legionarios romanos hacían de su general durante la celebración de un triunfo: "Cesar conquistó más galas que las Galias".

Tal vez nos encontremos ante una serie de constantes de relación entre lo militar, la música y el verso. Del orden en el grupo de guerreros reforzado por el ritmo musical al caos de la celebración de la victoria. Entre el orden y el caos, la batalla. El orden en la formación militar con la música, el desfile, el canto coral que mueve los hombres al compás, el caos en la celebración de la victoria con los cánticos que refuerzan los fines y la unidad del grupo.

Guerreros y poesía

Estas relaciones entre guerrero y ritmo pueden rastreadse mediante fuentes históricas y etnográficas, si la tendencia a esta asociación resulta abrumadora debemos suponer que en las representaciones de armas de los petroglifos está de alguna manera reflejada.

Se han perdido las melodías que acompañaban los cantares de gesta medievales, el recitado de la *Ilíada* y otras poesías épicas. Esos versos son todo lo que tenemos para hacernos una idea de la música que las acompañaba. Sería maravilloso poder escuchar aquellas melodías, pero no resultan imprescindibles para nuestra argumentación pues los versos de la poesía épica son suficientes para reflexionar sobre la íntima relación entre los guerreros y la poesía. Unos versos que suponemos siempre musicados, y por ello cantables.

Los guerreros ambicionan la gloria, esa forma de vida tras la muerte que otorga la fama imperecedera. Con esta ambición de vida tras la muerte se puede leer el más famoso de los viajes de un guerrero: Odiseo parece buscar esta vida de la fama a través de la guerra, las hazañas, el éxito atlético, la oferta de amor e inmortalidad que le hace Calipso, para encontrarla finalmente en su regreso a casa para posibilitar la supervivencia de su único hijo. Esta es la piedra de toque de la poesía épica: que la vida se prolongue en los cantares de un ciego como Homero, que los fragmentos poéticos que narran las hazañas de los guerreros circulen memorizados de boca en boca. De ahí el uso de medidas en verso y fórmulas fáciles de memorizar como el romance en castellano.

Encontramos la música, o su letra, en el orden del entrenamiento de los guerreros antes de la batalla, en la caótica celebración de la victoria, en la ambición del recuerdo de las hazañas bélicas, y también en el placentero descanso del guerrero: la lírica.

Una de las más interesantes tradiciones líricas medievales está compuesta por una amplia serie de poemas conocidos como galaico-portugueses. Este abundante corpus poético es obra de muchos hombres dedicados al oficio de la guerra, miembros de la nobleza medieval entre los que nos interesa especialmente uno llamado Paio Gómez Chariño, noble pontevedrés que ostentó el cargo de almirante de Castilla.

Paio Gómez Chariño pone en boca de la amada la visión del navío que parte hacia el sur, a la guerra contra el musulmán:

“As frores do meu amigo
briosas van no navío.

e van se as frores
de aquí ben con meus amores;
idas son as frores
de aquí ben con meus amores..”

Y es que este refinado poeta y destacado militar muerto en 1295 poseyó gran vocación por el refinado arte del ritmo poético que, por lo que hoy sabemos era siempre musicado, muestra también una gran preocupación por la conservación de la vida de la fama que se manifiesta en la talla de un sepulcro colocado en la capilla mayor de S. Francisco de Pontevedra. El interés del almirante por su sepulcro no se redujo exclusivamente a su colocación sino que significó la importación de un tipo iconográfico de origen inglés y la contratación de los mejores artífices que se podían encontrar entonces en el reino de Castilla.



Sepulcro del almirante y poeta Paio Gómez Chariño, S. Francisco de Pontevedra, ca. 1300

Sirva esta digresión sobre la figura de Paio Gómez Chariño como uno de los múltiples ejemplos que podemos encontrar de hombres de armas apasionados por la poesía y la música, no como enardecedoras y estimulantes del ardor guerrero, sino más bien como suaves refugios y blandos cojines sobre los que recostar la cabeza en el descanso. Tal como vemos en su tumba.

Guerreros y danza

La danza de la guerra resulta un asunto recurrente en la idea que tenemos de los pueblos primitivos, el cine ha contribuido en gran medida a popularizar la imagen de los indios de las praderas bailando. Esta costumbre está bien documentada en diversos pueblos primitivos entre los que, efectivamente, se encuentran los famosos indios siux nativos de las praderas norteamericanas. No puedo resistir la tentación de utilizar uno de estos preciosos ejemplos salido de las manos de un siux confinado en una reserva.

Podríamos considerar suficiente esta referencia a la danza como componente estrechamente vinculado a las actividades guerreras, pero resulta más ilustrativo otro ejemplo distante de este que nos confirma la estrecha



Oso Girado, pintura de danza, Dakota, fines del s. XIX

relación entre la danza y el grupo de guerreros: en diversas procesiones cristianas de origen medieval se exigía la participación de un grupo de hombres que debían danzar con sus espadas delante de la imagen procesional.

Esta tradición gremial obligaba a ejecutar danzas al son de la gaita y el tambor al gremio de mareantes de Baiona en determinados lugares de la villa durante algunas de las más importantes procesiones religiosas del año⁵. Esta costumbre que pervive en la procesión de Corpus Christi consiste en una danza donde los mareantes colocados en dos filas se entrecruzan en repetidas ocasiones alzando las espadas y entrechocándolas. Hoy en día las espadas han sido sustituidas por palos de madera y los mareantes ya no son un grupo de guerreros, pero debemos recordar que los soberanos de Castilla los mantenían exentos de las levas militares por su obligación de defender la villa de Baiona de los ataques de los enemigos del soberano. También fueron miembros de este gremio de mareantes los que sirvieron como corsos a los reyes en muy diversas ocasiones.

La danza refuerza los lazos entre el grupo de varones que ensaya y ejecuta el baile, el mismo grupo se percibe a sí mismo como especial entre los habitantes del pueblo. Esta actividad conjunta facilita el conocimiento de los miembros del gremio, de sus habilidades físicas y pone de manifiesto su carácter de colectivo guerrero a través de las armas enarboladas.

Guerreros y armas

El guerrero lo es en tanto en cuanto tiene un arma en la mano. Alzar el arma lo identifica como miembro de ese grupo capaz de reclamar para sí el privilegio del monopolio de la violencia. Alzar la espada le abre las puertas de entrada al relato épico de sus hazañas, le otorga el derecho al amor lírico de la despedida y el descanso.

En los petroglifos gallegos nos encontramos siempre las esquemáticas figuras humanas como sujetos de una acción. Las actividades que estas figuras parecen realizar



Detalle de Pedra das Ferraduras, Cotobade, Pontevedra

en los grabados son las propias del género masculino en las sociedades agrícolas y ganaderas: el pastoreo, la caza y la guerra. En ocasiones como la de Pedra das Ferraduras se nos muestran armados desproporcionadamente, esta imagen parece ilustrar un episodio mítico recogido también en otros ejemplos⁶. Nos encontramos ante esa imagen del guerrero que hemos recopilado en diversos contextos. En este caso el tamaño desproporcionado del arma se debe entender como una sobre valoración de este objeto que, en el contexto de los petroglifos, siempre tiene una escala mayor que el natural.

La exhibición de la capacidad guerrera a través de las armas es una constante en la historia militar; recordemos los falsos misiles de los desfiles en Moscú durante la Guerra Fría, en el petroglifo de Monte Tetón un hombre porta tal cantidad de armas que es imposible que pueda utilizarlas todas al unísono, más bien parece que está haciendo exhibición de su capacidad guerrera, de las armas que a acumulado y que lo convierten en un enemigo temible.

La parte por el todo

Pedra das Procesións nos presenta sobre su cara inclinada 26 armas u objetos bélicos orientados hacia el naciente. Otras tres rocas del entorno presentan armas grabadas en menor número y en posición similar. Estas armas funcionan como metonimia de los guerreros que la portan y que no aparecen representados. La disposición de las armas como objetos alzados sin sujeto debe

entenderse como la manifestación del grupo de guerreros que anuncia ante la vía de paso natural en la que se encuentra la roca grabada que aquel territorio tiene ocupantes con capacidad bélica temible. Este efecto se ve reforzado por el tamaño exagerado de las armas que alcanza en la más grande 240 centímetros.

La localización de otras estaciones rupestres con armas en el área de distribución de los petroglifos gallegos refuerza esta interpretación ya que las rocas con



Detalle del guerrero de Monte Tetón, Tomiño, Pontevedra

armas grabadas se distribuyen de forma menos dispersa que los demás motivos de los petroglifos. Los grabados de armas aparecen concentrados en una sola estación rupestre por comarca, funcionando como marcadores territoriales o lugares para la celebración de ritos de agregación guerrera. Esta interpretación está reforzada por el cálculo de población realizado para la comarca de Pedra das Procesións, un valle de menos de cien kilómetros cuadrados abierto al mar y cerrado por sierras hacia el interior en el que, con los sistemas de producción de alimentos del Bronce Inicial, debía vivir un grupo humano de unas cien personas, del que una cuarta parte podía estar en edad de tener la condición de guerrero⁷. Y son 26 las armas representadas en Pedra das Procesións.

La denominación popular de Pedra das Procesións ilustra el orden de ritmo visual de la composición de la roca con una referencia al ritmo temporal de las procesiones. Esta consideración sumada a las reflexiones precedentes nos lleva a interpretar las armas de Pedra das Procesións como la representación de un rito guerrero en el que el ritmo de la música y la danza ha encontrado expresión privilegiada sobre el granito natural.

¿El ritmo compositivo representa ritmo musical o de danza en otros contextos? Es posible que algunos otros casos como pinturas de la cerámica ibérica, decoraciones de joyas prehistóricas, etc., puedan responder a unos principios figurativos similares que analizados a luz de la psicología de la percepción nos permitan comprender con nuevos sentidos esas representaciones.

Notas

- 1 BARANDELA RIVERO, I y LORENZO RODRÍGUEZ, J. M. (2004), COSTAS GOBERNA F. J.; FERNÁNDEZ PINTOS, J. y GOBERNA PENA, J.L. (1985), GARCÍA ALÉN, A y PEÑA SANTOS, A. de la (1980), SOBRINO BUHÍGAS, R (1935).
- 2 La bibliografía recoge las principales aportaciones en el análisis del arte rupestre gallego al aire libre.
- 3 Eliade, M.(1957): Lo sagrado y lo profano, edición española en 1967, Ed. Labor, Barcelona.
- 4 UCKO, P. J. (1970), UCKO, P. J. (Ed) (1977), VÁZQUEZ ROZAS, R.(1992/3)
- 5 RAMOS GONZÁLEZ,H. (1925): Crónicas históricas de la villa de Baiona, Madrid.
- 6 El carácter mítico de esta escena se contrasta por la localización de la misma en otros contextos prehistóricos del occidente peninsular; véase VÁZQUEZ ROZAS, R.(1997 y 1999).
- 7 VÁZQUEZ VARELA, J. M. (1995).

Bibliografía

- BARANDELA RIVERO, I y LORENZO RODRÍGUEZ, J. M. (2004): *Petroglifos de Ourense*, Diputación provincial de Ourense.
- COSTAS GOBERNA, F. J. y NOVOA ÁLVAREZ, P. (1993): *Los grabados rupestres de Galicia*, Museo arqueológico e histórico de A Coruña.
- COSTAS GOBERNA F. J.; FERNÁNDEZ PINTOS, J. y GOBERNA PENA, J.L. (1985): *Petroglifos del litoral sur de la ría de Vigo*, Publicaciones del Museo municipal de Vigo.
- FÁBREGAS VALCARCE, R. (2001): *Los petroglifos y su contexto: un ejemplo de la Galicia meridional*, Instituto de estudios vigueses, Vigo.
- GARCÍA ALÉN, A y PEÑA SANTOS, A. de la (1980): *Grabados rupestres de la provincia de Pontevedra*, Fundación Barrie de la Maza, A Coruña.
- PEÑA SANTOS, A. de la y VÁZQUEZ VARELA, J. M. (1979): *Los petroglifos Gallegos. Grabados rupestres prehistóricos al aire libre*, Edicións do Castro, A Coruña.
- SOBRINO BUHÍGAS, R (1935): *Corpus Petroglyphorum Gallaeciae*, Seminario de Estudos Galegos, Santiago de Compostela. Reedición con estudio y traducción de NÚÑEZ SOBRINO, A y SOUTO BLANCO, X. (2000): Edicións do Castro, A Coruña.
- UCKO, P.J. (1970): "Some aspects of the interpretation of human representations in early post-Paleolithic prehistoric art", en *Valcamonica Symposium. Actes du Symposium d'Art Préhistorique Capo di Ponte*: 495-505.
- UCKO, P.J. (Ed) (1977): *Form in Indigenous Art. Schematization in the Art of Aboriginal Australia and Prehistoric Europe*, Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra.
- VÁZQUEZ ROZAS, R.(1992/3): "Análisis estilístico de las figuras de Nea Nikomedeia, Macedonia, Grecia", en *Tabona, VIII, T. II*, Universidad de La laguna, Tenerife: 593-610.
- VÁZQUEZ ROZAS, R.(1997): *Petroglifos de las Rías Baixas gallegas*, Diputación provincial de Pontevedra.
- VÁZQUEZ ROZAS, R.(1999): "Pre-Historic open-air rock art in Galicia, North-West Spain: Characteristics and Principal Iconography", en *Rock Art Research*, Melbourne: 113-126.
- VÁZQUEZ ROZAS, R.(2005): "El yacimiento de Auga da Laxe, Gondomar, Pontevedra", en *Minus XIII*, Dept. de Historia, Arte y Geografía, Ourense: 27-46.
- VÁZQUEZ VARELA, J. M. (1990): *Petroglifos de Galicia*, Universidad de Santiago de Compostela.
- VÁZQUEZ VARELA, J. M. (1995): *Antepasados, guerreros y visiones. Análisis antropológico del arte Prehistórico de Galicia*, Diputación provincial de Pontevedra.

Maurorum Servitus, la visión de lo islámico en la iconografía Mercedaria

Vicent Francesc Zuriaga Senent
Universitat Jaume I

Introducción

La Historia de la Orden de la Merced tiene su origen en una época de conflicto, y la necesidad de la hospitalidad para con los cautivos durante la reconquista. Según la tradición Pedro Nolasco tuvo una aparición mariana, la noche del primero de agosto de 1218, en la que la Virgen de la Merced le conmina a fundar una Orden cuyo carisma fuera el rescate de cautivos.

Cuatrocientos años después, en pleno periodo post-tridentino, la Orden de la Merced comienza a preparar, con imágenes, los procesos de canonización de su fundador y de los mercedarios con fama de santidad.

Cuando los Mercedarios de la época postridentina apuestan por configurar la imagen devocional, la asientan en la tradición y la leyenda. Estas leyendas no sólo se creyeron sino que se exaltaron y justificaron tal y como nos manifiestan las imágenes que nos han sido legadas.

La tradición y leyendas históricas aparecen de manera generalizada coincidiendo en la necesidad de documentar la historia de la Orden, y constituyen la fuente literaria más importante en la representación icónica de los siglos XVI, XVII, XVIII. Por esto, no se puede llegar a entender la imagen de la Merced creada en el barroco sin conocer tanto la historia de la Orden como la formación de las leyendas.

El periodo de creación de la imagen de la Orden lo encontramos ligado al concilio de Trento, ya que si bien podemos encontrar algunas manifestaciones icónicas anteriores, reducidas a la iconografía mariana junto a la que se asocian las imágenes de los fundadores, es a partir de la segunda mitad del siglo XVI, y de manera muy

significativa desde los inicios del siglo XVII, con las canonizaciones de los santos mercedarios, cuando la difusión de la imagen devocional se concreta en programas hagiográficos, series pictóricas, construcción de altares votivos y erección de retablos que expresan a los santos como modelos de virtud y ejemplos de santidad.

Entre estas representaciones, y debido al carisma de los mercedarios de liberar cautivos en tierras de moros, encontramos una visión muy peculiar de lo Islámico como asociado al mal, al enemigo y al diablo. “*Servitus Maurorum*” los llama Fray Isidro de Valcázar en el programa iconográfico de la *Navis Institoris* de 1610 a los que junto con los servidores del mundo, el demonio y la carne, colaboran con los moros a difundir la “secta Mahometana¹” y llevar las almas a la condenación. Moros serán los que martiricen a los virtuosos mercedarios y los hagan merecedores de la gloria celestial. Así martirizando a los mercedarios y esclavizando a cristianos encontramos la visión de lo islámico en las representaciones artísticas Mercedarias.

Del carisma de la Orden y las fuentes literarias a la representación iconográfica

Si bien hasta el siglo XVI los mayores esfuerzos de la Orden habrían sido en pro de la redención de cautivos, la contrarreforma tridentina creará en los mercedarios la necesidad de sacar de las leyendas y de la historia el brillo necesario para promover el culto a sus hijos preclaros.² Resulta significativa la afirmación de fr. Felipe Guimerán, hecha en 1591, que por sí misma resolvía el sentido de la creación de la imagen devocional merceda-

ria. En el prólogo a este interesante libro, antecedente directo de las grandes crónicas, fr: Felipe de Guimerán afirma:

“(…) pretendo sacar a la luz las cosas más notables que de ella (la Orden de la Merced) se puedan escribir. Su milagrosa institución, el progreso y ejercicio del instituto ... la excesiva y extrema caridad de esse mismo instituto contenido en el quarto votoel discurso de su fundación en las provincias, y las casas de ellas... los martirios de muchos religiosos eminentes con ocasión del quarto voto han recebido de manos de los moros, o otros corsarios enemigos, y otras personas, no pocas que sin el ejercicio de redenciones han florecido en virtudes y santidad, con fama y opinion de ella , y otros muy señalados en doctrina, y algunos en dignidades, que así en lo uno como en lo otro, han trabajado en la viña de Dios, y servido a nuestro Senyor y a la Yglesia Católica Romana en el discurso de trescientos setenta y tres años que ha, que revelandolo nuestro Señor por medio de su Sacrantissima Madre al rei don layme, y a nuestro Padre Fray Pedro Nolasco, se instituyó. Y a esto no tanto me mueve lo particular, lo propio de la orden quanto un comun y general zelo que tengo al honor, y aumento de todas quantas son las Ordenes, que a todas amo tiernamente, y por la misericordia de Dios conozco quanto a todas ellas debe el pueblo cristiano . Porque entiendo que en ningun momento ha sido mayor la obligación que los fieles tenemos de ilustrarlas que en los nuestros.”

Prosigue el prólogo afirmando su trabajo pues según Guimerán ...

“...en el tiempo en las herejías protestante, y anglicana se justifica más aun si cabe la necesidad de escribir las glorias de los santos y la defensa de la Yglesia.”

Las órdenes religiosas de fundación medieval necesitan, con los nuevos tiempos, revalidar tanto su carisma como su condición de idoneidad promoviendo sus procesos de beatitud y elevando a los altares a sus mártires. Así, junto a los escritos en torno a la fundación de la Orden, surgirán hagiografías, estampas y pinturas ajustadas con los modelos de piedad exigidos por el concilio de Trento.

La época tridentina es un momento en el que los jerónimos son la orden más próxima a la monarquía, los dominicos y franciscanos prestigian sus actuaciones con la evangelización y los encargos políticos. Así mismo, junto a estas, emerge de entre las congregaciones la Compañía de Jesús.

Cabe situar en este momento la voluntad, por parte de los mercedarios, de la formación de la imagen devocional de la Orden. La formación de las imágenes es obra de artistas que, tutelados sin duda por intelectuales mercedarios, mostrarán en sus obras programas iconográficos con un claro sentido de exaltación de los valores de la Orden. Estos artistas mostrarán la relación de ésta con la monarquía: la participación del rey Jaime I en la fundación de la Orden será un tema muy frecuente, su experiencia en tierra de infieles, su paralelismo con las órdenes mendicantes, incidencia en la argumentación de protección de la Virgen, piedad mariana y por supuesto la heroicidad de sus mártires.

Las grandes crónicas mercedarias del la primera mitad del siglo XVII de Remón, Vargas y Tirso, retoman por tanto a los autores del siglo XVI, Torres, Zumel y Guimerán, como fuentes históricas que a su vez fundamentan las narraciones fundacionales en los escritos de Nadal-Gaver y su *Speculum Fratrum* (1445). y Pedro Cijar autor del *Opusculum Tantum Quinqué* (1446). Es por tanto en estos escritos coetáneos en el tiempo, y, donde encontramos los primeros relatos históricos que materializan en escrito la tradición de los orígenes de la Orden de la Merced.

A partir de 1588 se suceden una serie de escritos que irán definiendo los tipos iconográficos: unos desde la propia Orden, con los textos de Zumel *Vitis Patrum* y de fray Felipe de Guimerán³ *La Breve Historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*,⁴ que influirán en libros ascéticos como la *Agricultura del Alma*⁵ del obispo Melchor Rodríguez; otros en forma de comedias, como la obra de 1591 de Francisco Agustín de Tárrega *La Fundación de la Orden de la Merced por el don Jaime*. Cervantes que sufrió en carne propia el presidio en tierra de moros narrara en sus obras dramáticas *los baños de Argel* o *El trato de Argel* sus peripecias junto al los mercedarios, en concreto Fray Jorge del Olivar, y las penurias pasadas en el cautiverio hasta conseguir la libertad.

En estos escritos, de finales del siglo XVI, encontraran inspiración los primeros relieves narrativos de Pedro de la Cuadra para la Merced de Valladolid, con escenas de la *Fundación de la Orden de la Merced* y *Nolasco al rescate de cautivos*; o las primeras series pictóricas, como las que se concretan en el claustro de la Merced de Sevilla, en los pri-

meros años del siglo XVII. Estas pinturas del convento de la Merced de Sevilla fueron encomendadas por fray Juan Bernal a Francisco Pacheco y Alonso Vázquez. Teniendo presente que la muerte de Fray Juan Bernal está fechada en 1601,⁶ los encargos debieron ser anteriores a esa fecha. De esta serie cabe destacar el cuadro de Pacheco, que se encuentra en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, *San Pedro Nolasco Desembarca con los prisioneros redimidos*, obra pintada para el claustro grande en 1601. Se trata de un cuadro complejo, con distintas escenas, y tiene su antecedente historiado en el cuadro atribuido a Alonso Vázquez, *San Pedro Nolasco liberando a cautivos*. De hecho, en el retrato del santo se sirve del mismo modelo.

A partir de los primeros años del siglo XVII, encontramos referentes artísticos y alegorías en grabados, como los que encarga Fray Isidro de Valcázar en 1610 a Pedro Perret, el más conocido de los cuales será la *Navis institoris*.

Otro factor clave para entender la apuesta iconográfica de la Orden radica en el impulso que, en el primer cuarto del siglo XVII, se dio a los procesos de canonización. La canonización en 1601 del dominico Raimundo de Peñafort, por ser fundador de la Orden de la Merced, tuvo que ver en el repentino e intenso esfuerzo de los mercedarios por validar los méritos de los suyos, ya que este acontecimiento aceleró los trabajos iniciados por Guimerán y Zumel, que tendrán su continuidad con los memoriales de los procesos de canonización y las *Crónicas* de Vargas o Alonso Remón.

Las fuentes literarias constituyen por esto la inspiración de los artistas a la hora de representar la visión del "moro" como sinónimo del mal inductor de la apostasía, causa primera de la fundación de la orden. Como nos relatan crónicas y cronistas. Además encontramos en los "moros" los causantes del martirio y los tormentos que llevan a la santificación a los esforzados mercedarios.

En la doctrina de Trento encontramos el rastro del itinerario programático mercedario, tanto de los procesos de canonización como del método empleado por los mercedarios para la consecución del fin: el decreto de *Imaginibus* y la fórmula del culto inmemorial utilizada por los postuladores mercedarios para la consecución de las canonizaciones.

La canonización de san Pedro Nolasco impulsó la edición de las *Crónicas Históricas* de Alonso Remón (1618-1622) y Bernardo Vargas (1619-1622), así como el texto de postulación o *Memorial*, al tiempo que concretó los pasajes de la vida de san Pedro Nolasco en una serie de grabados y estampas devocionales.

Las estampas presentadas en el proceso de canonización, obra del aragonés José Martínez, sirvieron de inspi-

ración, junto a los textos escritos, a los trabajos encargados en 1628 a Zurbarán. (Grabados, conocidos también por la copia de Cobrador que tomó los grabados de Martínez y tradujo los textos al castellano.)

Zurbarán recibe en 1628 el encargo de decorar el claustro de los Bojes de la Merced de Sevilla. El encargo de Fray Juan de Herrera al pintor de Fuente de Cantos consistió en la realización de 22 cuadros en imágenes sobre la vida de san Pedro Nolasco en el año de su canonización. Para este encargo Zurbarán traslada su taller al propio convento de la Merced en Sevilla.

A su vez, en Valencia, el padre Sanchis, en la segunda mitad del siglo XVII, contratará a un pintor que ha estado en Sevilla junto a Zurbarán, Jerónimo Jacinto de Espinosa, que al igual que Zurbarán poblará los conventos del Puig y Valencia con la serie pictórica más extensa de su producción. Entre otros cuadros, pintará series de las vidas de Nolasco, de san Pedro Pascual, obispo mercedario de Jaén, (que según la tradición murió a manos de los musulmanes) y san Ramón, canonizados en esas fechas.

Entre las fuentes literarias posteriores a la canonización de Nolasco destacan las obras de Francisco Boíl N. S. del Puche, *Cámara angelical de María Santísima patrona de la insigne ciudad del Reino de Valencia*. Valencia 1631, Tirso de Molina *Historia General de la Orden de la Merced* 1639, y Lope de Vega⁷ y su comedia *La vida de san Pedro Nolasco*, por lo que no es descabellado pensar en la influencia de estas obras en la temática pictórica de la segunda mitad del siglo XVII. Otros pintores que trabajan para la Merced en este periodo serán: Reyna, Pontons, Carducho, Meneses Osorio, etc.

***Maurorum servitus*: Las primeras imágenes**



Pedro Perret. La Navis Institoris de la Orden de la Merced, 1610

Los primeros “moros” en la iconografía mercedaria los encontramos en los cuadros encargados para la Merced de Sevilla, las escenas se inspiran, como hemos comentado en los escritos, de finales del siglo XVI, en ellos encontraran inspiración los primeros relieves narrativos de Pedro de la Cuadra para la Merced de Valladolid, con escenas de la *Fundación de la Orden de la Merced* y *Nolasco al rescate de cautivos*; o las primeras series pictóricas, como las que se concretan en el claustro de la Merced de Sevilla.

A partir de los primeros años del siglo XVII, encontramos referentes artísticos y alegorías en grabados, como los que encarga Fray Isidro de Valcázar en 1610 a Pedro Perret, el más conocido de los cuales será la *Navis institoris*.

El grabado de 1610, de Pedro Perret, nos presenta la nave de la eclesial como “Nave de la Merced”, bajo el lema *Navis Institoris de longe portans panem suum*. “Es como la nave del mercader que desde lejos nos trae su pan”, frase tomada del capítulo 31, versículo 14 del libro de los Proverbios en el que se hace alabanza a la mujer fuerte.⁸

El autor cambia el final de la frase del libro de los Proverbios por el lema del grabado *Institoris Navis servitutum omnium liberatrix* dejando clara la fuente literaria en la cita de los proverbios pero modificando el final de la frase como la nave del mercader que sirve para liberar de toda esclavitud. En esta metáfora alegórica la mujer fuerte es la Orden de la Merced, iglesia “militante” al servicio de la Iglesia y el papado representado por el Papa, Gregorio IX quien el 17 de enero de 1235⁹ concedió la bula aprobatoria de la Orden, (así pues el grabado ilustrando la fecha de confirmación, 1230 sobre la tiara del Papa Gregorio IX, presenta un error cronológico). Desde la toldilla, el Pontífice, gobierna la nave sentado en la *cathedra*, acompañado por San Agustín bajo el título de *nauta*, a cuya regla se somete la Orden de la Merced, como consecuencia de la bula.

Junto a estos los tres cofundadores de la Orden quienes, según obra la tradición,¹⁰ participaron en la fundación pues tuvieron la misma visión la noche del 1 de agosto de 1218 a saber; el fundador, Pedro Nolasco, el rey Jaime I,¹¹ que porta el estandarte con el escudo de la de la Orden, otorgado por el propio monarca y San Raimundo de Peñafort.¹²

Pedro Nolasco que comanda el timón de la nave, dirige su rumbo bajo el lema *Inteligens gubernacula possidebit*, “el inteligente adquirirá destreza”. Aún no se le ha canonizado pero el inventor del grabado marca con el título de beato, la fama de santidad del fundador.

El grabado concreta la geometría de la composición

sobre la base de una forma romboidal, en el que se hacen presentes cuatro *ómpalos* místicos en las personas de la Santísima Trinidad y la Virgen de la Merced.



Pedro Perret La Navis Institoris de la Orden de la Merced 1610. (Detalle) *Maurorum servitus*

La parte inferior del grabado es la que merece nuestra atención. Una nueva filacteria nos presenta el fundamento de la Verdadera Religión: los preceptos del el Decálogo, *Decalogui praecepta vere religionis fundamenta*. Sobre la línea de flotación diez grandes remos con los Mandamientos de la Ley de Dios dan impulso a la nave y apartan los bateles de los enemigos, que son conducidos por el diablo, la tentación de la carne conducida por una figura femenina, la del mundo, representada por una figura masculina. Resulta curiosísima pues solo puede aparecer en una alegoría de la Orden de la Merced el último bajel enemigo el de los *Maurorum Servitus*, los Siervos los Moros. Los bateles vienen adornados con citas, así el batel del Diablo presenta la cita de *Idolorum servitus*, tomada de Gálatas, 3; el batel de la carne *Corruptiones servitus*, (siervos de la corrupción tomada de la Romanos 8. El batel del mundo la frase *simulacrorum*¹³servitus” (la avaricia) es como una idolatría” Colosenses 3, mientras que la patera de los servidores de los Moros *Pecati servitus, et pena*. “Siervos del pecado y la pena.”

Resulta interesante la composición didáctica del grabado, ésta permite la lectura pluridireccional de los conceptos expresados. La segmentación del grabado nos presenta una primera lectura horizontal con un primer nivel *de lo divino*, un segundo nivel *el de lo humano* presidido por la Virgen y un tercer nivel *el de los enemigos de Dios* y de los hombres. El resto de las lecturas nos presentan un eje diagonal que pasa por la Virgen situada sobre una nube que porta por lema *Spes nostra tu in die afflictionis* Cita tomada de (Iere. 17): “Tu eres nuestra esperanza en el día de la aflicción” no es casualidad que se sitúe sobre el cañón de la Esperanza, acentuando el papel

de María como intercesora de los hombres ante Dios y mediadora de la Gracia tal y como definió el concilio.¹⁴

La linealidad de la lectura viene acentuada por los medios que presenta el grabado como escalas de salvación de los esclavos del mundo, el demonio, la carne y la servidumbre de los moros.

Nos encontramos ante uno de los ejemplos más interesantes en la formación de la Imagen de la Orden de la Merced, que la imprenta popularizará a partir del siglo XVI en imágenes devocionales.

El presente grabado, una de las primeras manifestaciones de grabados de la Merced, fue inventado por uno de los mercedarios más ilustres de la Merced post tridentina Fray Isidro de Valcázar. Profesor de la Universidad de Valladolid, escritor, intelectual notable e impulsor de la difusión en imágenes de los Santos e hijos preclaros de la Orden y por tanto de la imagen devocional Mercedaria.¹⁵

Respecto del origen del grabado comentado, el año aparece como ya hemos citado en la parte inferior izquierda como PP fac. 1610, el historiador mercedario padre Gumersindo Placer siguiendo al padre Vázquez comenta:

Los moros artífices del tormento y la santidad

La canonización de san Pedro Nolasco impulsó la edición de las *Crónicas Históricas* de Alonso Remón (1618-1622) y Bernardo Vargas (1619-1622), así como el texto de postulación o *Memorial*, al tiempo que concretó los pasajes de la vida de san Pedro Nolasco en una serie de grabados y estampas devocionales. Así las primeras escenas que representan pasajes de la vida del santo, las encontramos en 1599, son las esculturas en relieve del Museo de Valladolid, obra de Pedro de la Cuadra. Dos de ellas marcaran representaciones populares en la tradición de san Pedro, que es representado en el momento de recibir el escapulario de la Virgen. Escena un tanto libre de la fundación de la Orden del 10 de agosto. En esta escena es la Virgen la que impone el hábito ante la presencia del rey y el obispo de Barcelona Berenguer de Palou. Y una segunda escena presenta a san Pedro Nolasco redimiendo cautivos.

San Ramón Nonato

Alejandro VII incluye mediante bula en el *Martirologio Romano* a san Ramón Nonato en 1657, su fiesta fue proclamada en 1681. Con anterioridad Urbano VIII, en 1626, había aprobado la devoción particular entre los mercedarios.

La iconografía de san Ramón aparece marcada por toda una serie de relatos hagiográficos presentes tanto en crónicas posteriores, como la de Tirso de Molina, como en las diversas obras centradas en la vida del santo de la Segarra. Al igual que ocurre con otros santos mercedarios, san Ramón también tuvo su comedia teatral en el siglo XVII. Se trata de un manuscrito, de 1639, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, *Famosa comedia del santo sin nacer, mártir sin morir* estudiada en 1984 por Gumersindo Placer.¹⁶

El padre Juan Devesa¹⁷ en su estudio de la vida de san Ramón configura el *status questionis* y elabora un compendio de la vida del santo, después de resumir la lectura de todos los relatos anteriores publicados en torno a la figura del san Ramón:

Las crónicas insisten en las virtudes que, desde el primer momento, acompañaban al novicio. Tras profesar en la Orden optó por el sacerdocio.¹⁸ Los cronistas hablan del celo desplegado por el nuevo sacerdote, predicando la palabra de Dios y administrando los sacramentos. Fiel al espíritu de la Orden fue nombrado redentor, cosa que sólo algunos mercedarios lograban.¹⁹ Gari y Siu-mell,²⁰ reseña las expediciones redentoras que llevó a cabo san Ramón Nonato:

“La primera redención hízola nuestro santo acompañando a Fr. Guillem de BAS, el año 1224, en la ciudad de Valencia, y fue copiosa, según los autores, pues en ella recobraron la libertad 233 cautivos.

El año 1226 pasó a la ciudad mora de Argel, y dio libertad a 140 cautivos, quedándose gozoso en rehenes por algunos desgraciados cuya fe peligraba.

Para la tercera redención, efectuada también en Argel, por el año 1229, tuvo como compañero al insigne Fr. Serapio, caballero inglés que (después de medir su espada con la cimitarra mora, peleando por la conquista de los Santos Lugares en la expedición de Ricardo, Corazón de León) se alistó en las huestes cándidas de Nolasco para salvar la fe católica, no matando infieles, sino entregando la propia vida por los cautivos. Ambos santos redentores sacaron de la esclavitud, en aquella ocasión, 150 cautivos.

Nueva redención efectuaron los dos compañeros, Ramón y Serapio, el año 1232, arrancando de las mazmorras y baños de Bugia un total de 228 cautivos; con los que atravesaron una horrorosa tormenta en el mar que cedió a las oraciones de san Ramón, como debieron ceder las encrespadas olas del Tiberíades al imperio de Cristo.

Una última redención, hizo san Ramón Nonato. Tuvo lugar asimismo en Argel, el año 1236, y aunque no pasó a

la historia por el número de los redimidos, que no consta, quedó consignado en los gastos de la Merced por el famoso tormento del candado, con que los moros pretendieron cerrar los labios del Santo Redentor”.



Vicente Carducho, *Martirio de san Ramón*, (detalle) siglo XVII, Iglesia de los Jerónimos, Madrid.

Esta redención le valió el sobrenombre de “Mártir sin Morir” la descripción de los cronistas coincide en que Ramón Nonato, habiendo agotado los caudales, por el cuarto voto mercedario se quedó como rehén:

“... mientras iba y venía por entre los cautivos, consolando a unos, confortando a otros y animándolos a todos, tuvo la valentía de predicar y exponer las verdades de nuestra santa fe a los adoradores de Alá, refutando las peregrinas enseñanzas y voluminosos embustes del «profeta» Mahomat. Los más exaltados lectores del Corán no pudieron sufrir tal osadía y colocaron en los labios del atrevido predicador un candado de hierro que le impedía el uso de la palabra y atroz tormento este del candado, pero nada extraño en aquellos duros siglos medios y en aquel ambiente de hostilidad política y religiosa, propicio para los más grandes e inauditos desmanes!

Durante ocho interminables meses llevó el candado en sus labios nuestro paciente mártir; hasta que llegó el dinero para su rescate, y vuelto a España. ..dicen que se le veía risueño y transfigurado por haber sido hallado digno de padecer por el nombre de Jesús y porque podía cantar las alabanzas del Señor por tantas bocas nuevas, cuantos eran los taladros de sus atormentados labios”.²¹

Otro tema representado del ciclo de la vida de san Ramón es su predicación y su misión apostólica como

redentor de cautivos. Las fuentes literarias concretan que fue su predicación en tierras de África la que motivó el tormento del candado a fin de evitar las conversiones. Entre los cuadros más afortunados que tratan este tema destaca, por estar pintado en 1614 en pleno proceso de canonización el *san Ramón Nonato predicando* de Carlo Sarraceni, que se encuentra en la Curia Mercedaria de Roma, procedente de la Iglesia romana de San Andrés. Presenta a san Ramón compañía de otro religioso predicando a un grupo de personas con atuendos moriscos. Sarraceni en esta obra también pinta un segundo tema al fondo del cuadro con una aparición de la Virgen.

Un cuadro de pintor anónimo del siglo XVII, de buena mano, se encuentra en el claustro alto del Monasterio del Puig de santa María, forma conjunto con otros dos del ciclo hagiográfico de san Ramón, presenta también a al santo en una composición similar al cuadro de Carlo Sarraceni en actitud de predicar a los musulmanes.

Otro cuadro del mismo tema del pintor Juan de Cabria muestra una variante, presentando a san Ramón con un crucifijo en la mano, alusivo tal vez a la cruz patriarcal que de manera errónea le añadieron los artistas en algunos cuadros... El cuadro se encuentra en una colección privada y lo cita García Gutiérrez en su trabajo de la revista *Estudios*.²²

Dentro del ciclo de la vida de san Ramón el pasaje del tormento del candado y los azotes que le supone ser considerado mártir por lo que se presenta su iconografía con la palma de martirio. Las representaciones de los azotes son escasas, de hecho únicamente he encontrado un cuadro de pequeño tamaño de Vergara, en la pinacoteca del monasterio del Puig aunque el mercedario que recibe azotes también puede ser Nolasco.

Más abundantes son las representaciones del tormento del candado. El cuadro más antiguo que representa este tema es anterior a la canonización se trata de un cuadro de la serie de Alonso Vázquez para la Merced Calzada de Sevilla, que en la actualidad se conserva en una colección Particular de Madrid, representa el momento anterior al martirio, san Ramón sostiene una cruz en la mano mientras el verdugo abre con sus manos el candado con que será sellada la boca del santo. Este cuadro de principios de siglo XVII, es anterior a los textos Remón, e incluso a los textos del postulador; por lo que la fuente literaria tuvo que ser el *Vitis Patrum* de Zúmel o algún escrito anterior como el referido por el padre Sancho en su *Vida de san Ramón*.

Remón abunda en la vida del santo, según el capítulo dedicado en la Crónica de la Merced, el emir de Argel para impedir que continuara convirtiendo a musulmanes

ordenó que le azotaran, le barrenaran los labios y le pusieran un grueso candado en la boca.

Una vez canonizados san Pedro Nolasco y san Ramón los mercedarios proseguirán con la vía del culto inmemorial para la elevación a los altares de los santos mercedarios san Pedro Pascual, San Pedro Armengol y san Serapio.



Anónimo. *San Serapio*, iglesia de la Merced Santiago de Chile. Siglo XVIII inspirado en el grabado dibujado por el pintor mercedario fr. Gregorio Barambio, grabado al cobre en el siglo XVIII por Juan Bernabé Palomino, en el pie presenta la siguiente inscripción: "San Serapio Mártir de la real Orden de la Merced, Especialísimo abogado de todo género de dolores y coyunturas. Frater Gregorus Basambio eiusdem ordinis .J.B palomino scupp."



José Vergara, martirio de *San Pedro Armengol*, S.XVIII, Monasterio del Puig.

Vicente Carducho, Martirio de san Pedro Armengol, siglo XVII, Iglesia de los Jerónimos. Madrid

Notas

- 1 Nombre que dan la mayor parte de las fuentes históricas mercedarias al Islam,
- 2 GUIMERAN, F. (1591): *Breve Historia de N. S. de la Merced*, Valencia.
- 3 De la biografía de fr. Felipe de Guimerán nos ilustra VÁZQUEZ NÚÑEZ, G. (1966): *Mercedarios Ilustres*. Madrid p. 375. también refiere apuntes biográficos TIRSO DE MOLINA (1639): *Historia General de la Orden de la Merced*, II, Madrid fol. 215.
- 4 GUIMERÁN, F. (1591): *La Breve Historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, Valencia.
- 5 Citado en los grabados del Memorial de Canonización de san Pedro Nolasco.
- 6 FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. (2002): *Programas iconográficos de la pintura Sevillana*, Sevilla.
- 7 Ver la edición de las Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española, Tomo V, *Comedias de vidas de Santos*, Madrid, 1895. En las observaciones preliminares de Marcelino Menéndez Pelayo del V volumen sobre las obras de Lope, editadas en el año 1895 por la Real Academia Española, encontramos algunas pistas sobre el origen de esta comedia de Lope. Menéndez Pelayo la sitúa cronológicamente entre 1621 y 1635.
- 8 El acudir a las citas del libro de los proverbios es propio de la literatura emblemática. Según anota Santiago Sebastián en su libro *Emblemática e Historia del Arte*, en la p. 41 de la edición de Cátedra nos recuerda los proverbios...
"... como fuente importante en la configuración de la emblemática...
El libro bíblico intentaba enseñar a vivir con arreglo a un concepto de sabiduría distinto al de ciencia, referido sobre todo a la ética Esta sabiduría permitía a los buenos transitar por el camino de la virtud, mientras que los malvados lo hacían por el vicio, así que la conducta necia no traía más que la desgracia y la ruina de al vida."
- 9 AAVV (1997): *La Orden de Santa María de la Merced*, Ed Biblioteca Mercedaria, Roma p.41
- 10 Hoy cuestionada al menos en parte por los propios historiadores mercedarios, de manera especial respecto de la figura de San Raimundo de Peñafort, ya que, por las fechas, resulta difícil situarlo en Barcelona.
- 11 Detalle que resulta cuanto menos curioso pues en esa fecha el rey, que ya lo era, contaba a la sazón con apenas 10 años de edad.
- 12 San Raimundo de Peñafort (1175-1275) Estudió derecho en Bolonia donde ejerció también como profesor. Regresó a Barcelona en 1219, tras ser llamado por el obispo Berenguer de Palau que lo nombró canónigo; ingresó en la orden de predicadores, los dominicos en 1222, de la que más tarde, entre 1238-1240, sería Maestro General. Confesor del Rey Jaime I, intervino en el divorcio del Rey con Leonor de Castilla. Por orden del Papa Gregorio IX predicó la Cruzada a favor de la expedición aragonesa en Mallorca. Nombrado capellán y penitenciario del Papa este le encargó la compilación de las decretales promulgadas en 1234, que aparte de su importancia canónica tuvieron gran influencia en el derecho catalán. Durante su estancia en Roma, en 1235, consiguió del Papa la bula aprobatoria de la orden mercedaria, en cuya fundación, según cuenta la leyenda, intervino.
- 13 En el grabado *simulatorum*.
- 14 SAN PÍO V " *Catecismo para párrocos, según el decreto del Concilio de Trento* , Edición bilingüe Ed. Magisterio, Madrid 1971, Parte I Cap IV, p. 45 .a Mariam Jesum Christum accepimus, per quem filii gratiae ,

regeneramur. Por medio de María recibimos a Jesucristo, por quien renacemos hijos de la Gracia

- 15 PLACER, GUMERSINDO, "Biografía del Padre Valcazar" *Estudios* n° 37 Madrid, 1957
- 16 PLACER LÓPEZ, G. (1984): *Famosa comedia del santo sin nacer, mártir sin morir* (que es San Ramón Nonato) de 1638. (en BNM MS-14834)" *Analecta Mercedaria*, Roma, p.119.
- 17 DEVESA BLANCO, J. (1972): *San Ramón y su santuario*. Guisona. pp. 11 -17
- 18 La Orden de la Merced, militar en su fundación, permitía el acceso a las Ordenes Sagradas a sus religiosos en número suficiente para cubrir las necesidades de la Orden y de las varias capellanías y parroquias que la Orden poseyó desde sus mismos comienzos. El Prior era quien daba la licencia para presentarse a recibir las ordenes, después de analizar las cualidades, talento, inclinación al estudio y formación del candidato.
- 19 Anualmente concedían el título de redentor el Maestre o el Capítulo a frailes «templados en el comer y en el beber: sabios y prudentes en la compra de cautivos» (*Constituciones primitivas*, Cáp. XX).
- 20 GARI y SIUMELL, J.A. (1893): *Historia de las Redenciones de cautivos cristianos, realizadas por los hijos de la Orden de la Merced*. Barcelona. p. 73.
- 21 SANCHÓ, M. (1910): *Vida de S. Ramón*. Barcelona. El padre Sancho utiliza como fuente primera para su libro el texto del postulador de la causa de canonización iniciada en 1613. En los anexos de su libro transcribe la bula de canonización promovida por el p. Ambrosio Machín y el obispo de Barcelona D Luis Sanç. Además presenta un manuscrito en catalán "*muy antiguo*" que es una breve historia de San Ramón.
- 22 GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F. (1985): p. 72.

Índice

Mesa III. Turismo y Arte: Relaciones encontradas

El turista ante el arte. Caracterización visual de un tipo moderno <i>Carlos Reyero</i>	19
Teatralización urbanística y turismo cultural. Tres ejemplos del noroeste peninsular: Santiago de Compostela, Allaríz y Vigo <i>María Álvarez Cebrián</i>	47
El arte como interfaz para la promoción turística y la sensibilización del viajero <i>Patricia de Camargo y Gustavo da Cruz</i>	55
Patrimonio, museos y el llamado “turismo cultural”: de la distancia retórica a la interlocución democrática <i>Ignacio Díaz Balerdi</i>	65
La recuperación de un itinerario cultural a través del desarrollo turístico. El Proyecto Kaypacha en el Qhapaq Ñan de Cuzco (Perú) <i>Joan Feliu Franch</i>	75
El Arte Contemporáneo, los museos y su público: análisis del perfil y opinión del visitante en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC <i>María del Mar Flórez Crespo</i>	83
Uso y abuso del patrimonio como recurso turístico. La cara y la cruz del turismo cultural <i>Amparo León Cascón</i>	89
Itinerarios culturales y turísticos: una lectura integral de patrimonios diversos. Un modelo de aplicación <i>Juan Sebastián López García</i>	95

Arte y conflicto social en el siglo XXI <i>Sagrario Martínez Berriel</i>	103
La imagen del turista en las sociedades visitadas. La iconografía del turista en España <i>Luis Méndez Rodríguez</i>	113
Cambios de uso del patrimonio: la recuperación del Gran Hotel de Palma de Mallorca <i>Jordi Mestre Quetglas</i>	123
La rehabilitación de la arquitectura tradicional para fines turísticos en Tenerife y Gran Canaria. Notas para su estudio <i>Ana María Quesada Acosta</i>	131
Arquitectura y turismo como espectáculo: viajes a la "hiperrealidad" <i>Lourdes Royo Naranjo</i>	141
La difusión del patrimonio: accesibilidad, turismo cultural y museos <i>Álvaro Ruiz Rodríguez</i>	149
Santiago de Compostela y la Ciudad de la Cultura: una apuesta por el turismo cultural <i>Emanuela Saladini</i>	165
La casa Cerdà de Barcelona. Un monumento artístico convertido en hotel <i>Maria de Gràcia Salvà Picó</i>	175
La comunidad local y la difusión del patrimonio cultural urbano. Nuevas expectativas más allá de la industria turística <i>María Sánchez Luque</i>	185
Mensajes icónicos y <i>balearización</i> <i>Maria-Josep Mulet Gutiérrez y Miguel Seguí Aznar</i>	193
Reflexiones en torno a Telde y su patrimonio histórico-artístico, siglos XVI-XVIII <i>Diego Suárez Quevedo</i>	199
La rentabilización del Patrimonio como Recurso Turístico. De asilo a espacio para el arte: el caso del Museo Nicanor Piñole <i>Natalia Tielve García</i>	209
El atractivo de las nuevas tecnologías aplicadas al uso turístico del patrimonio: reto o realidad. Proyecto SIAMA <i>Francisca Torres Aguilar</i>	217
El papel de los viajeros decimonónicos en la valoración del patrimonio de las Baleares <i>Francesca Tugores Truyol</i>	223
<i>Scenic views</i> : escenarios fotográficos del turismo contemporáneo <i>Carmelo Vega de la Rosa</i>	229
El patrimonio cultural de zonas rurales y su utilización como reclamo turístico <i>María Dolores Villaverde Solar</i>	239

XVI Congreso Nacional de Historia del Arte

Mesa III. Turismo y Arte: Relaciones encontradas

El turista ante el arte
Caracterización visual de un tipo moderno

Carlos Reyero
Universidad Autónoma de Madrid

XVI
CEHA
CONGRESO
NACIONAL
DE HISTORIA
DEL ARTE



Julián Gállego*, en *Postales*, que es un libro de “impresiones turísticas”, fruto de la lúcida experiencia viajera de un historiador del arte, reflexiona sobre cuanto nos molesta la presencia de los turistas cuando visitamos ese lugar único, ya que deseamos hacer de la contemplación una experiencia exclusiva. Por ejemplo, ante la visión que se despliega desde la *Basílica de la Transfiguración*, en el Monte Tabor, escribe: “Nos escandaliza que, de pronto, un automóvil lujoso y potente aparezca por la avenida de cipreses, lleno de israelitas americanos con gorras de visera, calzones cortos, camisas de flores, gafas y cámaras fotográficas, para robarnos ese panorama que es nuestro”. Por eso, quizá, en esa sucesión de postales, que nos permite visitar “literariamente” los más diversos lugares del mundo, nunca más nos vuelven a molestar los turistas, aunque intuimos que se encuentran ahí porque sabemos que no estamos solos ni somos los únicos. En las últimas palabras de la última postal, dedicada a la perspectiva Nevsky de San Petersburgo, se le escapa casi la palabra “turista” para justificarse a continuación: “aunque me esté mal el decirlo, ‘anch’io son turista’. ¡Qué remedio!”¹.

Como historiadores del arte nos incomoda, en efecto, considerarnos turistas. Turistas son los otros. Sin embargo, *anch’io son turista, anche noi siamo turisti*. Y tampoco tendríamos motivo para no identificarnos, porque si buscamos en un diccionario la definición de la palabra “turista” encontraremos que su significado es el de “persona que viaja por placer” (María Moliner). Cuando se nos exige rellenar una tarjeta de emigración al llegar a un país no ponemos la cruz en la casilla de “negocios”, aunque vayamos a trabajar, sino en la de “turismo”. En el ejercicio de nuestra profesión, no viajamos por negocios; viajamos por placer. Por lo tanto, deberíamos sentirnos privilegiados por ser llamados turistas.

Según escribía Richard Ford a comienzos del siglo XIX “viajar por placer es una invención moderna”². Por lo tanto, hay que ser moderno para ser turista. En efecto, parece que este fenómeno, el de viajar por placer, es relativamente reciente, al menos entre los españoles. Precisamente Saturnino Jiménez, corresponsal en Canarias del periódico *El Día* de Madrid, se lamentaba de los pocos turistas españoles que entonces iban a las islas: “En España no se viaja por afición ni por gusto, ni por estudio: se viaja por necesidad o moda”³.

Por eso, quizá, los primeros pasos del turismo en España estuvieron asociados al conocimiento de las obras de arte. Entre las atribuciones que en el artículo segundo del decreto fundacional se encomendaban a la Comisaría Regia del Turismo, creada el 19 de junio de 1911, estaban, en primer lugar, el de “proponer las medidas conducentes

a la vulgarización de los conocimientos elementales del arte y el aumento de la cultura artística colectiva”; y, en segundo lugar, “vigilar la conservación eficaz y procurar la exhibición adecuada de la España artística, monumental y pintoresca”⁴.

Son relativamente conocidos los medios literarios y gráficos que, desde el propio siglo XIX, se pusieron para cumplir esos objetivos. Al fin y al cabo, las obras y las imágenes publicadas desde entonces hasta hoy por ese motivo forman parte de nuestra historiografía y constituyen nuestro acervo bibliográfico. Nadie podría negar que nuestros trabajos han cumplido, entre otros, con ese objetivo: ¿Quién no ha deseado viajar a un lugar tras haberlo estudiado? ¿Quién no ha deseado estudiar una obra tras haberla conocido?

Pero nosotros, ¿dónde estamos? Podríamos resolver la cuestión diciendo que nos encontramos detrás de la representación, detrás de los textos. Es evidente que cualquier imagen, también la artística destinada a configurar un argumento icónico-verbal, es el resultado de una mirada que tiene alguna subjetividad, por mucho que pretendamos lo contrario. Es habitual, sin embargo, que, en aras de la objetividad, el sujeto quede al margen del campo visual. Pero, como trataré de exponer aquí, no siempre ha sido así. Y además están los otros, los que, como nosotros, viajan para ver ¿Dónde están los turistas? No se les ve a primera vista, aunque no porque no se encuentren sino porque no los tenemos en cuenta. No los miramos. En general, tendemos a ocultarlos porque nos molestan, y si resultan inevitables los despreciamos. Lo importante es el objeto artístico, destino privilegiado de nuestra mirada, que pretendemos única.

Tradicionalmente se ha concedido poca importancia a las figuras que aparecen junto a los monumentos o en el paisaje. A tenor de los testimonios de algunos pintores del siglo XVIII como Gainsborough o Wilson, por ejemplo, no parece que tampoco ellos mismos las tuvieran mucho en cuenta: ¡Ni siquiera los veían cuando miraban los cuadros! Sin embargo, resultan mucho más relevantes de lo que en principio pudiera parecer⁵. Por mucha jerarquía visual que imponga la mente humana, todo lo que entra a formar parte del campo visual es importante. En alemán se emplea la palabra *Staffage* –adorno, accesorio– para referirse a esas figuras circunstanciales que pululan por paisajes, vistas de ciudades y monumentos sin cumplir función alguna. En castellano, para identificar a las figuras que sólo sirven de acompañamiento, sin otro papel, utilizamos el término *figurante*. Ambos vocablos denotan una cierta irrelevancia en la consideración de estos personajes.

Entre estos tipos los hay de dos clases: los que habitan el lugar con la indiferencia de lo conocido, y los que lo contemplan con la sorpresa de lo desconocido. Aquí interesan estos últimos, los asombrados, los diferentes. Podemos aventurar que, en general, dirigen una mirada intencionada. Son, en definitiva, los que hacen que la obra de arte termine de ser lo que es, pues la creación artística exige finalmente la contemplación. El punto de partida de mi reflexión, por consiguiente, ha consistido en buscar a ese personaje, en principio secundario, que protagoniza una mirada consciente.

Las imágenes que incluyen figuras que miran invitan a pensar en una diferenciación radical entre sujeto observador y objeto contemplado, conectados únicamente a través de la mirada. La mirada rescata ese objeto de la historia para insertarlo en un discurso presente. Desde fuera, identificamos al observador —al que presta “atención a algo para darse cuenta de cómo es” (María Moliner)— como un sujeto diferente del mero espectador; que se limita a presenciar un espectáculo o cualquier otra cosa. Representa, por tanto, una actitud activa, que se configura de acuerdo con unas normas y una conciencia de lo que eso representa⁶. Sin embargo, al igual que sucede en la publicidad, en estas imágenes con observadores no ocurre finalmente nada; no protagonizan ningún relato ni hay ningún desenlace curioso que describir⁷. Esta aparente ausencia de narración es la que precisamente hace que se refuerce el poder de la mirada, de la intencionalidad del sujeto y del atractivo del objeto mirado.

El sujeto colocado ante la obra de arte —sea un conjunto monumental, el interior de un edificio o una pieza mobiliar en el recinto de un museo— responde a un tipo que es posible caracterizar. Aunque habitar un espacio por el que uno es poseído, susceptible de ser recorrido en todas las direcciones, es bien diferente de abarcar un objeto que permanece quieto —y, por lo tanto, las circunstancias perceptivas, las miradas y las vivencias, de un caso y otro son también diferentes— este individuo adopta actitudes relativamente comparables, porque siempre se sitúa ante la pieza como si fuera una imagen fija que trata de controlar de manera muy similar. Al fin y al cabo los objetos artísticos están para ser vistos; los miramos porque para nosotros —como viajeros, como eruditos, como turistas— no tienen otra utilidad más que esa⁸. No nos sirven de nada.

El problema que deseo plantear es, pues, originariamente iconográfico. Me pregunto quién, cómo, cuando, dónde y por qué determinados personajes aparecen representados en el momento de mirar; dentro de una imagen que se ofrece al espectador externo como si lo

único importante fuera el objeto mirado. Trato de resolver estas cuestiones mediante la comparación de imágenes, en todo tipo de soportes, aunque preferentemente relacionadas con el viaje y el turismo, y el uso de textos que esclarezcan los motivos y el alcance de actitudes, circunstancias e identidades.

A su vez también aludo, explícita o implícitamente, a otras preocupaciones que son angulares en nuestra disciplina, una de ellas, más evidente, relativa a la fortuna crítica de las obras de arte y otra, más esquiva, que se refiere a la forma ver y, en última instancia, de comprender. Respecto a la primera, todos reconocemos que el interés por estudiar e interpretar las obras de arte guarda estrecha relación con el fenómeno del turismo. La conexión, como se ha dicho, se da en una doble dirección: el estudio del arte invita al viaje, y el viajero reclama conocimientos contrastados de los lugares que visita.

En cuanto a la cuestión misma de la mirada como algo que puede tematizarse, percibirse como un asunto representado en una imagen, constituye un campo de reflexión lleno de posibilidades. El hecho de que eventualmente la mirada no parezca el argumento principal de la representación no resta valor a su utilización, pues bien sabemos que cualquier elemento que entra a formar parte del campo visual puede adquirir significados inesperadamente importantes. Las imágenes a las que aludo configuran modos de ver y de estar ante la obra de arte, algunos de los cuales presentan pautas muy estables a lo largo del tiempo, otros, en cambio, son propios del mundo actual. Al fin y al cabo, fueron ciertos movimientos de vanguardia los que comenzaron a valorar el significado de la mirada y de la presencia del receptor; importancia acrecentada a partir de los años sesenta, cuando el destinatario de la obra de arte se convirtió en “vector de la obra”, sin el cual esta “queda prácticamente desactivada”⁹. Lo que más me importa, en este caso, es el hecho de que la mirada “modernice” la obra de arte, en la medida que la inserta en el tiempo del espectador y no en el de su realización. Por lo tanto, nos habla de su presente.

No deseo alargar más esta introducción, que espero poder desarrollar en el futuro en forma de libro, por lo que no tengo más remedio que advertir que aquí sólo abordaré algunos de los argumentos que me han resultado más interesantes, en relación con los planteamientos de esta mesa, destinada a debatir sobre las relaciones entre arte y turismo, la banalización de las formas y el uso del patrimonio como recurso turístico. No obstante, antes de pasar a analizar las imágenes, deseo apuntar dos hilos conductores del problema que parecen desvelarse con cierta claridad: en primer lugar, se observa una cre-

ciente y gradual importancia del sujeto en la difusión de las imágenes artísticas, cuya presencia llega a competir, por lo menos semánticamente, con el motivo de la obra contemplada, que llega a diluirse o perderse; y en segundo lugar, paradójicamente, la mirada del observador se dispersa, pasando desde la atención selectiva al ensimismamiento.

Creadores

La presencia del artista que dibuja, además de las implicaciones que rodean a cualquier autorretrato, tiene la misión de subrayar su condición de testigo visual. Certifica la existencia real de ese lugar; y, por lo tanto, que lo que vemos en verdad existe porque él estuvo allí. Pero añade otro significado, al sugerir que el espectador se adelanta a la visión de la realidad, que será fijada gracias a él: ya es posible reconocer el lugar; él solamente se limita a transmitirlo. Se presenta, pues, como un intermediario neutral entre la realidad y el observador; aunque, obviamente, sólo vemos lo que él quiere que veamos.

La percepción de la ciudad como una realidad monumental, merecedora de ser contemplada por su valor estético, tal y como es percibida por el viajero a lo largo del siglo XIX, guarda relación con las vistas de ciudades llevadas a cabo desde el siglo XVI con otros fines, aunque la inclusión del dibujante es rara¹⁰, a diferencia de lo que sucede en el siglo XIX. Por ejemplo, en una de las ilustraciones de las que consta la obra de Pablo Lozano *Antigüedades de España* (1804) encontramos al dibujante, acompañado de un colega que mira como realiza su trabajo, ante la *Vista de la fortaleza en la Alhambra desde el castillo de Torres Bermejas*¹¹. Supuestamente contemplamos la misma realidad que ellos, pero de hecho vemos mucho más que ellos, no sólo porque los incluimos, sino porque estamos situados en un lugar más adecuado para contemplar la panorámica. Su presencia, pues, es retórica. Nuestra mirada es omnisciente, y no subjetiva, de modo que llegamos a creer que nuestra percepción es superada por la suya, limitada por encontrarse en un punto de vista concreto.

También se ha interpretado que el personaje representado a la izquierda, sentado, como si dibujase el panorama que tiene ante sus ojos, en compañía de un secretario y de un amigo, en una de las versiones de *La feria de Sevilla* (1852, Bilbao, Museo de Bellas Artes) [Fig. 1] de Andrés Cortés, constituye un autorretrato del propio pintor¹². No se trata sólo de una vista de la ciudad —no obstante, bien identificada a través de edificios tales como el Palacio de San Telmo, la Fábrica de Tabacos, la puerta

de Jerez, las murallas, la catedral y la Giralda— sino, más bien, de una representación de la muchedumbre que se congrega en el Prado de San Sebastián, entre quienes desea ubicarse también el artista con sus amigos.



Fig. 1. Andrés Cortés, *La feria de Sevilla* (Bilbao, Museo de Bellas Artes)

Del mismo modo que algunos artistas se autorretratan delante de las vistas de ciudades que realizan, así también es frecuente encontrar a dibujantes delante de los monumentos, mientras ejecutan su tarea, siguiendo una tradición bien conocida¹³. Una aguada de Lussy, que representa el *Patio de Comares*¹⁴, ilustra la visita realizada a la Alhambra en 1829, en compañía de los barones de St. Priest. El artista se encuentra en primer término, en pie, junto a una silla de enea, y sostiene sus útiles de dibujo entre las manos. Curiosamente no dirige su mirada, como sería lógico, hacia el frente, sino a la derecha, donde se encuentra una elegante dama al borde del estanque. Por lo tanto, el artista imagina un encuadre pintoresco, con una figura humana como motivo, que no coincide con la panorámica que se nos ofrece, donde las figuras casi resultan decorativas.

Particular interés iconográfico tiene el artista en un cuadro de Cecilio Pizarro titulado *Una vista de la inclusa de Toledo* (Museo del Prado, depositado en la Audiencia de Albacete) [Fig. 2], que representa un detalle de la escalera de acceso al piso alto del antiguo hospital, hoy Museo de Santa Cruz: en lugar de mirar hacia el motivo representado, una de las obras maestras de Covarrubias, se coloca de espaldas, como si observase algo en otro lugar; o, más bien, como si quisiera dejar constancia de su presencia allí de frente, ante el espectador externo, como un turista que muestra el trofeo de haberse encontrado en ese lugar y haber admirado su belleza.

En las representaciones de cuevas y restos arqueológicos la representación de dibujantes es más frecuente que en ningún otro motivo, hasta alcanzar incluso un gran



Fig. 2. Cecilio Pizarro, *Una vista de la inclusa de Toledo* (Museo del Prado, depositado en la Audiencia de Albacete)

protagonismo, como si con ellos se quisiera subrayar su indispensable papel erudito y científico como reconstrutores de una imagen que no es visible para cualquiera. Por ejemplo, entre otras, el grabado del *Teatro de Murviedro*, que ilustra el *Voyage pittoresque* del barón Taylor¹⁵; la litografía de Parcerisa que representa unas *Columnas romanas en la calle de Paradis*¹⁶ de Barcelona; o la acuarela donde Felipe Verdugo se autorretrata en la *Cueva del rey guanche de Gáldar*¹⁷, de 1886: la relativa sencillez de los pinturas que se presentan, que un profano podría confundir con un elemento ornamental procedente una pieza mobiliaria; seguramente que movió a Verdugo a incluirse en la vista, pues su visión es la de un reportero gráfico, la de alguien que da cuenta e informa, aunque la imagen no esté exenta de cualidades plásticas.

La idea de que el artista que dibuja o pinta posee una sensibilidad especial para elegir los motivos induce, a quienes seleccionan imágenes para promocionar el turismo, a incluir artistas delante del papel o el lienzo. Eso ya sucede en una guía de Sevilla de hacia 1930, donde vemos una fotografía de *Un pintor en los jardines del Alcázar*¹⁸. En la propaganda turística de los años setenta también aparece el artista aficionado que parece haber elegido un lugar pintoresco para pintar. En un folleto de Córdoba vemos una fotografía de un *Patio cordobés*¹⁹ donde hay una mujer pintando. El fotógrafo ni siquiera ha tenido la habilidad de que el motivo que aparece en el óleo coincida con la imagen que vemos. No hay ningún juego sutil de alegorías entre la realidad y la ficción, a la

manera de Vermeer. Su presencia no está destinada a reconocer lo que existe en la imagen pictórica, sino que esta actividad es puramente enfática. El visitante del patio debe asumir la mirada pintoresca del artista al elegir el motivo.

Pero el antiguo papel del dibujante, o del pintor, fue sustituido pronto por el fotógrafo. Tal era el orgullo que tenían de sí mismos que, en ocasiones, los vemos. En las *Letters from Majorca* de Charles William Wood (Londres, 1888) encontramos al propio Wood, fotografiado por un tal A y recreado por un dibujante, a propósito de cuya imagen recomienda fijarse en la expectación generada a su alrededor²⁰. Una litografía de 1890 ilustra la actividad de las mujeres aficionadas en La Alhambra²¹.

La presencia de personas que fotografían en los folletos turísticos más modernos no es habitual, pero tampoco puede considerarse extraña. En uno de 1984 se ve el *Patio de los Leones de la Alhambra*²² con dos turistas: una fotografía a la otra en un encuadre que le ha llamado la atención. Su objetivo no es la fuente monumental, sino la posibilidad de encontrar un punto de vista. El monumento pasa a segundo plano. La idea de ver a través de la fotografía se ha convertido en una forma de presentar periodísticamente una exposición: por ejemplo, con ocasión de la exhibición en Barcelona de una exposición de obras cubistas, la crónica se ilustró con un cuadro de Juan Gris, *La Guitarra*, en el momento de ser fotografiado por un potencial visitante que mira la pantalla de su cámara digital²³.

Eruditos

El estudioso —es decir, quien conoce previamente aquello que va a ver— tiende a establecer con el objeto artístico una relación de comunión personal. Manifiesta así una conciencia reflexiva y respetuosa, alimentada por el saber. Así, reconocemos, por ejemplo, al barón Taylor ante el *Patio de los Leones*²⁴ de la Alhambra. Se intuye una especie de diálogo mudo entre la obra de arte y el crítico capaz de entender sus secretos. También en una xilografía aparecida en *El Museo de Familias* en 1839 que representa el *Claustro de la iglesia de San Pablo del Campo de Barcelona* y lleva la firma del grabador Miquel Torner y del arquitecto Antonio Rovira i Trias²⁵, queremos reconocer a este personaje. A los eruditos se les distingue por su mirada diferenciada. Aparecen como preocupados investigadores que tratan de averiguar los secretos más ocultos del edificio de diversos modos —tocando, mirando, advirtiendo— como se ven en la litografía que representa los *Baños árabes que existieron en Barcelona en la*

calle del mismo nombre casa n° 2 demolidos en 1834²⁶ [Fig. 3].



Fig. 3. Francisco Javier Parcerisa, *Baños árabes que existieron en Barcelona en la calle del mismo nombre casa n° 2 demolidos en 1834*

En general, quien conoce el valor de la obra de arte tiende a ser presentado en las imágenes como alguien respetuoso con la historia y los objetos. Pero no todos los visitantes tratan los monumentos como deben. Galdós, en *Doña Perfecta*, alude a la afición de los ingleses a arrancar trozos como si fueran reliquias: “El señor don José es artista y ha visitado nuestra catedral como la visitan los ingleses, los cuales de buena gana se llevarían a sus museos hasta la última baldosa de ella”. Algunos parece ser que lo hacían, según refleja una conocida ilustración de Doré en el *Viaje a España* de Davillier, que califica el acto como “vandálico”²⁷.

A principios del siglo XX apareció en muchos lugares un nuevo tipo de erudito, amante de su tierra y deseoso de inventariar y catalogar los bienes histórico-artísticos, que, con un encomiable afán de divulgación, se convirtieron en pilares de lo que después se llamaría turismo cultural. En Cantabria, por ejemplo, tuvo un importante papel en ese sentido Julián Fresnedo de la Calzada, autor de una “guía práctica” de la entonces denominada provincia de Santander²⁸, en cuyo archivo fotográfico aparece ocasionalmente retratado, como en una fotografía titulada *Portalada*²⁹, de hacia 1895-97 [Fig. 4]. Se le ve con un cierto aire descuidado, sin el atildamiento con que aparecían los eruditos de época romántica, pero con un aspecto de provinciana dignidad: porta un libro entre las manos y se deja retratar ante un resto arquitectónico de cuyo valor es muy consciente. A veces, esas fotografías donde aparece el erudito llegan a incluirse en los libros editados: por ejemplo, en la *Guía turista de la provincia de Valencia* de Sarthou Carreras aparece un estudioso, en el momento de llevar a cabo su tarea, en la imagen del *Claustro del Museo de Játiva*³⁰.



Fig. 4. *Portalada*, Colección Fresnedo de la Calzada (Centro de Documentación de la Imagen. CDIS)

En la exposición y el museo al cultivado se le distingue por la obsesiva atención que pone en fijarse en los detalles —fenómeno que llega a caricaturizarse, como hace Daumier— y, sobre todo, por documentarse fielmente acerca de aquello de ve. En tal sentido juega un gran papel el uso del catálogo. Ya aparecen en manos de los visitantes en las primeras exposiciones, como refleja un grabado de Martini del Salón de 1787, donde una mujer muestra el *Livret* del Salón en primer término, y otro de la *Royal Academy* del mismo año, donde es el propio Príncipe de Gales quien lo exhibe. No obstante, “no utilizar el *livret* podía sugerir un espectador informado, por lo que dejarse ver con el catálogo en las manos podía interpretarse como signo de incultura artística”³¹. Tiene, por tanto, un valor ambivalente.

En las guías artísticas del siglo XIX se recomienda a los visitantes de museos como el Prado³² que vayan provistos de guías. A los del Louvre se les ve con ellas en muchas imágenes: Degas retrató en varias ocasiones a Mary Cassat y a su hermana Lidia con el catálogo en mano. En la multitud de imágenes donde se ve al público que frecuenta los grandes certámenes internacionales siempre se encuentran individuos provistos de su catálogo que se esfuerzan por comprobar aquello que ven.

Algunas de estas costumbres se repiten modernamente, como las de algunos visitantes que, en actitud casi detectivesca, aparecen fotografiados por Hans Haacke en

la Documenta de Kassel de 1959. Pero, en general, la complejidad y tamaño que han alcanzado hoy en día los catálogos de las exposiciones es de tal magnitud que a nadie se le ocurriría recorrer las salas con el ejemplar entre las manos, a riesgo de quedar agotado, ni, aún menos, ponerse a leer los sesudos análisis de los eruditos. Por eso no ha quedado más remedio que reservar un espacio para leer en las salas. De todos modos, nos hemos acostumbrado a prescindir de los catálogos en las visitas a las exposiciones, pero no ha de dejar de comprarlos, de manera que asumimos que tienen una existencia más allá del carácter efímero de la muestra. Por eso, en las fotografías periódicas el catálogo se lleva pero no se lee³³.

Intermediarios

El intermediario más visible entre el turista y el objeto de su mirada es el guía. Precisamente la segunda acepción que da el diccionario de María Moliner de la palabra *guía* es la de “persona que muestra a los turistas las cosas dignas de ser vistas en una ciudad, un museo, etc.”. Teniendo en cuenta que ni el erudito ni el aficionado —o como se califique a cualquier otro interesado por el arte— puede conocer los pormenores del lugar que visita, el guía se convierte en un intermediario imprescindible en la apreciación de la obra artística.

Su presencia es muy relevante en las representaciones de ruinas. Esta figura cumple funciones expresivas muy evidentes, como la de señalar donde debe mirarse o iluminar lo que debe verse. Precisamente son esas dos las tareas que realizan los acompañantes del erudito en el cuadro de Hubert Robert *Los descubridores de antigüedades* (c. 1765, Valence, Musée des Beaux-Arts), una recreación imaginaria, si nos atenemos a la disposición de las ruinas, pero muy verosímil en cuanto a la acción de los protagonistas.

Para los viajeros extranjeros en España, que no siempre conocían en idioma, el guía o criado capaz de entenderse con el visitante y la población autóctona se convierte en imprescindible. Al parecer el número de guías fue creciente a lo largo del siglo XIX y se ofrecían al viajero al llegar a la ciudad, algunos de los cuales se acreditaban para posteriores servicios. Se ha dicho, incluso, que “existía la tendencia entre los amos a ver en su criado un Sancho Panza redivivo, así se tenía una sensación más real de la aventura de recorrer España ... En definitiva, el guía se sumó al repertorio de ‘tipos característicos’ del país que tanto entretenían y atraían al viajero”³⁴. En una litografía que representa la *Sala de los Abencerrajes*³⁵ de la

Alhambra vemos al estudioso, probablemente el propio James Canavah Murphy, llegado a Andalucía en 1802, donde pasó siete años, en cuya obra, *The Arabians Antiquities* está incluida. El irlandés escucha con atención las explicaciones que le da un paisano, que señala al techo, cuya caracterización es bien distinta: con las piernas abiertas y encogidas, tiene un físico descuidado, frente al flamante erudito. También lo encontramos con frecuencia en las cuevas, incluso en ilustraciones de guías turísticas, como en la imagen titulada *En les grottes d'Arta* de Chapon, para el libro de Marius Bernard editado en 1895³⁶ [Fig. 5].

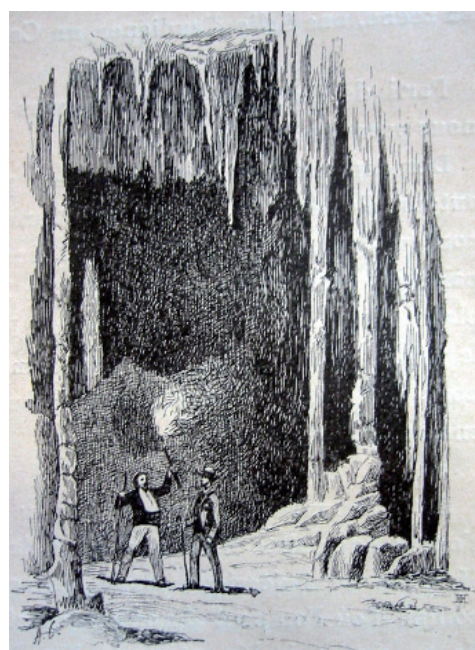


Fig. 5. Chapon, *En les grottes d'Arta*

En algunos casos la afinidad entre el erudito y el ayudante genera una complicidad que trasciende lo puramente amical, como sucedió con los diversos secretarios que tuvo el archiduque Luis Salvador de Habsburgo-Lorena y Borbón, precursor de la fascinación turística por la isla de Mallorca en el siglo XIX. La relación con Wenceslao Wiborny, cuya “imagen, bella como un dios antiguo”³⁷ fue esculpida en mármol como imperecedero recuerdo tras su muerte, recuerda la de Adriano y Antinoo. Sustituido por el balear Antonio Vives, a quien legó todas sus propiedades, “fue tal la compenetración ... que no se separaban ni un momento, ni nada hacía S.A. como no fuera en colaboración con su secretario”³⁸.

En los edificios religiosos se ve con frecuencia a los propios clérigos cómo explican o indican al visitante curioso hacia donde deben mirar. Desde las litografías de Parcerisa a los libros de viaje del siglo XX, estos particulares guías se mantienen como una forma de pintores-

quismo, aunque tiene no poco de recurso enfático como se ve en la fotografía que ilustra *La entrada a la Cartuja de Miraflores* en el libro sobre *León, Burgos y Salamanca* de Calvert³⁹ [Fig. 6].



Fig. 6. *La entrada a la Cartuja de Miraflores*

En épocas más recientes el papel del guía suele estar más relacionado con la misión de mostrar un camino –abrirse paso entre las multitudes– más que con la de revelar lo oculto o encerrado. Quizá por eso no goce de buena prensa. Federico García Sanchiz ya escribía en 1929: “Si en algún lugar abunda el *cicerone* es en la Alhambra, y si en algún lugar estorba es en la Alhambra ... Una vez en presencia de los indispensables conocimientos, no hay sino olvidarlos, y entregarse al placer de las sensaciones”⁴⁰.

Otra mirada permanente sobre monumentos y museos es la de los vigilantes. Aunque están destinados a pasar desapercibidos, se encuentran en multitud de representaciones. No suelen mostrar interés por contemplar algo a lo que suponemos están habituados. Pero no quiere decir que no hayan mirado o que no piensen sobre lo que miran. En todo caso su presencia es inequívocamente moderna. La *Vista de un ángulo de la Sala Española del Real Museo de Pinturas de Madrid*⁴¹ de Vicente Castelló constata la presencia de un vigilante aburrido, apoyado sobre la barandilla que protege los cuadros y de espaldas a estos: no parece interesarle ni la pintura ni los visitantes, como si cumpliera una función rutinaria. No tan rutinaria es la misión de los soldados americanos en Irak, como se ha puesto de manifiesto por algunas fotografías de prensa, a la hora de salvaguardar las obras de arte conservadas en los museos de Bagdad⁴².

El papel de los profesores, conferenciantes, comisarios de exposiciones, conservadores y directores de museos como intermediarios entre la obra de arte y el público, ya sea selecto o indiferenciado, es un fenómeno evocado desde antiguo, por lo que existen numerosos testimonios visuales⁴³ y escritos⁴⁴. En época moderna existe toda una iconografía del ritual narrativo ante el objeto. Por ejemplo, la fotografía tomada el 3 de junio de 1943 nos presenta al escritor y académico Eugenio d’Ors durante una conferencia en el Museo del Prado⁴⁵. Le vemos en la sala de Goya, de espaldas a la *Maja Vestida*, delante de una mesa en torno a la cual se agrupan diversas personas –en su mayoría mujeres, por cierto– interesadas en la explicación. Ninguno de los que escuchan mira hacia las obras, sino que parece haber sucumbido a las vehementes palabras del conferenciante. Le atienden pensativos, pero también miran sus gestos, sus labios, sus manos. Es el ritual de quien ha sido consagrado por la sabiduría y posee el secreto de un misterio. Las obras de arte no parecen estrictamente necesarias para seguir el argumento del filósofo. Pero resultan imprescindibles para la catarsis. También los medios de comunicación recurren con mucha frecuencia a reportajes donde aparecen los especialistas ante las obras, con el fin de subrayar la trascendencia de la mirada.

La generalización de las diapositivas y, hoy en día, de la fotografía digital, junto a otros inconvenientes, tienden a evitar la explicación, por lo menos pormenorizada, delante de las obras. Pero de eso no se deduce que la imagen de la imagen se haya desvinculado de ese carácter de ritual iniciático. Muy al contrario, si nos fijamos en algunos ejemplos cinematográficos, su uso se ha hecho más complejo. En *El declive del imperio americano*⁴⁶ se ve a Claude (Yves Jacques), el profesor de historia del arte, interpuesto entre las imágenes sucesivamente proyectadas de varias pinturas de Caravaggio. Homosexual, de quien el espectador sabe que tiene una enfermedad grave, explica, antes de que se proyecte el *Narciso* de Caravaggio, que “hay pintores de la noche como Rembrandt o Georges de la Tour; pero hay muy pocos del alma, porque el alba es la hora de la muerte, la hora de la luz glauca”. La pintura, pues, actúa como una especie de iluminación de sus obsesiones, a la vez que él la utiliza para trascender su personal drama cotidiano. Su intermediación se revela como una proyección críptica de esta preocupación sobre el auditorio de estudiantes, naturalmente ajeno a él.

Recientemente, en *Te doy mis ojos*⁴⁷ [Fig. 7] Icíar Bollaín construye una escena en términos relativamente similares, aunque, en este caso, el arte tiene en toda la

película una dimensión muy importante. Para Pilar, papel protagonizado por Laia Marull, la fascinación hacia la pintura constituye una vía de salvación a la situación de violencia doméstica que vive en su matrimonio: su mirada al interior de la catedral de Toledo, su interés por escapar de la taquilla de venta de entrada para escuchar al guía que habla de *El entierro del Conde de Orgaz* o las explicaciones mitológicas a su hijo nos hablan de la idealización de ese ámbito, con el que conecta cuando ella misma se pone a explicar la *Danae* de Tiziano, cuyas palabras están llenas de doble sentido, ante la atónita mirada de su marido (Luis Tosar).

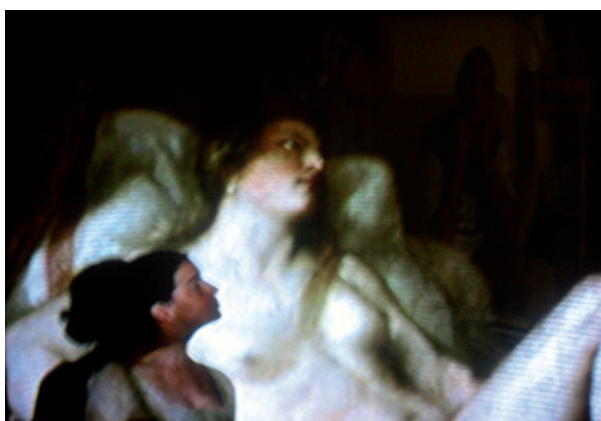


Fig. 7. *Te doy mis ojos*

Autoridades

Entre los testimonios que mejor dan cuenta de la fortuna crítica de un monumento o de un museo, así como del uso político en la promoción del mismo, se encuentran las visitas de las autoridades: su difusión literaria y gráfica proporciona informaciones de gran relevancia sobre los modos de ver, que afectan incluso a esas mismas autoridades, convertidas de hecho en turistas, como cualesquiera otros. Me voy a limitar aquí a algunas breves consideraciones a través de unos contados ejemplos.

Los viajes reales proporcionan un material que a menudo ya ha sido tenido en cuenta. Por ejemplo, con motivo de la visita de la reina Isabel II a Asturias se editó en 1858 un *Album* concebido como un libro de historia y arte, de algún modo destinado al turismo culto⁴⁸. Muchas visitas regias a lugares después muy frecuentados por los turistas fueron incluso evocadas en pintura, como la *Visita de los duques de Montpensier al monasterio de La Rábida en 1854* (Madrid, colección particular), por Alfred Dehodencq; o la *Visita de la reina Isabel II al monasterio de Montserrat* (c. 1859-1860, Aranjuez, Palacio Real, Patrimonio Nacional), por Ramón Martí Alsina, entre otras.

Cuando el rey Alfonso XII viajó en 1877 “a las provincias del noroeste”, *La Ilustración Española y Americana* incluyó en sus páginas diversas referencias gráficas, algunas de las cuales ilustran su presencia en determinados lugares monumentales, que aparecen en toda su magnificencia, con más relevancia incluso que los propios protagonistas, como el interior de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo o el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela⁴⁹. La crónica del viaje a Andalucía también está plagada de miradas hacia los monumentos. El interés del monarca hacia ellos es constante. Una de las anécdotas más curiosas tiene lugar durante la estancia en Cádiz: “Antes de ir el Monarca a la Academia de Bellas Artes, quiso entrar en la iglesia de Capuchinos, para ver dos soberbios cuadros de Murillo (...) Don Alfonso examinó los dos cuadros con la atención del apasionado y la inteligencia del artista, terminando por decir, sin separar del lienzo la mirada: Son verdaderamente dos joyas”⁵⁰. Sucede efectivamente que los viajes reales terminan por parecerse a los de cualquier familia acomodada en sus vacaciones, donde el deseo de adquirir un conocimiento del arte y de la historia forma parte de un saber de buen tono. Por ejemplo, Alfonso XIII durante la estancia en Las Palmas se dice que visitó la Catedral y el Ayuntamiento, y subió a Santa Brígida: “Ofrecía el camino pintoresco aspecto”, dice la crónica⁵¹.

En general, la presencia de autoridades, primero fotografiadas y después filmadas, que, con los más variados pretextos, se sitúan ante los monumentos constituye una costumbre antigua que ha producido un material gráfico virtualmente inabarcable. En general, parece existir una relación entre el edificio o el lugar como motivos turísticos de primer orden y el deseo de acuñar una imagen que lo asocie a una autoridad prestigiosa, aunque, evidentemente, no lo necesita. En tal sentido, la visita de mandatarios nacionales y extranjeros ha producido una secuencia de imágenes llenas de tópicos y expresiones plagadas de lugares comunes, que son presentadas en los medios de masas como si se produjeran por primera y única vez⁵².

En cuanto a las visitas a los museos, su importancia queda atestiguada desde antiguo. Por ejemplo, José de Madrazo valoró mucho la presencia de la reina Gobernadora María Cristina de Borbón al Prado en 1838⁵³. No se tiene constancia de que lo visitara Isabel II, pero sí lo hicieron con mucha frecuencia sus hijos, según recoge repetidamente la prensa de la capital: bien es cierto que Alfonso XII lo hizo siempre en compañía del duque de Sesto⁵⁴, compañero de correrías menos cultas, como se sabe, hasta el punto que el pueblo de Madrid

atribuiría la prematura desaparición a los dos sextos, el sexto mandamiento y el duque de Sesto. O sea que tal vez no visitaron tanto el museo.

Oriundos

En principio, quien se sorprende de lo diferente y, por lo tanto, establece una mirada nueva —circunstancial y moderna— sobre la belleza artística que siempre ha estado ahí, es el visitante foráneo, o quien ha recibido una preparación específica para apreciarlo, ya sea un erudito, un aficionado o un paseante más o menos culto. El habitante autóctono no suele sorprenderse de aquello a lo que está habituado.

No obstante, desde fecha temprana, algunas ilustraciones románticas incluyen a personajes autóctonos colocados en los edificios con la misma pose admirativa o reflexiva que tendemos a suponer en los viajeros. Por ejemplo, en un dibujo de George Vivian, que representa *El tocador de la reina*⁵⁵, de 1838, vemos a un personaje autóctono —tal y como se le imagina un viajero inglés— que parece habitar la Alhambra desde la conciencia de un lugar singular; asociado con la fantasía y la leyenda.

El ciudadano mira de otra manera su ciudad cuando se produce un acontecimiento, cuando los monumentos se convierten en objetivos visuales excepcionales porque hay en ellos algo diferente. Ello se produce, por ejemplo, con motivo de las visitas de los reyes o de otras autoridades, cuando las ciudades se engalanan para la ocasión. Por ejemplo, cuando la reina Isabel II viajó a Málaga en 1862 se iluminó la fachada de la catedral. La litografía que recoge ese hecho necesita de la gente para acentuar la expectación. Los habitantes de Málaga miran la catedral como si no la hubieran visto nunca porque, en realidad, no la han visto nunca así⁵⁶.

En las fotografías incluidas en libros dedicados a la promoción del turismo combinan, con pretensiones de artísticidad, los antiguos recursos visuales del personaje de espaldas, que mira embelesado el motivo, y su caracterización como un tipo local, por lo que trata de suscitar una atención por sí mismo, al tiempo que se sugiere su inserción natural en ese entorno. Por ejemplo, en una fotografía de hacia 1930, que representa la costa mallorquina en *Bañalbufar* (Baleares)⁵⁷, vemos a dos mujeres baleares que, con sus trajes típicos, se asoman a la escarpada costa de la zona. Es evidente que el embeleso visual que rodea a estas figuras está contaminado por la mirada del otro, el foráneo, y ya miran como él. Precisamente sobre esta cuestión, la de saber mirar, reflexiona el arquiduque Luis Salvador en su escrito *Somnis d'Estiu ran de*

mar: “para gozar de estos magníficos cuadros no se necesitan colecciones de arte de señores ricos ... Es tan solo necesario que uno aprenda a mirarlo, a apreciarlos y a gozarlos”, no como los pasajeros que cruzan en trasatlántico, “toda cuya atención se concentra en el país al que van”, como el campesino que se encuentran en tierra: “no se ocupa del barco que pasa por delante, del cual no sabe ni de donde viene ni a donde va”⁵⁸.

En una fotografía del *Monumento a Gayarre en el valle del Roncal* (Navarra)⁵⁹ [Fig. 8] que ilustra una publicación turística de los años treinta, la colocación de un grupo de mujeres ataviadas con trajes típicos del valle del Roncal, que no parece muy respetuosa con la memoria del difunto, tiene como misión dotar de atractivo pintoresco al lugar y despertar el interés del turista por visitarlo. A pesar de que la obra de Benlliure gozaba de una extraordinaria fama, es difícil convertirla en placer estético del viajero: no hay que olvidar que se encuentra en un cementerio y guarda los restos del tenor.



Fig. 8. Monumento a Gayarre en el valle del Roncal (Navarra)

Paseantes

El paseante es un consumidor incesante de las imágenes que pasan ante sus ojos⁶⁰. Este observador típico del siglo XIX convierte la visión de los monumentos en imágenes sucesivas. Pasear, pues, constituye una manera de mirar; pero también una actitud pasiva hacia cualquier cosa que pueda producirse. La presencia de figuras en relación con los monumentos o con el paisaje constituye,

desde antiguo, una forma de personalizarlos y humanizarlos. Como sucede con la publicidad, la relación física de un ser humano con un monumento o con un objeto hace que ese lugar o ese objeto pierda el aura de algo mítico o inalcanzable⁶¹: de la misma que están otros puedo estar yo, espectador, eventualmente.

La conversión de los monumentos en lugares de paseo, por los que van y vienen gentes diversas, sin fijarse en nada en concreto es otra forma —moderna, sin duda, porque es ajena a la funcionalidad que poseen— de mirarlos y de vivirlos. Los individuos no se encuentran allí por ninguna razón aparente ni hay nada que les una, ni su condición, ni su forma de vestir, ni la de relacionarse. El espacio singular los envuelve. Han ido a pasear por un espacio mágico, que perciben sensorialmente, sin asombrarse, sin señalar. Unos miran hacia fuera, otros caminan, otros se detienen. Sabemos que están allí, pero dejarán de estar enseguida. Y después vendrán otros y otros.

En una pintura de Josep Arrau i Barba que representa el *Claustro del convento de Santa Catalina de Barcelona* (Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat)⁶² se insertan figuras cuyas actitudes visuales hacia el monumento son muy diferentes. Pero el hecho de que el cuadro sea coetáneo o posterior a la destrucción del convento, ocurrida a raíz de los acontecimientos revolucionarios de 1835, proporciona otra dimensión a las figuras que pasean con naturalidad: son testimonio de un recuerdo, que se vivifica con el gesto cotidiano de su presencia como paseantes vivos.

Hay gentes que parecen haber salido a pasear por las calles de las ciudades históricas y, como por casualidad, se encuentran con edificios históricos que se ven obligados a mirar y a admirar. Revelan así su condición de eruditos, frente a los paisanos que los ignoran. En la ilustración de la iglesia de *Santa Isabel*⁶³ para el volumen de Toledo de los *Recuerdos y bellezas de España* [Fig. 9], una pareja de burgueses se ha detenido admirativamente delante de la puerta —muy probablemente el hombre ha advertido a su esposa, que observa con curiosidad—, mientras unos campesinos siguen su camino, inconscientes del interés que pueda tener el lugar por el que pasan.

El cartel no suele incluir en sus representaciones de interiores monumentales a turistas que paseen por ellos, como si se prefiriera la idea de que se encuentran vacíos para el circunstancial visitante al que parecen dirigirse en exclusiva, como si fuera único. No obstante, siguiendo una tradición iconográfica anterior, el *Interior de la Mezquita de Córdoba*⁶⁴ [Fig. 10] aparece lleno de gente, muy satisfecha de mirar y pasear. Son elegantes entretenidos. Es cierto que, en el caso citado, que pertenece a un cartel del año



Fig. 9. Francisco Javier Parcerisa, *Iglesia de Santa Isabel de Toledo*

1966, se trata de subrayar la presencia de cosmopolitas visitantes extranjeros, en un momento de cierta apertura política y de consolidación económica. En la actualidad, la realización de reportajes turísticos reproducidos en DVD ha acentuado el interés hacia la figura del paseante, el viajero tranquilo que va de un lugar a otro sin fijarse especialmente en los monumentos más que en cualquier otra cosa, que divaga por las ruinas de Moreruela (Zamora) o deja a un lado la iglesia de San Miguel de Lillo (Asturias) en un DVD reciente de Turespaña⁶⁵.



Fig. 10. *Interior de la Mezquita de Córdoba*, Ministerio de Información y Turismo

Las pinturas del siglo XIX que evocan el interior de los museos nos transmiten también la idea de que es una gran espacio para pasear. Esa es la imagen que evocan obras como las de Pedro Kuntz, *Rotonda del Museo del Prado* (1833, Madrid, Museo del Prado), o Fernando Brambila, *Vista de la Rotonda del Real Museo* (1834, Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real)⁶⁶ [Fig. 11], en las que se constata la poca atención prestada a las obras expuestas, que ni siquiera vemos.



Fig. 11. Fernando Brambila, *Vista de la Rotonda del Real Museo* (Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real)

En la segunda mitad del siglo XIX el visitante que contempla comparte protagonismo narrativo con las obras de arte. Aunque tanto el espacio, solemne y palaciego, como la precisión casi documental con la que se describen visualmente los objetos, remite a las antiguas pinturas de galerías, los personajes empiezan a aparecer como desubicados, como si estuvieran allí circunstancialmente, en un lugar que no les es propio. Karl-Louis Preusser pinta *En la Galería de Dresde* (1881, Dresde, Gemäldegalerie). Llama especialmente la atención en esta pintura la interferencia de miradas y actitudes de los visitantes, que colisionan entre sí en las distintas direcciones del espacio. Pasean con calma, casi con indolencia, sin prisa por llegar a ninguna parte. El público es heterogéneo, pero distinguido: se diría que están cumpliendo con una actividad social propia de la clase a la que pertenecen. Resulta curiosa también la presencia de niños, lo que indica que el museo forma parte de la educación estética desde fecha temprana.

El hecho de que tanto a pintores como a fotógrafos les haya llamado la atención la presencia en los museos de tipos extravagantes pone de relieve la heterogeneidad de las gentes que se reúnen allí. Es un lugar en el que pasar el rato. Giuseppe Castiglione, en la vista del *Salon Carré del Louvre* (c.1865, París, Louvre), que nos recrea aquel espacio en tiempos del Segundo Imperio, representa, entre otras figuras a dos exóticos varones tocados con

turbantes, que señalan con atención a una pintura por la que han sido sorprendidos. Comparten espacio con copistas y señoras elegantes. De igual modo, unos marineros estadounidenses fueron fotografiados en el Museo del Prado el 12 de enero de 1953 delante de *Doña Mariana de Austria* y el *Cardenal Infante don Fernando de Austria, cazador* como una curiosidad en relación con el poder significativo del visitante⁶⁷. Pero ninguna relación esencial se establece entre ellos y los cuadros. Todos se irán enseguida y nada habrá cambiado.

Mujeres

Entre las posibles variantes que definen al viajero, tales como la procedencia, la edad, la clase social o el género, este último aspecto se encuentra particularmente connotado de significados específicos, no sólo en relación con la mirada y la actitud, sino con la misma presencia. En general, la inclusión de mujeres modernas en los monumentos tiende a evocar placeres sensoriales y de ensueño, como lugares destinados al recreo.

A algún artista se le ocurrió la posibilidad de aludir a la denominación de un lugar a través de la presencia de mujeres en él. En una acuarela del alemán Eduard Gerhardt, enviado en 1848 por el rey Federico Guillermo IV de Prusia a España y Portugal, que representa *La Sala de las Dos hermanas de la Alhambra* (1850, Potsdam, Stiftung Preussischer Schlösser und Gärten Potsdam-Sans Souci)⁶⁸ vemos a dos mujeres, que suponemos hermanas, paseando. No es habitual que en imágenes de viajeros alemanes por España se incluyan figuras modernas con tanta relevancia, aunque Gerhardt suele incorporarlas a sus vistas. Parece evidente que en este caso hay un juego entre la denominación de la sala y las figuras. También en una litografía de Friedrich Eibner que representa *El patio de las doncellas del Alcázar de Sevilla* (1863, Mestchersky, Biblioteca del Palacio Real)⁶⁹ hay unas muchachas en el centro del patio. En este caso parecen figurantes, aunque poseen ese mismo valor indicativo de su condición que hace referencia a la denominación del lugar. Sin embargo, por su forma de vestir sabemos que no se trata de turistas ni de elegantes sevillanas que han acudido a pasear, a diferencia de la pareja que se pierde por el fondo a la derecha. Conviven pues, en esta imagen, dos tipos de individuos, los que están sin saber donde están, aunque están siempre, y los que saben donde están, pero se marchan.

No obstante, no es normal, por razones de decoro, que las mujeres paseen solas. A diferencia de los hombres, que pueden divagar por su cuenta, las mujeres siem-

pre lo hacen acompañadas, ya sea de un hombre, de otras mujeres o incluso de niños. No están muy preocupadas por mirar, sino por hablar. Se diría que buscan la intimidad para compartir algún secreto. Pero el hombre está siempre cerca.

El deseo de algunas mujeres de adquirir información de los monumentos llegó a ser considerado una inclinación peligrosa. Según cuenta Concepción Lombardo de Miramón en sus memorias, el deseo de Carlota, cuando era emperatriz de México, por conocer datos de los edificios de aquel país, se vio constantemente frustrado por la ignorancia de las damas de la acompañante: "Sus damas de honor temblaban de salir a pasear con ella, pues les hacía mil preguntas a las cuales no sabían contestar. Les preguntaba: 'Bajo que Virrey se construyó la Escuela de Minería.' 'No sé', respondía la dama de honor asustada. '¿Cuántos años tiene la catedral?' 'No lo recuerdo, majestad', '¿Quién fue el autor de la fuente de Tlaxpana y de la fachada del Sagrario?', insistía la soberana. 'No sé señora', contestaba tímidamente la mortificada dama. Y así seguía aquel paseo en el cual la emperatriz se disgustaba y le daba ocasión de decir que las mexicanas éramos unas ignorantes. Probablemente los grandes estudios que había hecho esa señora, y que son superiores a la capacidad de la mujer, lastimaron su cerebro y unido esto a su gran orgullo, al ver que se desplomaba el trono en que había subido, determinó la completa descomposición de su naturaleza y poco antes de la caída del imperio, perdió el juicio"⁷⁰.

En efecto, la mirada —y la actitud intelectual y estética ante el monumento— del varón es diferente de la de la mujer. Por ejemplo, en una imagen del *Claustro del Convento de Santiago*⁷¹, en León, donde parece que dos parejas han acudido con dos niños a visitarlo, vemos que las madres vigilan a los niños, mientras los varones señalan en dirección opuesta, fuera del campo visual. El hecho de que hombres y mujeres se den la espalda no deja de ser una significativa coincidencia. Una situación comparable la encontramos en una imagen del *Patio del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares*⁷², donde la mujer está sentada, en actitud de esperar a que su compañero termine la estudiosa tarea que le ocupa, mientras juega con el abanico y el perro que tiene a su lado, sin mostrar especial interés por la singularidad del lugar.

Sobre la mirada de las mujeres del siglo XIX hacia la pintura y la escultura contamos con un documento plástico excepcional en dos pinturas de Sir Lawrence Alma Tadema, aunque aparentemente recreen la atmósfera de la Roma antigua. Se trata de las tituladas *En una galería de pinturas* (1866, Londres, National Gallery) y *Una galería*

de escultura en Roma en tiempos de Augusto (1867, Montreal, Museum of Fine Arts): en la primera de ellas, en concreto, "la mujer que observa la pintura está tumbada en un sofá, aparentemente aburrida, de modo bastante parecido a las negligentes amas de casa de la burguesía victoriana que carecen de ocupación"⁷³, mientras los hombres mantienen una reflexiva conversación en segundo término. En la otra imagen, la de la galería de escultura, en cambio, son los hombres los que, en actitud de debatir con singular atención, dirigen sus miradas hacia la pieza artística, una estatua de Sófocles. Resulta interesante comparar el modo de mirar de hombres y mujeres en las respectivas representaciones: a las mujeres, el arte les sugiere sorpresa o curiosidad, y por eso están relajadas; los hombres sienten necesidad de discutir, y están atentos y en pie. Pero no solo miran de distinta manera, sino que parece sugerirse que existe algún tipo de proximidad entre las mujeres y la pintura, mientras los hombres se relacionan más con la escultura.

En cuanto a su presencia en museos y exposiciones, sabemos que las mujeres acudían en gran número. Ya en el siglo XVIII había publicaciones específicas. En el escrito *The Polite Arts, dedicated to the Ladies*, de 1767, se recomienda a las mujeres que no miren las pinturas demasiado de cerca, "como hace la gente ignorante, sino que empiecen primero de lejos, para irse acercando gradualmente, como hace los *connoisseurs*"⁷⁴. Por eso, quizá suele vérselas bastante despistadas, como la que aparece en la acuarela de James Tissot titulada *Visitantes extranjeros en el Louvre* (c. 1880, Colección particular), que se desentiende de las bellezas del museo y mira hacia el espacio del espectador, sin perder su coquetería: la muchacha es una acompañante atractiva que carece de preocupaciones intelectuales y artísticas⁷⁵. En una imagen de Hermenegildo Estevan sobre una exposición de los pensionados en Roma, celebrada en la Academia de San Fernando en 1887, reconocemos que las mujeres prestan mucho menos atención que los hombres⁷⁶.

Exposiciones y museos son, sin embargo, algunos de los pocos lugares donde encontramos a las mujeres solas. Hay que incardinar esta poética —la mujer solitaria que contempla la obra de arte— dentro del deseo de caracterizar visualmente la sensibilidad y el intimismo que requiere la contemplación artística, que parece estar asociado con una vivencia femenina. Esta poética se detecta tanto en obras antiguas como modernas.

A tenor de los testimonios literarios, se percibe que las mujeres, sobre todo si son jóvenes, son más sensibles a la contemplación de las obras de arte, hasta el punto de que actúan sobre ellas como una fuerza mágica transfor-

madora. A ello se refiere Edmundo d'Amicis cuando se fija en los visitantes del Museo del Prado: "Es necesario ver en los días festivos a los muchachos, a las niñas, a las mujeres ante aquellas imágenes; ver como se iluminan sus semblantes ... Para ellos Murillo es un santo, y pronuncian su nombre con una sonrisa, como diciendo: ¡Es nuestro!"⁷⁷. También Blasco Ibáñez vincula a Murillo con la sensibilidad femenina, aunque con sentido peyorativo, como algo trasnochado y caduco, cuando se refiere a esas "señoritas de pobre aspecto, con tacones gastados y sombrero de reblandecido contorno, que copiaban cuadros de Murillo"⁷⁸. En ese contexto debió de pintarse el cuadro de Joaquín González Ibaseta que se ha titulado *Interior del Museo del Prado* (c. 1910, México, colección particular), donde se ve el cuadro de *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* (Sevilla, Hospital de la Caridad), que estuvo en el Prado entre 1901 y 1939⁷⁹.

Mirar significa amar: "El discurso de la animadversión no mira y el escandalizado tampoco"⁸⁰. Por eso la verdadera mirada estética exige complicidad con aquello que es contemplado. Quien se escandaliza o rechaza aquello que ve no es un verdadero observador. El modo de reaccionar de dos mujeres —extrañada una, apurada la otra— en una obra de Luis Jiménez Aranda titulada *En el Louvre (una revelación)* (1881, Pittsburgh, Penn., Frick Collection) [Fig. 12], cuando contemplan un Joven sátiro en su visita al museo, resulta muy reveladora de una mirada tergiversada. Desde Daumier, que también reflejó la embarazosa situación de unas mujeres que tiene que pasar delante de

los desnudos exhibidos en el salón, hay numerosos testimonios plásticos y literarios de este tipo de actitudes. Por ejemplo, Blasco Ibáñez, cuando narra la entrada en el Prado de Mariano Renovales, el pintor protagonista de *La Maja desnuda*, se fija en "una profesora con varias alumnas modositas y silenciosas, que obedeciendo a una orden superior, pasaban sin detenerse ante los santos ligeros de ropa"⁸¹.

De todos modos, no pensemos que los hombres tienen siempre una mirada sublime. En una xilografía publicada en *El Museo Universal* en 1860, que se ha comparado con las caricaturas de Daumier que ironizan sobre el escaso criterio estético del público hacia la pintura⁸², vemos a unos hombres contemplando los cuadros de una exposición. Uno de ellos le dice al otro: "¿Escogeremos este cuadro?". Este responde: "No, el de al lado tiene mejor marco, y hará lindo juego con tu cortinaje". Tanto como una ironía sobre la capacidad de valorar el arte pone de relieve unas dotes de observación y unos preocupaciones por la decoración privada, supuestamente consideradas femeninas.

Los cambios en la percepción social de la mujer en los años veinte⁸³, como un ser que podía mirar libremente, al igual que el hombre, afectaron también a la su imagen en relación el viaje y el turismo. En ese contexto hay que situar su presencia en el museo. En un cartel destinado a promover la vista del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, editado por el Patronato Nacional de Turismo y firmado por Eduardo Santonja⁸⁴ [Fig. 13], vemos a una



Fig. 12. Luis Jiménez Aranda, *En el Louvre (una revelación)* (Pittsburgh, Frick Collection)

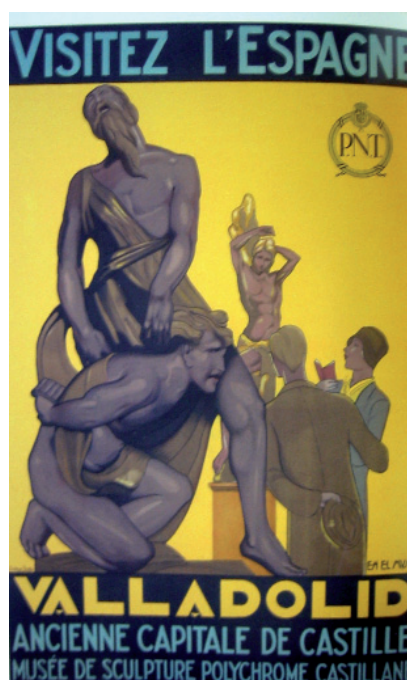


Fig. 13. Eduardo Santonja, *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Patronato Nacional de Turismo

pareja entre las obras de Berruguete: es ella la que lee y explica, mientras él mira y escucha. La mirada de una mujer es docta. Al margen del protagonismo que posee la mirada femenina, lo más llamativo del mensaje que encierra este cartel en su conjunto es la caracterización ultramoderna y fascinante del viaje a Valladolid para visitar el Museo de Escultura, que ofrece un gran contraste en relación las guías coetáneas⁸⁵.

Ausentes

Las representaciones que introducen objetos modernos en los espacios históricos, propiedad de un visitante circunstancial momentáneamente ausente, constituyen otra forma de contemplación. La pintura de Vicente Palmaroli que representa *El salón Gasparini del Palacio Real* (Madrid, Museo del Prado) encierra una mirada embelesada hacia el lugar dotada de temporalidad. La chistera y la levita del pintor se encuentran allí, aparentemente por casualidad, como es habitual dentro de la poética realista, pero cumplen una función muy precisa, además de la circunstancial: hay un autorretrato implícito a través de las pertenencias. Dejadas como por azar, se diría que el artista se encuentra como en su casa. Es una mirada desmitificadora, que trata de trivializar un espacio sagrado.

Los artistas contemporáneos han reflexionado sobre el espacio vacío del museo, donde los observadores resultan tan imprescindibles que se echan en falta. En *La sala* (1980, París, Fond National d'Art Contemporain), del Equipo Crónica, los cuadros aparecen banalizados. Como ha escrito Michelle Dalmace, la ausencia del espectador "es la que nos trasmite el poder de la mirada. Lo cual significa que nuestra mirada está en segundo grado, que se ha distanciado en relación con el lugar sagrado, es una mirada omnisciente"⁸⁶. El Museo del Prado utilizó hace unos años como felicitación navideña una fotografía de Valentin Vallhonrat en la que se ve *La Adoración de los Magos* de Rubens [Fig. 14], expuesta en la sala 9B del edificio Villanueva. En ella no aparece ningún visitante. La ausencia se utiliza como un fenómeno persuasivo: la luz azulada que nos remite a un ambiente, el marco dorado, la tapicería que cubre las paredes o el mármol de los suelos nos recuerda un edificio en el que hay otras cosas, además de imágenes pintadas para ser vistas. La cartelas, la barrera separadora y los bancos nos indican que esos elementos están allí para alguien que en ese momento no se encuentra. Pero se le espera para que la imagen tenga sentido.

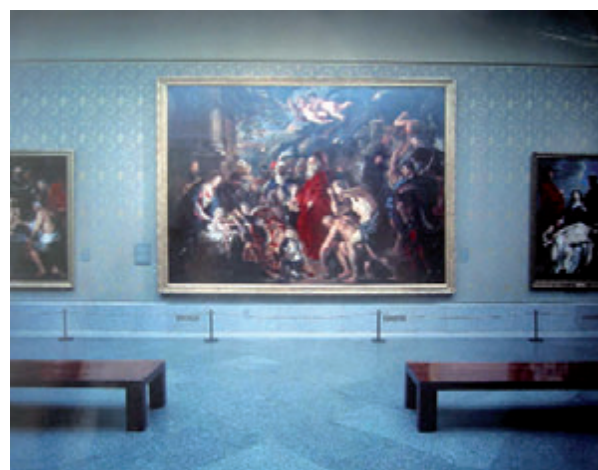


Fig. 14. Valentin Vallhonrat, Sala 9B del edificio Villanueva del Museo del Prado, con *La Adoración de los Magos* de Rubens

Una campaña publicitaria destinada a promocionar el turismo en Madrid, que se desarrolla actualmente en distintos medios de comunicación⁸⁷, utiliza una imagen del Palacio Real construida a fragmentos, como si se tratara de las distintas piezas de un puzzle. En realidad es una alusión a distintas tomas fotográficas, que terminan de formar el todo. En la imagen, aunque diminutas, se ven muchas figuras que miran, algunas en el momento de fotografiar. De todos modos el personaje más importante, que completaría el puzzle, es el turista cuya presencia se reclama: "Sólo faltas tú", dice el anuncio. No está, pero es imprescindible que esté para que ofrezca su punto de vista. Para que mire. Sin su mirada, que se expresará a través de la fotografía, la realidad no se encontrará completa.

Viajeros

Solemos empeñarnos, por lo general en vano, en fotografiar los edificios históricos sin visitantes ni referencias modernas que perturben la visión del monumento. Esa preocupación ha sido compartida por la mayor parte de los ilustradores de guías turísticas y libros de viaje. Pero, como señalaba al principio, el turista es alguien que viaja, con todo lo que ello supone, de modo que también existe una fascinación por la idea de desplazarse velozmente de un lado para otro en medios de transporte sofisticados. La presencia intencionada del medio de locomoción constituye un signo inequívoco de modernización la imagen, que queda así inserta en un relato de actualidad.

Ya Richard Ford, que había viajado a España durante los últimos años del reinado de Fernando VII, había escrito que "andando es como viajan los animales, que para eso tienen cuatro pies... nadie emprende una jornada a

pie, sino los mendigos o los vagabundos... Por esta razón los peatones son mal recibidos y objeto de toda clase de sospechas”⁸⁸. Por lo tanto, un adecuado medio de transporte es inherente a la dignidad del viajero.

En un grabado de la primera mitad del siglo XIX que ofrece una *Vista de la puerta del Sol*⁸⁹ de Toledo vemos, a la izquierda de la imagen, un coche de caballos, elemento del que dibujante podría haber prescindido. La razón no parece otra que la de sugerir un desplazamiento fácil hasta el lugar. También en el libro editado por la Comisaría Regia del Turismo y la Cultura Artística sobre *La Casa del Greco* —colección cuyas ilustraciones no tienen figura alguna ante los monumentos ni referencias modernas de ningún tipo— la lámina que representa la *Puerta de entrada a los jardines*⁹⁰ incluye un coche de caballos, momentáneamente detenido allí. En este caso, la presencia tan relevante del medio de transporte tiene dos funciones: por una parte, animar con un motivo humano excepcional un lugar que parece carente de toda singularidad; y, por otra parte, aludir a la presencia de un visitante ilustre, probablemente el propio Comisario Regio, marqués de la Vega-Inclán, con el que debe de estar relacionada la fotografía.

La aparición del coche de motor, elemento ligado al turismo y al viaje de placer, produce, sin embargo, una colisión visual mayor con la estética derivada de la naturaleza o de la historia, a pesar de lo cual se inserta en las imágenes porque constituye un icono insustituible de libertad de desplazamientos y de modernidad. En verdad pocos elementos contribuyen de un modo tan radical transformar el carácter intemporal de cualquier paisaje o edificio histórico como la presencia de un automóvil. Por ejemplo, en una guía turística de la provincia de Madrid se incluye una fotografía de la *Iglesia Magistral de Alcalá de Henares*⁹¹, con un lujoso automóvil en primer término, con toda probabilidad el del autor de la guía, que exhibe su posición social de forma metonímica. La idea de que es posible llegar en coche, o de que llegan hasta allí los coches, es un indicativo de modernización. Es posible acceder en un transporte cómodo, o no es necesario realizar un esfuerzo desproporcionado para disfrutarlo, son algunos de los mensajes que transmiten estas imágenes. No hay que olvidar, en ese sentido, que el turismo no se dirige todavía a grandes capas de población, como sería después, ni siquiera a nacionales, sino, con mucha frecuencia, a extranjeros y gente acomodada, que no está dispuesta a demasiados sacrificios físicos por visitar esos lugares. Por eso, uno de los exquisitos dibujos que adornan el libro de Halford Ross sobre España, publicado en Nueva York en 1925, el titulado *Before the Harem of the Moorish Kings of Spain*⁹² [Fig. 15] incluye un lujoso auto-

móvil, con su conductor al volante. No hay contradicción alguna entre la belleza de las máquinas y la de la historia: su disfrute es privativo de las mismas personas, que se encuentran tan orgullosas de exhibir una como de apreciar la otra.

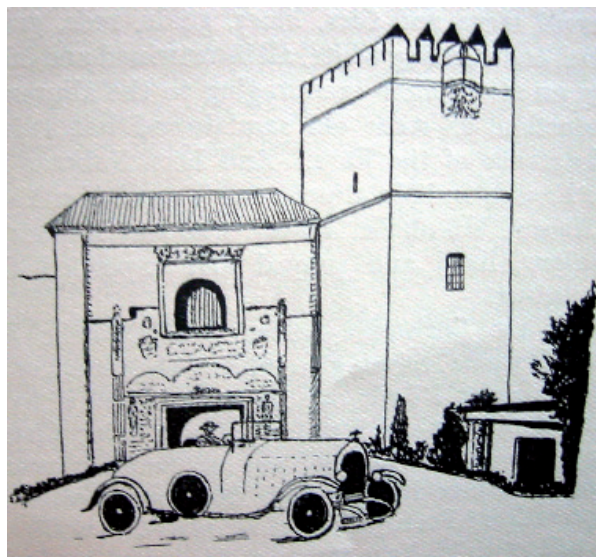


Fig. 15. *Before the Harem of the Moorish Kings of Spain*

Por eso el cartel turístico en el periodo de entreguerras introduce el automóvil moderno en la imagen destinada a promover la visita a un monumento histórico. En un cartel de *Alcalá de Henares* editado por el Patronato Nacional de Turismo en 1931⁹³ [Fig. 16] vemos, en la parte inferior izquierda, a una pareja que se sitúa junto a su coche para contemplar la fachada de la universidad cisneriana. José Ortega Munilla también se refiere a la visión en automóvil de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife: “Un rápido paseo en automóvil nos muestra como una proyección cinematográfica las bellezas de esta ciudad maravillosa”⁹⁴. Las guías turísticas no sólo no ocultan la modernización de las ciudades sino que se insiste en ello, a través de los medios de transporte, con objeto de asegurar la facilidad de acceso y la comodidad del viajero. En una guía de Burgos de 1930, donde se incluye una ilustración de Fortunato Julián en la que se ve el tren, en primer término, puede leerse: “El viajero que por primera vez llega a Burgos ... experimenta, en cierto modo, una desilusión y un desencanto ... El silencio que imaginaba lo ve sustituido por la actividad de las ciudades jóvenes, por los bocinazos de cerca de dos millares de automóviles y aun por el trepidar de los aeroplanos de la base de Gamonal, y se sorprende que la vieja Burgos no se preste, ante sus ojos, con la roña de los siglos, y los achaques de decrepita ancianidad”⁹⁵.



Fig. 16. Alcalá de Henares, Patronato Nacional de Turismo

Sorprendidos

Tal vez la reacción más común que se espera de un turista es la sorpresa. Uno de los gestos que permiten reconocerla es el acto de advertir a otro de lo percibido. En tal sentido, señalar constituye una forma admirativa de contemplar, y, por lo tanto, de sorprenderse. Es una percepción unida a la conversación, que es otra forma de percepción, como la que sin duda mantienen los dos personajes que pasean por el *Patio del Alcázar*, perteneciente al *Album sevillano* de Santigosa⁹⁶. Se señala, en apariencia, para el interlocutor que se encuentra dentro del cuadro, pero también para el espectador externo⁹⁷. El personaje que mira se convierte así en un instrumento de advertencia, en un encauzamiento de la mirada y de la reacción sorpresiva que se pide al visitante. Posee, como en la pintura antigua, una dimensión didáctica, pero también una complicidad de intereses hacia el mismo motivo, una subordinación a lo que resulta verdaderamente importante en la imagen que se presenta a otro.

A pesar de que los autores de guías de viaje invitan a que el viajero se sorprenda, los turistas que contemplan ciudades y monumentos no suelen reaccionar con sorpresa frente aquello que por primera vez ven, por llamativo que resulte para un observador externo a la imagen. Parece como si la educación occidental nos impidiera traicionar las emociones, con una pérdida de la compostura⁹⁸. Ello parece querer indicar que se trata de viajeros que tienen conocimientos previos y, por lo tanto, saben lo que van a ver. En realidad lo han visto ya, a través de imá-

genes y libros, porque ver es haber visto y, por lo tanto, miran como si hubieran estado allí antes⁹⁹. O quieren parecerlo. Su viaje es muy distinto, en cualquier caso, del que Miguel Delibes llama el viaje *palurdo*, “consistente en mirarlo todo sin ideas preconcebidas y sin vergüenza de asombrarse”¹⁰⁰.

En ciertas imágenes de carácter publicitario, sin embargo, se utiliza la mirada sorprendida del caminante que llega por primera vez y celebra la sorprendente visión del lugar con inusitada alegría. En un cartel de *Roncesvalles*, editado por el Patronato Nacional de Turismo en 1929 y firmado por Eduardo Santonja¹⁰¹, vemos a un caminante, vestido como si fuera un peregrino medieval del Camino de Santiago, que se sorprende ante la majestuosidad del paisaje que contempla tras pasar la cordillera: su reacción es como la del personaje de Courbet en *La costa en Palavas* (1854, Montpellier; Musée Fabre), quien lejos de reverenciar el paisaje como una revelación divina, lo saluda con el gozo de un amigo con quien por fin se encuentra.

La extrañeza, la presencia incoherente de quien no debe encontrarse allí, funciona como síntoma sorpresivo. Los palacios reales, con toda su lujosa decoración de dorados, lámparas, espejos y mármoles, constituyeron, hasta el siglo XIX, espacios reservados a la monarquía, ajenos a la mirada y a la presencia de la gente corriente. Pero como monumentos que son, los visitantes que acceden a ellos se sobrecogen ante tanta magnificencia. Pero también en algunos espacios religiosos los personajes parecen quedar sobrecogidos por la inmensidad del espacio, como esos dos hombres que, con el tronco inclinado hacia atrás y la mirada dirigida hacia lo alto, contemplan extasiados la bóveda de la *Sala Capítular de la catedral de Sevilla* en un grabado de A. Martí¹⁰² [Fig. 17]. Aunque raro, este tipo de personajes también aparece en la fotografía turística, como esa pareja que mira con cierto recelo desde una esquina del *Patio del Palacio Episcopal*



Fig. 17. A. Martí, Sala Capítular de la catedral de Sevilla

de Málaga en un folleto de la Costa del Sol de 1984¹⁰³ [Fig. 18]. Uno tiende a pensar en una desubicación: están allí, pero sin saber exactamente por qué ni que han de ver; ni por supuesto tienen ninguna relación con el entorno. Más común es encontrarlos en pinturas y fotografías relacionadas con ruinas arqueológicas, como las del *Teatro romano de Sagunto* que ilustran una guía de la provincia de Valencia de 1927¹⁰⁴, o en relación con cuevas.



Fig. 18. Patio del Palacio Episcopal de Málaga

Uno de los efectos más sorprendentes que causa la contemplación directa de una pieza artística, sobre todo cuando previamente sólo se conoce a través de su reproducción, es la relación física que se establece entre ella y el espectador. Los fragmentos de la estatua colosal del emperador Constantino en la plaza del Campidoglio de Roma constituyen, como sabe todo el mundo que haya viajado hasta allí, un atractivo permanente de cualquier turista, más deseoso de fotografiarse junto a ellos en virtud de la relación de escala, que de valorar las circunstancias históricas y estéticas por las que ello se produce.

La sensación de sentirse empujado, casi abrumado, ante el gran tamaño del objeto artístico observado ha sido también utilizada por los artistas, en imágenes de ruinas históricas sobre todo, para subrayar la grandeza de la civilización perdida, como si la vida latiese con más fuerza en esos restos descomunales que en los diminutos seres humanos que los contemplan. En el siglo XIX resulta curiosa la difusión de imágenes, en todo tipo de soportes, de esculturas contemporáneas de tamaño mayor que el natural, o a veces de sus fragmentos, en relación con figuras humanas que se encuentran junto a ellas, como se ve en un dibujo de J. Wyatt para la *Estatua ecuestre del Duque de Wellington*, que incluye una pareja que mira sobre el pedestal, bajo el lomo del caballo, mientras otro caballero sube por una escalera¹⁰⁵. Parcerisa

recurre a un efecto similar cuando da cuenta de las ruinas romanas de la calle Paradís de Barcelona, al que se añade la extrañeza de un uso cotidiano para piezas tan venerables¹⁰⁶.

La presencia de niños ante los monumentos puede ser interpretada de diversos modos. En un cartel editado por el Ministerio de Información y Turismo en 1959 que representa el monumento a Cervantes de la plaza de España de Madrid¹⁰⁷ puede considerarse una referencia de escala, pero también como un simple elemento pintoresco, casi como la conversión de la escultura en un elemento tan banal como la decoración de un parque temático. También, por supuesto, apunta la idea de sentirse empujado ante la magnitud del rascacielos. Al fin y al cabo, se trata de una percepción relativamente común. Roberts decía, en 1860, al visitar el Museo del Prado que "en su interior encuentras tal cantidad de belleza que te hace sentir insignificante"¹⁰⁸.

Quizá para evitar eso, en nuestro tiempo, los parques que, en pequeño tamaño y en un espacio reducido, reúnen los edificios más representativos de las distintas ciudades de una nación o de un continente para recreo de los visitantes constituyen una forma de poseerlos de una forma rápida, sin abrumarse. Aunque, por supuesto, no sin sorprenderse. El espectador establece una relación de dominio sobre los monumentos, al producirse una inversión de escala: los gigantes son los espectadores, aparentes dueños de un mundo que casi podrían destruir de un pisotón. Precisamente en su difusión publicitaria se juega con ello: por ejemplo, en la propaganda turística del Bruparck situado en el extrarradio de Bruselas, más conocido como "Mini-Europe", se invita a descubrir "los más encantadores lugares de Europa"¹⁰⁹ en una tarde de agradable paseo familiar; como muestra la fotografía que lo ilustra: el padre, que no está nada cansado de llevar a su hija de Londres a París señala algún lugar. Hasta ella misma allí encaramada es más alta que el Big Ben o el Arco de Triunfo. En el fondo de la imagen, un turista japonés fotografía una Torre de Pisa que levanta poco más que él.

En el museo los gestos de sorpresa son extraños, a pesar del esfuerzo que la publicidad realiza para que suceda todo lo contrario. Los espectadores solemos adoptar una compostura natural, casi de desdén, como si las obras nos resultaran familiares. Norman Rockwell, el artista que reflejó la banalidad de las formas de vida americana con un realismo prosaico, deudor de los medios de masas, es autor de una imagen titulada *Picasso versus Sargent*, de 1966, en la que invita a reflexionar sobre una cuestión prolijamente abordada por los sociólogos del

arte, cual es la disposición del público cultivado al distanciamiento estético, mientras las clases populares tienden a preferir los aspectos prácticos y funcionales¹¹⁰. En la mencionada imagen de Rockwell hay, además, otros dos elementos muy significativos en los que vale también la pena detenerse, relacionados con la caracterización del público: por un lado, la actitud diferente de la joven estudiosa, que parece reflexionar desde la distancia, con un cierto aire de superioridad, proporcionado por el conocimiento, mientras la mujer que contempla el retrato aristocrático se inclina sobre el lienzo para observar el modo en el que ha sido pintado, como si no diera realmente crédito a lo que estuviera viendo. Curiosamente Thomas Struth fotografió a los visitantes de Art Institute de Chicago donde se ve a dos tipos de visitantes opuestos, una mujer con un carrito de bebé, que contempla a cierta distancia, y una chica joven, más próxima al lienzo. Parecen encarnar papeles parecidos a los de la imagen de Rockwell: ¿Quiere con ello insinuarse que las diferencias entre los públicos han terminado o que, por fin, hay pinturas para todos los públicos?

Sentimentales

La idea del viaje como una experiencia emocional subjetiva es un concepto antiguo, que se prodiga en relatos de viajes e informaciones turísticas hasta el tópico. La mirada sentimental sobre las obras de arte o en relación con ellas –la mirada que altera el espíritu– va desde lo culto a lo popular sin solución de continuidad.

Para alcanzar la emoción se necesita soledad y aislamiento, silencio e intimidad. Son muchos los que se quejan del exceso de turistas o de la excesiva erudición de los guías por ejemplo Federico García Sanchiz o Rubén Darío en la Alhambra¹¹¹. Edmundo de Amicis describe así la visita a un patio en Sevilla: “Observé cuidadosamente cosa por cosa, como hecho en un lugar abandonado por las hadas; senteme, cerré los ojos, y me hice la ilusión de ser el amo de la casa; me levanté después; metí una mano en el agua de la fuente, palpé una columnilla, me asomé a la puerta, cogí una flor; pasé la vista por las ventanas, reí, dejé escapar un suspiro, y dije: / -Qué felices deben ser los que viven aquí”¹¹². Ilustraciones y pinturas de monumentos que incluyen personajes meditabundos, ensimismados en la contemplación, tratan de caracterizar este modo de percepción. La propaganda turística de los años ochenta recuperó esa fórmula para transmitir la idea de placidez e intimismo. En una fotografía¹¹³ que representa el claustro de la catedral de Gerona aparece, a la derecha, bajo una de las arquerías una mujer pensativa,

mientras lee o reflexiona. Percibimos una vivencia intimista que no se traduce en una mirada precisa ni en un hecho concreto. Exige permanecer por un tiempo. Recrearse en el pensamiento.

Pero, a veces, una emoción intensa exige compartir la visión. Esa necesidad ya fue expresada por Stendhal, cuando al salir de la iglesia de la Santa Croce de Florencia, camina con miedo a derrumbarse: “Me senté en uno de los bancos ... volví a leer con deleite esos versos de Foscolo ... necesitaba un amigo que compartiera mi emoción”¹¹⁴. Por eso, quizá, hay tantos amigos que comparten el placer de la belleza. Su mirada nace de la complicidad. José Cascales Muñoz escribía en un libro de *Excursiones por Andalucía*: “Cuando yo visitaba por primera vez los lugares de que trato en este libro, ... lo hacía con el convencimiento de que sólo interesaban estas a los contadísimos amigos que tomaban parte en aquellas excursiones y cuando más a los escasos vecinos algo cultos de los pueblos que recorríamos”¹¹⁵.

Quizá el sentimiento más popularizado sea el de la melancolía. El individuo que medita junto a las ruinas constituye una iconografía muy extendida desde tiempo atrás¹¹⁶. Ilustradores y pintores románticos aprovecharon este recurso narrativo con cierta asiduidad. A veces se representan campesinos con sus trajes o adornos típicos que los identifican con un espacio concreto, ante ruinas reales o imaginarias, como si con su presencia trataran de caracterizar la conciencia de la pérdida, que sienten como más próxima, por ejemplo, en las *Ruinas de San Juan de los Reyes* (1846, Madrid, Museo Romántico) de Cecilio Pizarro [Fig. 19]. El mismo autor, en cambio, en una pintura comparable titulada *Capilla de Santa Quiteria* (1846, Madrid, Museo Romántico)¹¹⁷, incorpora una figura muy distinta: un caballero elegantemente vestido, de negro y con chistera, que toma apuntes ante los sepulcros destruidos. Su mirada no es la de la melancolía, sino la del estudio. De algún modo, por tanto, se presenta la confianza en el estudio y en la erudición como una forma de mantener los edificios del pasado: el hombre moderno es consciente de que tiene alguna posibilidad de conservar y apreciar. Al campesino de la otra imagen sólo le queda la añoranza. También las imágenes turísticas incluyen ocasionalmente figuras que se encuentran ante el motivo, pero no lo observan directamente, como la mujer del cartel que representa una *Vista panorámica de Estepa*¹¹⁸, de 1962, que remite a una vivencia, recordada antes de haber sido vivida.



Fig. 19. Cecilio Pizarro, *Ruinas de San Juan de los Reyes* (Madrid, Museo Romántico)

Protagonistas

El gusto por fotografiarse delante de un edificio o de un objeto cualquiera constituye una forma de apropiación, con independencia de la identidad o condición del retratado. Este, individuo o grupo, lo hace suyo por el mero hecho estar allí, aunque, en ese momento, no lo contemple, y por lo tanto no lo valore externamente; el ojo de la cámara lo hace por él. La obra de arte se convierte así en un elemento simbólico, al que dota de la singularidad de una presencia conocida. Difícilmente encontraríamos a algún turista que alguna vez no haya sido fotografiado ante algún monumento histórico. Hay tantas variantes como modelos y fotógrafos, privadas o públicas. La pintura lo había hecho de una forma comparable, cuando se reproducen determinados modelos arquitectónicos u objetos artísticos en el cuadro.

Hay retratos familiares que tratan de presentarse en el espacio admirado con cierta naturalidad, aunque tendemos a percibirlos como extraños, porque el lugar se convierte en un anécdota narrativa demasiado poderosa. En palabras de John Berger, se produce una “reducción del objeto a su visualidad”¹¹⁹. La gran importancia que tiene la figura humana evidencia que subyace, no un deseo de poseer, como en las vistas de edificios o de pinturas —ni siquiera de conocer, porque no existe el mínimo alarde en tal sentido— sino una obsesión por permanecer, o al menos por demostrar que se ha estado.

Hay una variante de esta tipología que está relacionada con la habitabilidad del espacio admirado, y no es otra que la de disfrazarse para que exista una concordancia ambiental en la posesión. “Visitar implica un tiempo que

se agota, un plazo fijo, las visitas empiezan y terminan, mientras que *habitar* resume el tiempo detenido”¹²⁰. Esa quimera de quien desea permanecer en lugar que le fascina —o, más bien, desea recordarse a sí mismo como si lo hubiera habitado— tiene dos variantes, la de quien se retrata en el mismo lugar o la de quien utiliza un decorado. En el libro de Calvert, *Spain*, que no es pródigo en ilustraciones con figuras que contemplen los monumentos descritos, incluye, como ilustración, dos fotografías tituladas *The Author in the Alhambra* y *The Acequia Court from de Main Entrance, Generalife*¹²¹, donde vemos al autor, disfrazado de personaje oriental, como si hubiese escapado de un cuento de *Las mil y una noches*, que se siente momentáneamente dueño del lugar. Al parecer, esta costumbre estuvo muy popularizada, tanto en Granada como en otras ciudades, aunque, por lo general, a diferencia del caso reseñado, los observadores no se encuentran en realidad ante el monumento, sino ante el decorado de un fotógrafo [Fig. 20].



Fig. 20. *En Granada*

En cuanto a la posibilidad de que el visitante de exposiciones y museos se convierta en centro de atención visual, frente a los cuadros, es un hecho que se constata tanto en la literatura como en las imágenes. Oscar Wilde, a comienzos de *El retrato de Dorian Gray*, cuando Basilio da a conocer a Lord Henry la obra que acaba de hacer y este le recomienda que la exponga en la Grosvenor Gallery, en lugar de la Royal Academy, explica: “La Academia es demasiado grande y demasiado vulgar. Cuantas veces he ido allí, había tanta gente que me ha

sido imposible ver los cuadros, lo cual era espantoso, o tantos cuadros, que no he podido ver la gente, lo cual es peor aún”¹²².

Una ilustración aparecida en el *Punch* de Londres el 29 de mayo de 1886, titulada “A Lost Illusion” representa a un joven sentado en medio del público, entre el que hay varias mujeres que asisten a una exposición artística. Debajo puede leerse el siguiente texto: “El demasiado susceptible Jones va a París por primera vez (para ver el Salón, por supuesto). Como un verdadero británico, siempre ha creído que la belleza era exclusivo monopolio de las mujeres de su país. Encuentra, sin embargo, que está lejos de ser el caso y se olvida prácticamente de mirar las pinturas”¹²³. En ese caso, son mujeres. Pero también los hombres se exponen. En una imagen¹²⁴ que recoge la exposición de trabajos realizados en la Academia de España en Roma hay particularmente uno que parece más preocupado de su pose que de contemplar los cuadros, como si hubiera visto al conde de Montesquiou-Fezensac retratado por Whistler (Nueva York, Frick Collection) o hubiese salido de algún cuadro de Boldini.

Las imágenes que tienden a presentar el museo como un espacio de entretenimiento, donde la contemplación de los cuadros constituye algo accesorio, aparece en varias ocasiones. Quiero aludir solamente a la pareja de cuadritos de Miguel Pineda Montón, titulado uno *Interior del Prado con el cuadro de Las Meninas y dama leyendo* y otro *Interior del Prado con el cuadro de Las Lanzas y soldado* (Madrid, colección particular). Cabe pensar —como supone Julián Gállego— que “la rozagante lectora ... acaso no está leyendo, en tan graciosa postura, sino luciendo su belleza”¹²⁵, en cuyo caso, y puestos a novelar, se puede hacer la conjetura de que el apuesto militar se acabará encontrando con la dama de la otra sala, de modo que la historia de los seres reales cobra más protagonismo que la de los cuadros.

A veces, la relación que pretende establecerse resulta fallida para un entendido. En una de las numerosas fotografías que pueden ser adquiridas a través de la red vemos una en la que una pareja se besa en el interior de un museo junto al *Amor Victorioso* de Caravaggio¹²⁶. Se supone que el autor ha buscado una relación entre el título de la obra, colgada a la izquierda, y los jóvenes que manifiestan su amor; a la derecha, en el espacio vacío del museo, rodeados de obras de arte. Sin embargo, el fotógrafo no debió de fijarse mucho en el cuadro como tal —seguramente que no lo miró, o, por lo menos, no lo miró con una intención que fuera más allá de una explicación superficial sobre su iconografía, extraída de un candoroso libro de mitología— porque no parece que la ambigüedad

de ese joven que se ofrece a sí mismo —que, como se sabe, puso a su comitente, Vincenzo Giustiniani, “fuera de sí”¹²⁷— sea el motivo plástico más adecuado para ser relacionado con la pasión que se expresan mutuamente los visitantes.

El cine también ha utilizado el museo como espacio de seducción. La interacción entre las obras y los personajes a través de las miradas de éstos, entre sí y hacia ellas, en medio de una atmósfera de misterio y recogimiento, ha contribuido a despertar el deseo. En *Vestida para matar*¹²⁸, por ejemplo, la insatisfecha Kate Miller, protagonizada por Angie Dickinson, se sienta ante una pintura que representa a una mujer pensativa sobre la que se proyecta, en clara referencia a la escena de *Vértigo* en la que Madeleine (Kim Novak) contempla a Carlota Valdés¹²⁹: unos jóvenes se besan ardorosamente delante de los cuadros antes de que un desconocido se siente junto a ella, supuestamente para ver la misma pintura; ella le mira, pero él se va al descubrir su anillo de casada. Se inicia entonces un juego esquivo que lleva la cámara por todas las salas del museo, antes del encuentro final en el exterior.

Pigmalion

Toda imagen artística, más comúnmente un desnudo, que con frecuencia despierta el deseo de ser alcanzado en la realidad, es susceptible de generar una mirada pigmaliónica. Aunque el tema tiene múltiples vertientes, quisiera constatar este fenómeno en relación con el público que acude a los museos, no necesariamente entendido en cuestiones artísticas... ¡o incluso cuando lo es!. Indudablemente cuando Berenson fue captado en la Galleria Borghese de Roma en 1955, delante del retrato de Paolina Bonaparte de Antonio Canova, David Seymour (Chim), autor de la fotografía, fue muy consciente del juego de miradas entre el viejo profesor de noventa años y la impertérrita corsa disfrazada de diosa. Aunque sabemos que ella no mira a nadie, parece que se observan con contenido anhelo. Llegó el momento y todo resplandece en el vacío. Ella le esperaba y allí se encuentra: es el eterno juego del deseo suscitado a través de la obra de arte.

Una fotografía de Elliot Erwitt tomada en el Museo del Prado presenta a varios hombres concentrados delante de *La Maja Desnuda* de Goya, mientras frente a la vestida se encuentra una mujer sola. Varios son los mensajes que se entrecruzan en la contemplación de la fotografía: los hombres miran un cuerpo desnudo, la mujer mira una obra de arte; o: hay más hombres que

mujeres en el museo; o: los hombres se detienen en la obra más interesante; o: el desnudo es capaz de atraer más público. La fotografía se convierte así en un instrumento de reflexión sobre la mirada artística.

La idea de que los personajes de un cuadro cobren vida no sólo constituye otra forma de verlos, sino también ha de entenderse como resultado de una mirada obsesiva sobre ellos, que lleva a confundir el arte con la vida. En ambos casos, por lo tanto, es una mirada descontextualizada sobre el objeto artístico, deudora del imaginario moderno, la que modifica la percepción. El cuadro de Louis Béroud titulado *A la gloria de Rubens* (París, Louvre) imagina una visita del pintor flamenco, aclamado por sus propios personajes en la nueva sala, acondicionada en 1900, donde estaba colocada la serie de pinturas realizada para María de Medicis. En otra pintura comparable es un elegante artista moderno el que está pintando un desnudo femenino inspirado en las opulentas mujeres rubensianas, tres de las cuales, para sorpresa del joven, parecen repentinamente flotar entre el lienzo y él. Esta percepción mundana y humorística de las grandes obras del pasado no es exclusiva de la frívola burguesía de la *Belle Époque*. El equipo Crónica, con el fin de dotar de vida a las imágenes artísticas, las hizo pasar por reales: paisajes de Corot, Vlaminck, Turner o Kirchner son habitados por los propios artistas, de modo que convierten en natural lo que es ficción¹³⁰.

Este mismo procedimiento ha sido trasladado al cartel turístico. Durante los años noventa, personajes vestidos de blanco, que parecían haber salido de un cuadro de Sorolla, se mostraban tanto en publicidad televisiva como en carteles. En uno de ellos, vinculado a la campaña de propaganda *Everything new under the sun*, de la Subsecretaría de Estado de Turismo y Comercio, una mujer y una niña nos miran desde el interior del museo Sorolla, como si hubieran escapado de la pintura que se encuentra al fondo. Como atractivo turístico, el Museo del Prado ideó en el verano de 2005 la representación, en el interior del museo, de escenas en las que participaban actores disfrazados de los personajes representados en los cuadros, de algún modo como si hubieran salido de ellos. Como se ve en las fotografías, algunas reproducidas en la prensa tiempo después¹³¹ [Fig. 21], el público deja de mirar los cuadros para insertarse en un espectáculo que sólo cobra sentido en presencia de ellos.



Fig. 21. La actriz Laura Cabrera, en el papel de Mariana de Austria, en el Museo del Prado

Aturdidos

Edmundo d'Amicis ya se refiere al agobio visual que siente cuando visita el Museo del Prado en 1871: "En la segunda [sala] empecé a no ser yo, y en vez de detenerme a mirar cuadro por cuadro, di la vuelta al Museo casi corriendo ... Durante una hora se anda de un lado para otro sin haber visto casi nada, porque en aquella batalla intensa que nos agita las obras maestras luchan disputándose vuestra atención"¹³².

Pero fueron los impresionistas quienes plantearon la contradicción entre la conminación a ver y las dificultades de reconocer, entre ver y no ver¹³³. Algunas imágenes de Degas son especialmente interesantes de la nueva relación visual que se establece entre los visitantes y los cuadros de los museos. El artista abordó en varias ocasiones estos temas, como *Una visita al Museo* (c. 1885, Washington, National Gallery) o *En el Louvre* (colección particular). Como espectadores externos, no reconocemos el objeto visto por el paseante representado. Nos encontramos en las antípodas de las antiguas evocaciones de galerías de pinturas: los cuadros se desvanecen ante nuestra mirada: ¿también a la mirada de la mujer ocupada en sus cosas? Sin embargo, es la mirada misma lo que se pone de relieve en estos cuadros, y no la información objetiva sobre lo visible. El espectador moderno no fija su atención sobre un objeto único, que por sí mismo no puede desplazar la existencia del entorno. Pero se obsesiona por apropiarse de todo con la mirada.

La saturación visual que produce la continuada contemplación de obras de un museo nos lleva a divagar por él, a no colocarnos enfrente de las piezas para contemplarlas de manera individualizada, sino a pasear dejándolas a un lado. Algunas fotografías del interior de los museos nos transmiten esa idea: los personajes pasean, e incluso quien se detiene un momento se apresura enseguida a continuar el camino. La mirada ensimismada supone un

descuido, una marginación del objeto mirado, incluso un desinterés hacia él. Termina por convertirse en un no mirar, un no reconocer. Paradójicamente, el énfasis en la mirada que tienen muchas imágenes contemporáneas conllevan una incompreensión, un distanciamiento respecto al objeto mirado.

En ese sentido, el arte contemporáneo ha cuestionado las exigencias de absorción contemplativa que tradicionalmente exige la obra arte. Obras como las realizadas por *Spaziali* (1967, Galleria Nazionale d'Arte Moderna) de Michelangelo Pistoletto, concebidas como si fueran espejos sobre los que se adhieren imágenes de personas que provocan en el espectador la inquietud porque no permiten observar con tranquilidad: "Entramos en la sala y al mismo tiempo en el espacio del cuadro ... Una vez en el espacio del cuadro, no tenemos más remedio que compartirlo con los personajes que están en él, siempre ajenos a nosotros"¹³⁴. Se configura así un espacio virtual, que es el de la sala donde se hayan expuestos, de modo que las figuras se convierten en observadores de un espacio que, en realidad, se encuentra a este lado del cuadro. Pero, a su vez, el visitante de la galería, cuando contempla la obra, se ve reflejado él mismo, de modo que se introduce en la imagen artística y es mirado como tal. Preocupaciones relacionadas con las dificultades de mirar las obras de arte en los museos han tenido pintores como el Equipo Crónica, en su serie "Los viajes"¹³⁵, o fotógrafos como Elliot Erwitt o Thomas Struth¹³⁶. El chileno Alfredo Jaar propuso en la *Documenta* del año 2002 una instalación en la que el espectador, tras leer tres historias y pasar por un laberinto, llega a una sala con una luz cegadora. Como se ha dicho, la obra es una metáfora sobre la ceguera de nuestra sociedad. El artista propone una reflexión sobre nuestra incapacidad para ser afectados por la imagen. En las fotografías vemos a los espectadores como salen cegados de la sala¹³⁷. Podríamos decir que es una mirada ciega, en la que es necesario no ver para poder ver.

Constatamos la mirada aturdida en la fotografía periodística de actualidad, destinada a fomentar el interés que tiene visitar un lugar. Una foto de la Agencia EFE de 1964 da cuenta del grupo de turistas que recorre la Alhambra sin fijarse absolutamente en nada¹³⁸. Pero más llamativo resulta que la idea de masificación y aturdimiento esté presente en la fotografía destinada a la propaganda turística. En una guía de Mallorca de los años treinta aparece una fotografía que representa *La enorme bóveda que da entrada a las célebres cuevas de Artá o de la Ermita*¹³⁹ [Fig. 22] donde se ve un número significativo de personas que acceden maquinalmente al lugar mitificado.

También el cartel turístico se ha fijado en el aturdimiento de los visitantes, que no siempre contemplan las obras, sino que pasean por las salas, de modo que los cuadros se diluyen o desaparecen, como uno del Museo del Prado, donde "las visitantes" se sientan al margen de *La familia de Carlos IV* de Goya; o en otro, de 1967, que representa el *Museo Picasso*¹⁴⁰ de Barcelona, donde el juego de reflejos que producen los cristales constituye más una invitación al estar que al ver. También se ha utilizado en películas destinada a la difusión turística¹⁴¹, que recurren a perspectivas del Museo del Prado lleno de gente. Se ve a las gentes deambular, arremolinarse, sentirse cansadas delante de las obras. Sus gestos ensimismados, pendientes del acompañante, leyendo o simplemente sentados de tanto agotamiento, revelan la fascinación por un fenómeno heterogéneo en el que la publicidad se apoya para hacerlo más grande. Ya no son las obras lo que interesa, sino las actitudes.



Fig. 22. La enorme bóveda que da entrada a las célebres cuevas de Artá o de la Ermita

Mirones

El deseo de verlo todo acompaña siempre al turista. Es la apremiante exigencia que imponen todos los libros de viaje. Una guía de León de 1916 advierte de que "falta tiempo al turista para ver, no ya para admirar en sus detalles, todos los monumentos leoneses"¹⁴². Quisiera referirme ahora a la representación explícita de lugares para mirar, aquellos en los que debe colocarse el turista para una adecuada contemplación. Contribuyen a subrayar la importancia de la mirada misma, más allá del objeto concreto contemplado. De este modo, la mirada se introduce en la representación, convirtiéndose en un tema, aun-

que, paradójicamente, el lugar desde donde se ha de producir esa mirada —información dirigida al espectador externo— cobra tal relevancia que lo mirado se diluye o desaparece.

Un recurso compositivo utilizado en distintas épocas, y con cierta frecuencia durante el Romanticismo, consiste en presentar la realidad a través de una ventana. Con independencia de los variados significados que este punto de vista pueda proporcionar a la representación, parece claro que el procedimiento constituye, por una parte, una forma de encauzar la mirada, de invitar a mirar; al quedar encuadrado el motivo de forma precisa; y, por otra parte, introduce al espectador en un espacio del que necesita salir para ver lo que hay fuera. La ventana constituye, pues, un recurso escenográfico para subrayar la importancia de la visualidad: invita a asomarse y ver, porque nosotros, los espectadores, nos encontramos dentro.

La presentación de la Alhambra como lugar ideal desde el que mirar tiene tanta importancia, en la configuración de su imagen mítica, como la de objetivo privilegiado en sí misma. Ya en un dibujo de John Frederic Lewis titulado *La Alhambra y Sierra Nevada desde el Peinador de la Reina*, del que existe la correspondiente litografía para *Sketches of Spain an Spanish Character* (1836), aparece una figura femenina, vestida según las modas de su tiempo, que se dedica a contemplar. Como se ha señalado, en esta imagen se simboliza “la ensoñación utópica que la figura acodada en la galería experimenta en pleno proceso contemplativo de un paisaje de fantasía y leyenda”¹⁴³. Pero es, evidentemente, un trasunto de nuestra propia mirada, dirigida por el marco arquitectónico. Es una codificación del significado mismo de mirar; y de lo que es posible alcanzar a ver.

El pintor alemán Franz von Lenbach utilizó un recurso parecido en el cuadro titulado *El tocador de la reina* (1868, Munich, Schack Galerie)¹⁴⁴, donde vemos al artista que pinta, asomado a una de las ventanas de la Alhambra, que pone su atención en el mirador donde se encuentra un visitante, mirando a su vez. El pintoresquismo de la arquitectura es, en este caso muy relativo. Se trata de una tematización de la mirada en un doble sentido, de la propia sobre el lugar en el que el artista se encuentra, que no es cualquiera, y de la del visitante sobre el paisaje que, una vez más, no entra dentro del campo visual.

En una fotografía estereoscópica de *Granada. Balcón de la Sala de Embajadores y vista del Generalife* (c. 1860) [Fig. 23] vemos a un hombre que, de espaldas al espectador, se asoma al paisaje. Por una parte, la figura es un eco del propio fotógrafo que, al igual que él —al igual que nos-

otros— se asoma para mirar; y ve; es, en realidad, uno de nosotros, un visitante cualquiera de la Alhambra que ha escapado del interior para contemplar detenidamente lo que hay alrededor. Por otra parte, tanto la rejería del balcón como el personaje que se asoma, en primer término a la derecha, están situados a una gran distancia focal respecto al objeto de nuestra mirada, que llega a verse de forma borrosa, desenfocada. Se diría, incluso, que la figura nos impide ver lo que supuestamente ha de verse en toda su dimensión. Parece un estorbo. Pero el juego del fotógrafo va más allá: la imagen fotográfica no sólo nos introduce en la Alhambra como visitantes que podemos asomarnos al exterior; sino que también nos coloca en el lugar preciso donde hemos de mirar; aunque, a diferencia del personaje, nosotros no llegamos a darnos cuenta de lo poco que vemos.



Fig. 23. Granada. Balcón de la Sala de Embajadores y vista del Generalife

Esta importancia que tiene la Alhambra y el Generalife como atalayas desde la donde mirar, tanto como la de ser objeto de miradas, es asumida por todos los ilustres viajeros que las han visitado. La crónica del viaje de Isabel de Borbón en 1877, cuando está en el Generalife, dice: “Desde el mirador en que se hallaba doña María Isabel, dominábase, no sólo la ciudad toda, sino casi toda la Alhambra. La inteligente mirada de la incansable princesa extendiase por todo aquel panorama, como se extienden los rayos del sol”¹⁴⁵.

Con ocasión de la rehabilitación del sevillano Barrio de Santa Cruz, en tiempos del marqués de la Vega-Inclán, el rey Alfonso XIII, en una visita a las Hospederías, se fotografió en una de las galerías altas que se abren sobre el caserío¹⁴⁶. Aparte de que su presencia en aquel lugar constituya una forma de realzar la tarea política de la Comisaría Regia del Turismo y el específico atractivo del barrio, como cualquier otra visita de la autoridad a un monumento o conjunto histórico, hay una voluntad de subrayar el placer de la contemplación: vemos como mira el rey, aunque no vemos lo que mira, pero la negligente actitud evoca un placer visual y sensorial. En el mismo sentido, en la portada de una *Guía de Tenerife*, publicada en 1927 y firmada por Torres Romero¹⁴⁷, se utiliza una

barandilla abierta sobre el puerto, con un enramado alrededor que hace de ventana, para sugerir la posibilidad de asomarse a mirar.

A veces la vista de las ciudades tiene algo de aparición mágica o de revelación mística. Pedro Antonio de Alarcón dice: "En esto apareció ante nuestros ojos *Salamanca* surgiendo de la hondonada en que se asienta a la orilla derecha del Tormes"¹⁴⁸. Un viajero describe exactamente el lugar ideal para obtener la mejor vista de la ciudad: "delante de la fábrica de harina de Tejares... desde el que el turista podrá deleitarse contemplando el clásico panorama de las orillas del Tormes, con el estupendo monumental fondo de la dorada ciudad, reflejado sobre el límpido espejo de las tranquilas aguas del río. / El mejor momento de luz, para admirar este soberbio cuadro de la vieja España, es el de las últimas horas del sol de la tarde ... El viajero podrá gozar de estos bellísimos panoramas castellanos, si acierta a contemplarlos en esos rojos atardeceres otoñales de tan maravillosa luz"¹⁴⁹.

A la posibilidad de divisar un panorama sin rival desde la ventana del hotel hacen referencia literaria muchas guías, lo que refuerza la relación entre turismo y mirada excepcional desde un lugar preciso. Por ejemplo, una guía inglesa de 1931 sobre España, cuando se refiere a las ventajas del Hotel Real de Santander —que de por sí es una ciudad más concebida para mirar desde ella que hacia ella— indica: "Mr. Freeston dice que el Hotel Real en Santander ... está a la altura de Villa d'Este en Cernobbio, en el Lago de Como y Villa Igeia en Palermo, Sicilia, en cuanto a su privilegiado emplazamiento y por el soberbio panorama que se divisa desde sus ventanas". El cartel que Penagos realizó en 1931 para el Patronato Nacional de Turismo¹⁵¹ con objeto de atraer el turismo hacia Santander incide sobre ese mismo aspecto: la ciudad se convierte una terraza sobre la bahía, en un lugar para ver.

En un reciente cartel de la Dirección General del Turismo¹⁵² [Fig. 24] una pareja se fotografía a sí misma delante del monumento, que en este caso es la terraza de la *Casa Milá* de Barcelona. Parece como si la publicidad hubiera asumido que los turistas ya no miran los monumentos, sino que se limitan a fotografiarse junto a ellos. Por otra parte, el grafismo superpuesto, que indica una sonrisa —eco de la suya propia, naturalmente— tiene una cadencia de palabras que de izquierda a derecha dicen: "Gaudí-Gaudí-Gaudí-Gaudí-Shopping". Las compras alcanzan el punto álgido de la sonrisa. Lo importante es divertirse: "Smile!

Your are in Spain". Sigamos el consejo: Sonriamos! Estamos en Gran Canaria.



Fig. 24. Cartel turístico de la campaña *Smile! You are in Spain!*

Notas

- * Escritas ya estas primeras palabras recibimos la noticia de su fallecimiento. Sirvan estas páginas como especial reconocimiento de quien tanto aprendió de su magisterio para honrar su memoria. Además, este trabajo no hubiera sido escrito de no haber mediado la imprescindible concurrencia de María de los Reyes Hernández Socorro, Carlos González Navarro y María de los Santos García Felguera, a quienes quiero agradecer un apoyo lleno de generosidad y sabiduría. Deseo también expresar mi gratitud a Catalina Cantarellas, Juan Antonio Ramírez, José Luis Díez, Manuela Alonso, Aurora Fernández Polanco, Jesusa Vega, Luis Fernández Colorado, Fidel Villalba y a la Biblioteca del Centro de Documentación Turística de la Subsecretaría de Estado para el Turismo y Comercio.
- 1 GÁLLEGO, J. (1979): *Postales*, Ediciones de Heraldo de Aragón, Zaragoza: 20 y 282.
- 2 VEGA, J. (2004): "Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX: una aventura lejos de la civilización", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIX: 294.
- 3 HERNÁNDEZ SOCORRO, M.R. (1994): "Instantáneas de Gran Canaria en el último tercio del siglo XIX. Bocetos de viaje de Felipe Verdugo", *XI Coloquio de Historia Canario-Americana*, II: 246.
- 4 *Obra encomendada a la Comisaría Regia del Turismo y recursos para realizarla* (1917), Comisaría Regia de Turismo y Cultura Artística, Madrid: 3.
- 5 BARRELL, J. (1980): *The dark side of the landscape. The rural poor in English painting, 1730-1840*, Cambridge University Press, Londres: 16-17 y 33.
- 6 CRARY, J. (1990): *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, October books-MIT Press, Cambridge, Mass-Londres: 6.
- 7 BERGER, J. (1979): *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona: 168.
- 8 FERNÁNDEZ POLANCO, A. (2004), *Formas de mirar en el arte actual*, Edilupa, Madrid: 20.
- 9 FERNÁNDEZ POLANCO (2004): 16.
- 10 En la vista de *Cabeças*, una de las realizadas por Joris Hoefnagel, que recorrió España entre 1563 y 1567 para Georg Braum, director del *Civitates Orbis Terrarum*, ya aparece una representación del propio dibujante, en primer término, al que acompaña la siguiente inscripción: "Depingebat Georgius Houfnaglius / Anno 1565". Véase: SANTIAGO PÁEZ, E. (1996): *Teatro de las más ilustres ciudades de España y Portugal*. Estudio, Lunwerg, Barcelona. A diferencia de Anton van den Wyngaerde, que desarrolló una gran fidelidad y exactitud en la reproducción de lugares y edificios, Hoefnagel posee una concepción más bien escenográfica del paisaje, donde inserta con frecuencia figuras y escenas costumbristas en primer plano, aunque, en general tampoco interpreta que estas deban establecer una relación visual con aquello que nosotros vemos. Véase: KAGAN, R. (1986): *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, El Viso, Madrid; MARÍAS, F. (2002): "Imágenes de ciudades española: de las convenciones cartográficas a la corografía urbana", en *El Atlas del Rey Planeta. La 'Descripción de Españas y de las cosas y puertos de sus reinos' de Pedro Texeira (1634)*, Nerea, Madrid: 99-116.
- 11 GALERA ANDREU, P. (1992), *La imagen romántica de la Alhambra*, Junta de Andalucía-Ediciones el Viso, Madrid: 32.
- 12 VALDIVIESO, E. (1981): *Pintura sevillana del siglo XIX*, Autor, Sevilla: 63. N.º Inv. Museo Bilbao: 69/68.
- 13 DACOS, N. (2004): *Roma Quanta Fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Somogy éditions d'Art París: 17-20, 76 y 85-85.
- 14 RODRÍGUEZ LLERA, R. (2005): *El arte itinerante*, Universidad, Valladolid: 170.
- 15 GALERA (1992): 107.
- 16 BARON TAYLOR (1860): *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la cote d'Afrique de Tanger à Tetouan*, Plon, París (Fuera de paginación).
- 17 PIFERRER, P. (1839, 1985): *Recuerdos y bellezas de España. Cataluña*, Zocodover, Toledo [facsimil de la edición de 1839], II: 61.
- 18 HERNÁNDEZ SOCORRO (1994): 245.
- 19 *Sevilla. Ciudades de España* (s.a.), Aldus, Santander: 67.
- 20 *Servicio de Publicidad e Información de Turismo* (1979), Secretaría de Estado de Turismo, Dirección General de Promoción del Turismo, Artes Gráficas Grijelmo, Bilbao: foto n.º 26.
- 21 WOOD, C.W. (1968): *Cartas desde Mallorca*, Ediciones de Ayer, Palma de Mallorca: 227. Véase también: FIOL GUISCAFRÉ, J.M. (1992): *Descobrint la Mediterrània. Viatgers anglesos per les illes balears el segle XIX*, Miquel Font, Palma de Mallorca: 216.
- 22 PIÑAR SAMOS, J., comisario (2006): *En la Alhambra. Turismo y fotografía en torno a un monumento*, CajaGranada, Granada: 75.
- 23 *Servicio de publicidad e Información y Turismo* (1984), Tonsa, San Sebastián: n.º 18.
- 24 *El Mundo*, 20 de diciembre de 2005. Foto EFE.
- 25 Reproducida por GALERA (1992): 166.
- 26 FONTBONA, F. (1992): *La xilografía a Catalunya entre 1800 i 1923*, Biblioteca de Catalunya Barcelona: 45; FONTBONA, F. y JORBA, M., eds. (1999), *El Romanticismo a Catalunya, 1820-1874*, Generalitat de Catalunya, Barcelona: 181.
- 27 PIFERRER (1839): II, 69.
- 28 REYERO, C. (2004): "Très comme il faut. Doré o los límites de hacer visible lo inimaginable", en *Gustave Doré. Obras de la colección del Musée d'Art Moderne et contemporain de Strasbourg*, Museo de Bellas Artes, Bilbao: 62-63.
- 29 FRESNEDO DE LA CALZADA, J. (1926), *Santander y su provincia. Guía práctica de su provincia*, Librería Moderna, Santander.
- 30 R.94. Centro de Documentación de la Imagen de Santander.
- 31 SARTHOU CARRERES, C. (1927), *Guía turista de la provincia de Valencia*, Tipografía del Carmen, Valencia: 51.
- 32 FURIÓ, V. (2004): "Ver la historia del arte: los grabados de Pietro Antonio Martini sobre las exposiciones de París y Londres de 1787", *Locus Amoenus*, 7: 263 y 268.
- 33 VALVERDE y ÁLVAREZ, E. (1886): *Nueva guía del viajero en España y Portugal. Viaje geográfico, artístico y pintoresco por la Península Ibérica*, Madrid: 54.
- 34 Así puede verse en una fotografía de Luis Magán (*El País*, 3 de junio de 2006) donde un visitante pasea con un bolsa relativa a la exposición *Picasso. Tradición y Vanguardia* celebrada en el Museo del Prado.
- 35 VEGA (2004): 207.
- 36 GALERA (1992): 57.
- 37 BERNARD, M. (1895): *Autour de la Méditerranée. Les Cotes Latines, L'Espagne. De Tanger à Port-Vendres*, Henri Laurens, París: 235.
- 38 FERRÁ JUAN, B. (1948, 1994): *El Archiduque errante. Luis Salvador de Austria*, Miquel Font editor Mallorca: 223.
- 39 FERRER GIBERT, P. (1943) *El archiduque Luis Salvador, Rubén Darío y Santiago Rusiñol en Mallorca*, Ediciones Vich, Inca-Palma: 73.
- 40 CALVERT, W.F. (1908): *León, Burgos y Salamanca. A historical and descriptive account*, John Lane, Londres: 167, 227 y 246.

- 40 GARCÍA SANCHIZ, F. (1929): *El viaje a España. Libro para todos y especialmente para viajeros y lectores hispanoamericanos*, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid: 227.
- 41 *El Siglo Pintoresco*, mayo 1845, l: 27. Reproducida en: MATILLA, J.M. y PORTÚS, J. (2004), *El Grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, Museo Nacional del Prado, Madrid: 28.
- 42 <http://www.terra.com.mx>
- 43 Por ejemplo, es bien conocida la obra de Benjamin Zix que representa a *Vivant Denon trabajando en el Salón de Diana en el Louvre* (París, Musée du Louvre). A personajes como ellos debemos, al fin al cabo, no sólo que percibamos los cuadros insertos en el discurso museográfico por ellos adoptado, sino, incluso, que hayan llegado a formar parte del museo. La mirada de un visitante del museo repite de algún modo la suya.
- 44 Ténganse en cuenta, por ejemplo, los testimonios de Federico de Madrazo: DíEZ, J.L. coord., (1994), *Federico de Madrazo. Epistolario*, Museo del Prado, Madrid: Il: 587 (nº 248).
- 45 GARCÍA SÁNCHEZ, J.L., prólogo, y ESLAVA GALÁN, J., comentarios, (2006): *Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX*, vol. 17: *Cultura y Ocio*, Il, Diario El País, Madrid: 248.
- 46 Canadá, 1986. Director: Denys Arcand.
- 47 España, 2003: Directora: Iciar Bollain.
- 48 CASTOR DE CAUNEDO, N. (1858): *Album de un viaje por Asturias*, Oviedo. Véase, también: ALVAREZ ARIAS, M.J. (1996), *Viaje real de S.M. Isabel II a Asturias, 1858*, Universidad, Oviedo.
- 49 *La Ilustración Española y Americana*, 1877, 22 de julio de 1877 y 15 de agosto de 1877: 41 y 93. Véase también: GARCÍA DÍAZ, M.P. (1996): *Viaje de S.M. el Rey Alfonso XII y su serenísima hermana a Asturias el 14 de julio de 1877. Ceremonia de recibimiento en la S.I. Catedral Basílica de Oviedo*, Universidad, Oviedo.
- 50 ESPERANZAS, I. [José C. Bruna] (1877): *Impresiones de un viaje a Andalucía, con S.M. el Rey don Alfonso XII*, Madrid: 90.
- 51 FERNÁNDEZ BLANCO, E. (1907): *Notas del viaje de S.M. el Rey a Canarias. Marzo y Abril 1906*, Madrid: 27-28. Véase también: MELIÁN GONZÁLEZ, M.E. (1990): *El viaje de Alfonso XIII a Canarias en 1906*, UAB, Bellaterra [Tesis doctoral microficha].
- 52 La exposición *En la Alhambra* recoge, entre otras, la presencia allí de figuras tan diversas como el rey Faisal de Arabia, la actriz Brigitte Bardot, el vicepresidente de Irak Saddam Hussein, los príncipes herederos de Japón Akihito y Michiko o el presidente de los Estados Unidos Bill Clinton. Véase: PIÑAR SAMOS, 2006.
- 53 DíEZ, J.L., coord., (1998): *José de Madrazo. Epistolario*, Fundación Marcelino Botín, Santander: 259-261 (nº 88).
- 54 *La Correspondencia de España*, 11 y 15 de marzo de 1875 y 9 de junio de 1875; *La Iberia*, 14 de diciembre de 1876.
- 55 CABRA LOREDO, M.D. (1994), *Una puerta abierta al mundo. España en la litografía romántica*, Museo Romántico, Madrid: 56.
- 56 FRANQUELO, R. (1862): *La Reina en Málaga. Descripción de los arcos de triunfo, monumentos, adornos y vistas más notables...*, Imprenta del Correo de Andalucía, Málaga [Ed. Facsímil, Málaga, Universidad, 1991, con introducción de Rosario Camacho. "El poder de la fiesta. Algunos apuntes sobre las celebraciones de Isabel II en las provincias de Andalucía y Murcia en 1862"]: 56 y 74.
- 57 *España* (1930), Dirección General de Turismo: 51
- 58 ARXIDUC LLUIS SALVADOR (1994): *Somnis d'Estiu ran de mar*, Les Fonts Ufanes, Barcelona: 16 y 22.
- 59 *La España desconocida* (1936), V, s.l., s.p.
- 60 CRARY (1990): 21.
- 61 BUCK-MORSS, S. (1995): *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Visor-La Balsa de la Medusa, Madrid: 207 y ss.
- 62 FONTBONA, F. (1979): *El paisatgisme a Catalunya*, Edicions Destino, Barcelona: 41 y 44; FONTBONA-JORBA (1999): 180.
- 63 QUADRADO, J.M. (1981), *Recuerdos y bellezas de España. Castilla la Nueva*, Zocodover, Toledo [Edición facsímil]: 377.
- 64 *Catálogo de Carteles Oficiales de Turismo del Centro de Documentación Turística de España* (2000), Instituto de Estudios Turísticos, Madrid: I, 27.
- 65 *1905-2005. Cien años de Turismo*, Ministerio de Comercio y Turismo, 2005.
- 66 MATILLA-PORTÚS (2004): 30 y 31.
- 67 GARCÍA SÁNCHEZ-ESLAVA GALÁN (2006): 90.
- 68 GEBAUER, A. (1998), *Spanien. Reiseland deutscher Maler, 1830-1870*, Michael Imhof Verlag, Berlín: 85 (Il. Nº 74).
- 69 GEBAUER (1998): 119 (Il. Nº 116).
- 70 LOMBARDO DE MIRAMÓN, C. (1997): *Memorias de una primera dama*, Grijalbo, México: 159-160.
- 71 QUADRADO, J.M. (1977): *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, Ayalga ediciones, Salinas, [edición facsímil], 377.
- 72 QUADRADO (1981): 189.
- 73 KESTNER, J.A. (1989), *Mythology and Misogyny. The Social Discourse of Nineteenth-Century British Classical-Subject Painting*, The University of Wisconsin Press, Madison: 280.
- 74 FURIÓ (2004): 266.
- 75 GARB, T. (1998): *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle*, Londres, Thames and Hudson, 1998: 81 y ss.
- 76 *La Ilustración Española y Americana*, 15 de febrero de 1887, 104. Véase: LORENTE LORENTE, J.-P. (1995): *El pintor y escritor Hermenegildo Estevan (Maella, 1851-Roma, 1945)*, Diputación, Zaragoza: 89 (fig. 61).
- 77 Recogido por PORTÚS (1994): 244-245.
- 78 BLASCO IBÁÑEZ (1998): 172.
- 79 GARDUÑO, A. (s.a.): *La mirada de un anticuario*, Fomento Cultural Banamex, México [curadoría Juana Gutiérrez Haes]: 11; ANGULO IÑIGUEZ, D. (1981), *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, Espasa-Calpe, Madrid: Il, 89 (nº 86).
- 80 FERNÁNDEZ POLANCO (2004): 20.
- 81 BLASCO IBÁÑEZ, V. (1998), *La maja desnuda*, Cátedra, Madrid [Edición a cargo de Facundo Tomás]: 170.
- 82 *El Museo Universal*, 1860, nº 42, IV, 336. Véase: VÁZQUEZ, O.R. (1992): *Inventing the Art Collection. Patrons, markets, and the state in nineteenth-century Spain*, The Pennsylvania State University Press, 1992: 82.
- 83 PEREZ ROJAS, J. (1997), *La Eva Moderna. Ilustración gráfica española, 1914-1935*, Mapfre, Madrid: 153.
- 84 *Catálogo de Carteles* (2005): Il, 18
- 85 GÓMEZ-MORENO, M. (1925): *Valladolid. El Arte en España*, Hijos de J. Thomas, Barcelona: 22-23; *Guía-Anuario de Valladolid y su provincia* (1927), Casa Santarén, Valladolid: 106.
- 86 DALMACE, M. (2000): *Equipo Crónica. Catálogo razonado*, IVAM, Valencia: 469.
- 87 <http://www.esmadrid.com>
- 88 Citado por VEGA (2004): 114.
- 89 AMADOR DE LOS RÍOS, J. (1845) *Toledo pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos*, Ignacio Boix, Madrid: 290.
- 90 DOMENECH, R. (s.a.): *La Casa del Greco*, colección *El Arte en España*, nº 3, Comisaría Regia del Turismo y la Cultura Artística, Barcelona: lám. I.

- 91 CANTO, A. (1928), *El Turismo en la provincia de Madrid*, Alpha, Madrid: 46.
- 92 ROSS, H. (1925): *Spain in a two-seater*, Brentano Publishers, Nueva York: 223.
- 93 *Catálogo de carteles* (2005): II, 39.
- 94 *Tenerife visto por los grandes viajeros* (s.a.), Publicaciones de La Prensa, Santa Cruz de Tenerife: 71.
- 95 DÍEZ PÉREZ, P. (s.a.): *Nueva guía de Burgos y su provincia*, Hijos de Santiago Rodríguez, Burgos: 5.
- 96 PORTÚS, J. (1991): "Introducción al catálogo", en Francisco Calvo Serraller y otros, *Iconografía de Sevilla, 1790-1868*, Ediciones El Viso, Madrid: fig. 130.
- 97 CHASTEL, A. (2002): *Il gesto nell'arte*, Laterza, Bari: 49 y ss.
- 98 DE DIEGO, E. (2005): *Travesías por la incertidumbre*, Seix Barral, Madrid: 31.
- 99 FERNÁNDEZ POLANCO (2004).
- 100 SILVA, L.: "Vivir y viajar, hacerse uno y hacerse otro", en PEÑATE RIVERO, J. (2004): *Relato de viaje y literaturas hispánicas*, Visor Libros, Madrid: 41.
- 101 *Catálogo de carteles* (2005): II, 17.
- 102 ÁLVAREZ DE MIRANDA, V. (1849): *Glorias de Sevilla, en armas, letras, ciencias, artes, tradiciones, monumentos, edificios, carácter, costumbres, estilos, fiesta y espectáculos*, Carlos Santigosa ed., Sevilla: 36- 37.
- 103 *Servicio de Publicidad e Información de Turismo* (1984), Ministerio de Transportes y Comunicaciones, Secretaría General del Turismo, Tonsa, San Sebastián, 1984: foto nº 15.
- 104 SARTHOU (1927):. 90 y 104.
- 105 YARRINGTON, A. (1988): *The Commemoration of the Hero, 1899-1864. Monuments to the British Victors of the Napoleonic Wars*, Garland Publishing, Inc., Nueva York-Londres: lám. 99.
- 106 *La vuelta a España* (1874), s.l.: 428.
- 107 *Catálogo de carteles* (2005): II, 147.
- 108 PORTÚS, J. (1994): *Museo del Prado. Memoria escrita, 1819-1994*, Museo del Prado, Madrid: 83.
- 109 LEMESRE, M., editeur (s.a.): *T.I.B. Tourist Information Brussels*, Office de Promotion du Tourisme Wallonie-Bruxelles, Bruselas.
- 110 FURIÓ, V. (2000): *Sociología del arte*, Cátedra, Madrid: 176.
- 111 GARCÍA SANCHIZ (1929): 227-228; PIÑAR SAMOS (2006): 48.
- 112 AMICIS, E. de (1883): *España. Viaje durante el reinado de don Amadeo I*, Madrid: 365-366.
- 113 CARANDELL, L. y Javier GÓMEZ-NAVARRO, J., directores (1980): *Atlas turístico de España*, Editorial Tania, Barcelona: 111.
- 114 Citado por FURIÓ (2000): 334.
- 115 CASCALES MUÑOZ, J. (1921): *Excursiones por Andalucía. Impresiones de viaje y estudios históricos*, Noticiero-Guía de Madrid, Madrid: 9.
- 116 CLAIR, J., director (2005): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Staatliche Museum su Berlin, Berlín: 300.
- 117 MUDARRA BARRERO, M., coordinación general (1991): *Presencias de lo literario en la pintura del siglo XIX*, Consejería de Cultura-Ayuntamiento, Córdoba: 178.
- 118 *Catálogo de Carteles Oficiales* (2000): I, 8.
- 119 BERGER, J. (2001): *Mirar*, Gustavo Gili, Barcelona: 98.
- 120 DE DIEGO (2005): 43.
- 121 CALVERT, A.F. (1911): *Spain*, J.M. Dent and sons, Londres: 858.
- 122 WILDE, O. (1890, 1983): *El retrato de Dorian Gray*, Planeta, Madrid: 8.
- 123 GARB (1998): 89.
- 124 *La Ilustración Española y Americana*, 30 de junio de 1886: 396. Véase: LORENTE LORENTE (1995): 88, fig. 59.
- 125 GÁLLEGO, J. (1997): "Muchos cuadros en cuatro lienzos", en *Pinturas de cuatro siglos*, Caylus, Madrid: 291.
- 126 <http://www.fotosearch.com>
- 127 ROBB, P. (2005): *El enigma de Caravaggio*, Alba Editorial, Barcelona: 215.
- 128 Estados Unidos, 1980. Director: Briam de Palma.
- 129 STOICHITA, V.I. (2006): *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Siruela, Madrid: 261-265.
- 130 DALMACE (2000): 107, 112-113 y 469.
- 131 *La actriz Laura Cabrera, en el papel de Mariana de Austria*, en el Museo del Prado, fotografía de Cristóbal Manuel (*El País*, 2 de mayo de 2006).
- 132 PORTÚS (1994): 68.
- 133 STOICHITA, V.I. (2005): *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, Siruela, Madrid: 48.
- 134 FERNÁNDEZ POLANCO (2004): 53.
- 135 DALMACE (2000): 470-471.
- 136 GUASCH, A.M. (2000): *El arte último del siglo XX. Del posmodernismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid: 434-435.
- 137 <http://www.universes-in-universe.de/car/documenta/11/frid/s-jaar-2.htm>
- 138 PIÑAR SAMOS (2006): 124.
- 139 COSTA-FERRER, J.A. (s.a): *Guide graphique de Majorque*, Galerías Costa, Palma de Mallorca: 143.
- 140: *Catálogo de Carteles* (2000): I, 22 y 85.
- 141 *1905-2005. Cien años de Turismo*, Turespaña, Ministerio de Industria, Turismo y Comercio. Video Promocional.
- 142 L.R. (1916), *Una visita a León*, Madrid: 17.
- 143 Mauricio PASTOR MUÑOZ, M., comisario (1995), *La imagen romántica del legado andalusí*, Lunwerg editores, Barcelona: 153 (nº 2).
- 144 GEBAUER (1998): 160 (II. nº 143).
- 145 ESPERANZAS (1877): 224.
- 146 TORRES GONZÁLEZ, B. (1999): "Exposición permanente sobre el fundador del Museo Romántico: Don Benigno de la Vega-Inclán", *Revista del Museo Romántico*, 2: 58.
- 147 *Guía de Tenerife* (1927), Instituto Nacional de Expansión Económica Barcelona.
- 148 ALARCÓN, P.A. (1883): *Viajes por España*, Madrid: 98.
- 149 HUARTEY ECHENIQUE, A. (1926): *Guía de Salamanca*, Guía de Antonio García, Salamanca: 143. Se incluye la fotografía de A. García, desde ese lugar; entre las págs. 34 y 35.
- 150 LAUGHLIN, C.E. (1931): *So you're going to Spain*, Methuen and Co. Ltd, Londres 1931: 428.
- 151 *Catálogo de carteles* (2005): II, 40.
- 152 [http:// www.spain.info](http://www.spain.info)

Teatralización urbanística y turismo cultural. Tres ejemplos del noroeste peninsular: Santiago de Compostela, Allaríz y Vigo

María Álvarez Cebrián

Universidad de Santiago de Compostela

"Nuestra época, sin duda alguna, prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser..."

Feuerbach. (Prólogo a la segunda edición de *La esencia del cristianismo*)

La recepción del llamado 'turismo cultural', que desde los años 90 ha venido actuando como uno de principales factores de revitalización económica para los centros urbanos, está generando importantes transformaciones estéticas sobre el urbanismo. El aumento de este tipo de turismo y de la necesidad creciente de satisfacer su demanda, ha obligado a las ciudades a dotarse de infraestructuras urbanas más atractivas. Capitales culturales como Nueva York, Londres, París y recientemente Berlín han conservado o construido su urbanismo para tratar de exportar una imagen de ciudad, y no tanto una idea de ciudad. Tanto en estas ciudades como en otras con patrimonio histórico reconocido, se ha optado también por la conservación y rehabilitación de sus cascos antiguos, en los que es frecuente que se produzcan fenómenos de atribución de valor histórico a edificios modernos. En otros supuestos, contribuyendo al crecimiento espectacular de las ciudades, se ha ideado un tipo de intervención urbanística de carácter puntual, basada en la inserción en el planeamiento urbano de grandes arquitecturas-icóno. Asistimos a una tendencia constante a convertir el paisaje urbano en un marco teatral pensado para la experiencia turística, una experiencia cada vez menos cultural y más esencialmente visual.

Soriau define el urbanismo como "una disciplina compuesta por el arte, ciencia y técnica, que tiene por objeto la disposición de las ciudades consideradas como un conjunto orgánico en el que todos los elementos se hallan en interrelación"¹. Pero no debe ser entendido de forma aislada, como un conjunto de valoraciones estéticas disociadas de la realidad, sino como una herramienta en la relación entre los individuos² que al mismo tiempo es eje de su desarrollo en sociedad y la expresión y materialización visual de esta relación. Desde esta perspectiva, es desde donde podemos construir un turismo cultural compatible con nuestras ciudades.

El paisaje urbano se ha ido configurando a lo largo de la historia paralelamente a los usos y modos de vida, que acaban por establecer un correlato entre forma urbana e identidad colectiva. El ejemplo más evidente de esto lo encontramos en el casco urbano de Santiago de Compostela, final de trayecto de una de las más importantes rutas turístico-culturales de Europa. En el caso de Santiago, esta identidad se ha ido asentando sobre la tradición e historicidad de su patrimonio arquitectónico y urbanístico, cuyo núcleo es la Catedral, símbolo religioso e icóno visual de la ciudad (Fig.1). Su patrimonio arquitectónico, su distribución y desarrollo, han estado pautados por tres grandes agentes: la Iglesia, desde su fundación en el siglo XI; la Universidad, desde el siglo XVI; y, a partir de la implantación del Estatuto de Autonomía de Galicia en el año 81, las administraciones públicas, que han establecido su sede en esta ciudad, dotándola de nuevas infraestructuras.



Fig. 1. Acceso a la Plaza del Obradoiro, Santiago de Compostela

Es evidente, en el caso de Santiago, que el urbanismo se ha ido edificando sobre la base del turismo cultural y el sector servicios, los cuales, desde el inicio del Xacobeo 93, se han visto incrementados notablemente. En este mismo año se constituye el Consorcio del Casco Vello, encargado de regular el casco histórico. Desde entonces, se ha privilegiado la protección y conservación del patrimonio edificado al amparo de un Plan Especial de Protección urbana que sigue vigente.

Lo que interesó en este caso fue rehabilitar el casco vello para tratar de conservar una imagen de pasado. Esta cuidadosa protección y el consumo masivo por parte de los turistas que lo visitan han convertido al casco histórico en un "Nuevo museo de la Historia". Este gran centro urbano tradicional es el resultado de la labor humana y, al mismo tiempo, es objeto de consumo por parte de los turistas, lo cual genera la necesidad de una regeneración urbana que obliga a estos "paisajes turísticos, que son ávidamente observados, a ser profundamente urbanizados para ser mejor contemplados"³. Por ello, además de la conservación del casco histórico, Santiago de Compostela está tratando, desde mediados de los 90, de reconstruir la ciudad a través de intervenciones arquitectónicas y urbanísticas puntuales tales como el CGAC y la Facultad de Ciencias de la Comunicación, firmadas por Álvaro Siza; el complejo de Vista Alegre, diseñado por Arata Isozaki; la futura Torre de Comunicaciones en el Monte Pedroso, de Norman Foster; y la gran *Ciudad de la Cultura*, de Peter Eisenmann. La conjunción de estos dos modelos de actuación, conservación del patrimonio histórico e intervenciones puntuales, es lo que está permitiendo a Santiago exportar turísticamente una nueva imagen de ciudad.

Siguiendo el modelo de ciudad-museo, Allariz, una pequeña villa interior de la provincia de Orense, nos sirve

para ejemplificar una tipología etnográfica de urbanismo en la cual la recreación urbanística de una forma de vida pasada es hoy, paradójicamente, el medio de vida. Desde su formación, el núcleo urbano de Allariz ha estado determinado por el río Arnoia que bordea al pueblo (Fig. 2). Los recursos hidrográficos que reportaba de forma directa, por un lado, pero principalmente sus recursos hidrológicos explotados por los antiguos molinos de agua y fábricas de curtidos, fueron fundamentales para sostener económicamente a su población. A lo largo del cauce, el paisaje fluvial está jalonado por pequeñas presas que elevan el nivel de agua y que entonces permitían aumentar el caudal de fuerza para los molinos y las fábricas de curtidos ubicadas en sus orillas en las que se limpiaban y curtían pieles.



Fig. 2. Puente Románico sobre el Río Arnoia, Allariz

La situación de crisis económica y el despoblamiento masivo de la villa debido al cierre de las fábricas de curtidos, principal fuente de ingresos, habían provocado el deterioro de todas las arquitecturas e infraestructuras que rodeaban el entorno fluvial urbano inmediato, llegando a descuidar hasta tal punto que los vecinos intervinieron para que se tomaran medidas que afectaban ya a cuestiones de higiene. Su maltrecha economía había conseguido eludir el impacto urbanístico desarrollista⁴ y conservar los inmuebles arruinados.

Sobre estos precedentes, empezó a plantearse, a principios de los años 90, rehabilitar en estilo su patrimonio arquitectónico y paisajístico. Las primeras medidas de intervención se tomaron bajo una Comisión que redactó el proyecto conocido como PEDRA ("Programa de Intervención en el Parque Etnográfico del Río Arnoia a su paso por Allariz"⁵) gracias al cual obtuvieron el Premio Europeo de Urbanismo y Planificación Regional. La intervención se centró en dos aspectos del urbanismo: se rehabilitó su patrimonio arquitectónico, empezando por

molinos y fábricas de curtidos (Fig. 3), a los que se les dotó de una función museística o etnográfica, y las viviendas, todavía en proceso de rehabilitación; y, paralelamente, se intervino sobre el patrimonio paisajístico, actuando en los márgenes del río y zonas verdes limítrofes, rehabilitando los paseos ya existentes (como la antigua Alameda) y creando nuevos recorridos paralelos al Arnoia.



Fig. 3. Fábrica de Curtidos Nogueira, Allariz

La principal diferencia con Santiago reside en que la intervención urbanística de Allariz no estaba condicionada por un conjunto arquitectónico que era necesario conservar y, sin embargo, opta por un modelo estético tradicional fiel al modo constructivo y a la distribución espacial anterior. Analizado desde un punto de vista formal, el plan de intervención urbanístico en Allariz, ha tendido hacia un excesivo conservadurismo, acentuando las formas tradicionales. En el caso de Santiago, la conservación del casco histórico obedece a la necesidad de mantener la identidad que se había ido elaborando durante siglos, a partir de una imagen simbólica colectiva muy potente de la que Allariz carecía.

La imagen estética de ciudad consigue generar identidad entre sus ciudadanos y, al mismo tiempo, exportar una idea (=imagen) de ciudad. La elaboración de una imagen de ciudad no sólo depende de la rehabilitación o intervención *in situ* del urbanismo del lugar y de la asimilación por parte de sus ciudadanos, como en el caso de Allariz, sino de la construcción de una imagen concreta de ciudad que se exporta, a través de la publicidad, el arte, la literatura, y mediante la cual el turista conoce la ciudad. Esa ciudad exportada es la que el turista ha asimilado previamente y es la que, en su viaje, tratará de encontrar y fotografiar. Esta idea ya la apuntaba Augé en su libro *Los no lugares. Espacios del anonimato*, en el que hace notar cómo el viaje del turista es, por definición, un

“no lugar” en el que todos los particularismos locales o su historia se convierten en un espectáculo específico. Yo diría que, más que un no lugar, el viaje del turista es una galería, es decir, un conjunto de lugares ordenados por un tránsito, imágenes que el turista —que podríamos denominar “turista visual”, más que cultural— consume.

Cuando Muñoz dice que “la imagen es el primer elemento necesario para producir ciudad”⁶, está en lo cierto. Un ejemplo paradigmático lo encontramos en Bilbao, que ha conseguido la recuperación económica de la ciudad mediante la implantación en su ría de un edificio tan emblemático como el Guggenheim de Gehry. Esta intervención puntual se ha convertido en imagen y símbolo identitario de una ciudad. A diferencia de Bilbao, lo que está ocurriendo en Santiago de Compostela, como en otros cascos históricos, es que el espacio simbolizado empieza a perder su contenido social orgánico. Se produce una maximización del símbolo, que convierte el lugar en una fachada, en un espectáculo. La inyección monetaria que supuso el Xacobeo para Santiago de Compostela le ha permitido desarrollar un tipo de urbanismo muy vinculado con un turismo específico interesado en la aventura experiencial del Camino que termina con la obtención del Jubileo salvífico, en el turismo gastronómico, generalizado en Galicia, y en la búsqueda de bienes de consumo culturales, que tendrá su máxima expresión visual en la, ahora en construcción, *Ciudad de la Cultura*. Parafraseando a Guilbaut⁷, la imagen se transforma en un signo de identidad, desplazando al uso que el ciudadano hace de su ciudad.

En el caso de Allariz no hablamos de símbolo. La intervención urbanística recrea la estructura productiva y funcional -molinos, fábricas de curtidos- del modo de vida de la villa hasta los años 40 y, paradójicamente, mediante la estetización de un modelo improductivo ya —dado que la explotación de los recursos hidrológicos e hidrográficos está en desuso— se consigue mantener económicamente a la ciudad a través del interés que despierta en el turismo la imagen de su identidad pasada. Por eso hablamos de la villa como museo etnográfico de pasado. Esta es su propuesta teatral. Se está construyendo un paisaje urbano basándose en las nuevas relaciones productivas enraizadas en las tradiciones y en las antiguas formas de vida local. El continuismo estético entre el plano productivo y el plano visual ha asegurado su éxito entre los ciudadanos. En este sentido, la recuperación de la imagen del entorno del río y del casco urbano ha significado también restaurar algunas relaciones entre los individuos y la historia común del pueblo. En Allariz, el turismo ha conseguido revitalizar la economía y fomentar la iniciativa pri-

vada en la comarca, que ha visto cómo se han incrementado los negocios relacionados con la hostelería o las artesanías. La política de dinamización social basada en el aprovechamiento de los recursos propios, en este caso paisajísticos y patrimoniales, les ha valido la autosuficiencia funcional que permitió liberar al Ayuntamiento de la carga de mantenimiento y, al mismo tiempo, ofertar puestos de trabajo.

Urbanísticamente, el turismo cultural se traduce en una teatralización del paisaje urbano que deriva de modelos de ciudad o modelos de re-creación. En el análisis de la villa de Allariz, descubrimos un ejemplo de ciudad-museo en la que la recreación etnográfica de las actividades productivas pasadas han conseguido revitalizarla económicamente. En Santiago de Compostela, la recreación se basa en el nuevo concepto de ciudad cultural. La *Ciudad de la Cultura*, reproduce la forma del casco histórico de Santiago, lo cual nos devuelve a la idea de la identidad enraizada en lo histórico. Vigo, una ciudad costera del sur de Galicia, por el contrario, no ha dejado de edificar destruyendo su pasado. Se ha superpuesto un urbanismo sobre otro, sin atender a ningún tipo de criterio. Marc Augé definía los “no lugares”, por oposición a los lugares, como “aquellos espacios que no pueden definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico”⁸. Este es precisamente el caso de Vigo: lo que todavía se conserva del casco histórico se encuentra en una situación crítica, sin ningún tipo de servicios ni facilidades de habitabilidad. A la ausencia de planificación y de identidad, se añade la dificultad para hacer cambios en el urbanismo debido a la falta de acuerdo entre las entidades que detentan el gobierno fáctico de la ciudad⁹.

En un artículo reciente publicado en el Babelia en enero de este año, titulado “Vigo, la belleza imperfecta”, Alfonso Penela decía: “Vigo atrae porque es un no lugar, como un caos lleno de vida”¹⁰. Aunque coincido con el arquitecto en definir a la ciudad como un “no lugar”, no comparto las connotaciones positivas que le atribuye. Vigo se ha construido como una ciudad de paso, de tránsito, sin identidad común. En parte se justifica por una población flotante de 200.000 habitantes que residen sin estar censados en la ciudad y se vuelven a sus pueblos de origen cada fin de semana. Del total de habitantes, alrededor de 500.000, casi la mitad no vota ni contribuye a la ciudad, por tanto no se considera Vigués ni participa de la idea de ciudad. Parece que el “no lugar” tiene, además del componente de paso, el de la no identidad.

Ese caos, al que se refiere Penela, es fruto de la dinámica de trabajo y el propio funcionamiento de la ciudad. No se han establecido líneas de actuación para su cons-

trucción urbana, ni sus cambios obedecen a la dialéctica casco antiguo-ensanche funcionalista, como ocurrió en otras ciudades de Galicia como Santiago de Compostela. Su urbanismo es el resultado de la falta de planificación, la falta de conservación de los espacios públicos heredados y la falta de previsión y análisis de las necesidades de la relación. El artículo, a página completa, mostraba imágenes de algunas intervenciones arquitectónicas recientes como la reforma del Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, conocido como MARCO, de Fraga, Quijada y Portolés; El Museo del mar y La Casa de las Palabras, de César Portela; la nueva sede de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, de Mansilla y Tuñón; y parte de la nueva arquitectura planificada en el Campus Universitario de Vigo. Transmitía una idea de ciudad que no se corresponde con el urbanismo Vigués ni con su imagen real. Algo semejante ocurre en Valencia, que trata de exportar una imagen de ciudad de vanguardia, inspirándose en el “modelo Barcelona”. Hasta hace pocos años Valencia era sinónimo de ocio y turismo de playa. Pero con la construcción de la *Ciutat de les Arts i de les Ciències*, trata de vender la imagen de una ciudad de vanguardia cultural, potenciando una nueva identidad más dinámica, multicultural, que nada tiene que ver ni con su casco histórico, que no pasa por su mejor momento, ni con su inmenso ensanche. Se reviste de cultura, desplazando en muchos casos al contenido, con el fin de atraer un tipo de turismo distinto al tradicional de esa ciudad. De forma evidente, la inversión en cultura se concentra en la construcción de lo que Hal Foster llama “cascarones espectaculares”.

El artículo al que me he referido mencionaba la reordenación del litoral de Vigo, a la altura de Montero Ríos. A mediados de los 90 se celebró un concurso público para la ordenación del frente marítimo, que popularmente se conoce como “Abrir Vigo al Mar”. El resultado fue una reordenación del trazado desde la Plaza de la Estrella hasta la Plaza del Berbés. A lo largo de dos kilómetros que corren paralelos al mar, Guillermo Vázquez Consuegra diseñó un paseo peatonal en el que se integraron jardines, cafeterías y el propio puerto deportivo. El proyecto se completó con la construcción del Edificio de la Xunta, a cargo de los arquitectos catalanes Esteve Bonell y Joseph María Gil, que encierra la Plaza de la Estrella. Esta intervención les ha valido el Premio Nacional de Arquitectura de 2005. El conjunto se completará con la construcción del Auditorio y Palacio de Congresos de Beriamar, que ganó por concurso público César Portela, y un Centro comercial diseñado por Sáenz de Oíza construido en primera línea de costa para dar servicio al turista que atraca en el puerto. Desde un punto de vista per-

ceptivo, el proyecto juega con la idea de exportar un Vigo portuario, una ciudad-ocio, volcada al mar y al sector servicios que atrae a un turismo de playa y trasatlántico¹¹.

El proyecto de “Abrir Vigo al Mar” no ha tenido los resultados esperados porque, sobre todo, no ha logrado abrirse la ciudad al mar. En la Plaza de la Estrella (Fig.4), el edificio de la Xunta ha generado una barrera visual que impide la vista a la costa, cuando quizás la mejor solución hubiese sido ampliar los edificios de Autoridad Portuaria que delimitan el extremo interior; mediante el oportuno convenio y convertir a la plaza en el punto neurálgico entre la Alameda, ubicada tras la plaza y ahora desconectada, Montero Ríos (la calle que ha sido intervenida), y el puerto deportivo. La diferencia de altura que hay entre el paseo de terrazas de Montero Ríos y el jardín sobreelevado que da paso al puerto impiden ver el mar que está a tan solo veinticinco metros. También se han resuelto mal los tránsitos entre los distintos espacios que se pretendían integrar; cómo es el caso de la zona que da acceso al Parking, al edificio de la Xunta y a los pantalanes deportivos, que ha quedado atravesado por una especie de vía para vehículos. Quizás parte de estos problemas deriven de un mal planteamiento en la redacción del Pliego de Condiciones al que se ajustó el concurso público del proyecto, que no tuvo en cuenta las necesidades de conjunto, por no contar, seguramente, con el asesoramiento adecuado para su elaboración.



Fig. 4. Plaza de la Estrella y Paseo de Montero Ríos, Vigo

Una parte del proyecto de reforma se centró en la intervención sobre la que se conoce como la Plaza del Berbés (Fig. 5), que hasta hace no demasiado tiempo funcionaba como plaza de mercado de la lonja. Con la construcción de un vial y el gran túnel de Beiramar, la plaza quedó reducida y separada de la zona del puerto donde se desembarca el pescado, desarticulando el sentido de este espacio, que ha sido emblema de Vigo durante déca-

das. Se creó un espacio indefinido, a medio camino entre una plaza pública y un lugar de paso indiferenciado del resto que no dialoga con la arquitectura de soportales ni las tascas típicamente marineras. Es un ejemplo perfecto de espacio público indefinido, una especie de hibridación entre plaza pública, paseo marítimo, parque de recreo y jardín minimalista. Como plaza pública no funciona por falta de espacio, por carencia de arquitecturas simbólicas que consoliden la representatividad del espacio y por su pérdida de funcionalidad; tampoco funciona ya como un paseo marítimo una vez que ha dejado de estar conectado con el mar. Lo único que la bordea es una calle de tráfico pesado que dificulta la posibilidad de sentarte tranquilamente a disfrutar de este espacio o de un refresco bajo los soportales de las tascas marineras; de parque sólo tiene una pista de fútbol sala y cuatro árboles para dar sombra a la zona de carga y descarga que han habilitado; y, finalmente, para completar el mobiliario se han añadido un estanque y un olivo dispuestos al modo de un jardín minimalista, claro está, todo ello como excusa a un parking subterráneo. La proliferación de espacios híbridos e indefinidos a medio camino entre la plaza, el parque o lugar de ocio –generalmente por falta de espacio para consolidar uno de los modelos–, es un fenómeno creciente en el resto de ciudades españolas. Esta hibridación de contenidos eclipsa la función de los espacios libres que no acaban de generar relación, y por lo tanto identidad.



Fig. 5. Plaza del Berbés, Vigo

Es paradójico que la ciudad mejor situada geográficamente de Galicia, limitando con Portugal, con un entorno de costa y playa privilegiado, que cuenta con el clima más cálido, siendo además la ciudad que genera más riqueza de Galicia, la que cuenta con mayor infraestructura económica, desarrollada a nivel empresarial, y con el puerto mercantil más grande de la Comunidad Autónoma, no haya conseguido construir su propia identidad. Carece de

un patrimonio histórico tan relevante como el de Santiago de Compostela, no ha desarrollado estrategias de imagen, como la reconstrucción que Allariz hizo de la antigua villa, ni ha apostado por grandes iconos arquitectónicos que atraigan al turista. Vigo no tiene una imagen urbana que ofrecer, aunque tenga un entorno paisajístico inmejorable. Pero es el resultado de una mala gestión urbanística que desde los años 80 ha venido especulando con sus costas, ahora arrasadas por edificios y paseos marítimos contruidos sin criterio ni planificación en primera línea de playa, que daban salida al turista entonces de moda que perseguía el *sand-sun-sex*. El alto nivel de especulación urbanística generado por la demanda de una vivienda en estos enclaves ha supuesto que los propios ciudadanos no puedan vivir en su lugar de origen y tengan que desplazarse para poder comprar una vivienda, mientras las costas se convierten en verdaderas ciudades fantasmas durante el invierno.

El turismo creciente es, sin duda, uno de los motores económicos más potentes de nuestras ciudades (Fig. 6). Tanto es así, que se han cambiado las tornas: ya no es el turista el que acude a una ciudad por su interés cultural, sino que ahora las ciudades fabrican el interés del turista, para seducirlo. El problema es cómo hacerlo aprovechando los recursos económicos que reportan, pero con una cierta lógica de diálogo con el paisaje urbano construido que evite los efectos teatralizadores, el llamado efecto simulacro. Habría que plantear un urbanismo capaz de considerar la nueva relación que la presencia del turista genera, un nuevo espacio de relación que tenga en cuenta el espacio previo existente. Sólo si entendemos el urbanismo como relación, con todo lo que ello implica, especialmente en lo relativo a la identidad y a la identificación entre individuo y ciudad, podremos crear ciudades habitables mucho más allá de los actuales modelos de urbanismo para el turismo. La cultura es algo más que un espectáculo de masas.



Fig. 6. Turistas en la Plaza de Quintana de Mortos, Santiago de Compostela

Notas

- 1 Souriau, A. (1998): voz "urbanismo" en *Diccionario Akal de Estética*, Akal, Madrid, 1045.
- 2 Utilizo la expresión "entre sujetos" no "intersubjetiva". La intersubjetividad definida por Husserl funciona como un acuerdo tácito entre sujetos referido a un objeto externo a la relación entre ellos, y no al conjunto de la relacionalidad interactuada.
- 3 Pitte, J. R. (1983): *Histoire du paysage français*, Éditions Tallandier, París, I: 23-24.
- 4 Cuando en los años 70, el desarrollismo llega a España, la teoría funcionalista aplicada de forma parcial al urbanismo dio lugar a nuevos núcleos y ensanches en las ciudades históricas, olvidando los principios de ordenación espacial y los criterios estéticos de distribución e integración con la arquitectura del lugar y del paisaje, para maximizar, en su lugar, la rentabilidad del espacio edificado. El ensanche de Santiago de Compostela, es un ejemplo perfecto del crecimiento de la ciudad que no se corresponde con la imagen ni la identidad ciudadana exportada, ni con la imagen turística transmitida.
- 5 BLANCO RODRÍGUEZ, A. : "O Parque Etnográfico do Río Arnoia (P.E.D.R.A.)", *Actores Sociais e factores de cambio no medio rural: actas das xornadas realizadas na Casa da Cultura de Monforte de Lemos*, Ed. Universidad de Vigo, Vigo.
- 6 MUÑOZ, F. (2003): "La ciudad está en venta", *Cultura/s, Suplemento de la Vanguardia*, 8 de Octubre de 2003, 4-5.
- 7 GUILBAUT, S. (2004): "¿Musealización del mundo o californication de Occidente?", *Quintana. Revista de Estudios del Departamento de Santiago de Compostela*, 3: 74.
- 8 Augé, M. (2005): *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Gedisa, Barcelona, 83.
- 9 Es decir, Citroen, Zona Franca, Puerto de Vigo, Caixanova y el Concello, que a su vez se ve presionado por las Asociaciones de Vecinos.
- 10 "Vigo, la belleza imperfecta", *Suplemento Babelia, El País*, Sábado 28 de Enero de 2006.
- 11 El puerto de Vigo es uno de los pocos de España con calado suficiente para facilitar la escala a trasatlánticos como el Queen Mary 2.

Bibliografía

- AUGÉ, M. (2005): *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Gedisa, Barcelona.
- AUGÉ, M. (1998): *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Gedisa, Barcelona.
- BAUDRILLARD, J. (1978): *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona.
- BLANCO RODRÍGUEZ, A. : "O Parque Etnográfico do Río Arnoia (P.E.D.R.A.)", *Actores Sociais e factores de cambio no medio rural: actas das xornadas realizadas na Casa da Cultura de Monforte de Lemos*, Ed. Universidad de Vigo, Vigo, 301-311.
- ESTÉVEZ, X. (2004): "Opinión y práctica en la ciudad histórica", *Quintana. Revista de Estudios del Departamento de Santiago de Compostela*, 3: 25-44.
- DÍAZ PÉREZ, C. y RODRÍGUEZ BOUZAS, E. (2000): "Desenvolvemento Comunitario a Través do Patrimonio en Allariz", *Gestión Patrimonial y Desarrollo Social*, Ed. Laboratorio de Arqueología y Formas Culturales de la USC, Santiago de Compostela, 47-50.
- FANDIÑO, X. (2002): "A comunicación e a creación da imaxe dunha cidade: elementos identificativos", *Estratexias turísticas urbanas*, Asociación Galega de Ciencia Rexional, Vigo, 161-186.
- FOSTER, H. (2004): "Un breve diccionario de las ideas actuales sobre diseño", *Quintana. Revista de Estudios del Departamento de Santiago de Compostela*, 3: 57-70.
- GUILBAUT, S. (2004): "¿Musealización del mundo o californication de Occidente?", *Quintana. Revista de Estudios del Departamento de Santiago de Compostela*, 3: 71-85.
- MUÑOZ, F. (2003): "La ciudad está en venta", *Cultura/s, Suplemento de la Vanguardia*, 8 de Octubre de 2003, Barcelona.
- ORIGET DU CLUZEAU, C. (1998): *Le tourisme culturel*, Presses Universitaires de France, París.
- PINO VICENTE, D. (1998): "Planeamiento y gestión en la protección de los conjuntos histórico-artísticos. Caso de Allariz", *Actas del Curso Documento, Espacio y Contorno*, Ed. Dirección General de Patrimonio Cultural, Santiago de Compostela, I: 179-193.
- PITTE, J. R. (1983): *Histoire du paysage français*, Éditions Tallandier, París.
- SOURIAU, E. (1998): voz "urbanismo", *Diccionario Akal de Estética*, Akal, Madrid.
- VVAA (1994): "Galardón Europeo para das actuacións arquitectónicas e urbanísticas de Allariz", *Obradoiro. Revista de Arquitectura*, COAG, Santiago de Compostela, 23: 124-125.
- VVAA. (1997): "Aproximación a Allariz"; "Antecedentes teóricos y prácticos que fixeron posible o Plan Especial de Allariz"; "Oficina Municipal de Rehabilitación do Casco Histórico de Allariz. Memoria resumen dun ano de actividade"; "Allariz: a rehabilitación arquitectónica como motivo de desenvolvemento económico"; "Rehabilitación da Antiga Fábrica de Curtidos Vilanova"; "Rehabilitación da Antiga Fábrica de Coiros A Lombarda"; "Rehabilitación parcial da Fábrica de Coiros Nogueira"; "Rehabilitación dos Muíños do Rexo, de Escadas e de Toledo e actuacións das marxes do río Arnoia ó seu paso por Allariz"; *Obradoiro. Revista de Arquitectura*, COAG, Santiago de Compostela, 26: 24-53.
- (1994): *Memoria de Intervención en el Parque Etnográfico del río Arnoia – Allariz*.
- (1999): *Memoria de Actuación no entorno de Vilanova. Rehabilitación da Fábrica de Coiros- Restauración da Ponte Románica- Recuperación y acondicionamiento del recinto de Vilanova*. Allariz.

(2003) *Memoria descriptiva das obras de restauración da Ponte de Vilanova (Allariz)*.

(2003): *Plan Xeral de Ordenación Municipal de Allariz*, Consultora Galega S.L., Pontevedra.

El arte como interfaz para la promoción turística y la sensibilidad del *viajero*

Patricia de Camargo¹

Grupo de Investigación "Turismo sostenible e identidad cultural". Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Gustavo da Cruz²

Consejo Consultivo de Turismo del Parará. Brasil

El proceso de *mundialización*

Los griegos pretendían a través de las ciudades-estado la globalización de la economía. Los romanos la alcanzaron utilizando el "derecho" como instrumento de poder. Avanzando en la historia, los portugueses en los siglos XIV y XV buscaron nuevas rutas de comercio porque necesitaban de productores, que a su vez ejerciesen de consumidores porque había baja productividad y pequeños mercados consumidores locales.

En el siglo XIX, el imperialismo eleva a una mayor potencia los objetivos de los portugueses de la era de los descubrimientos, y los grandes países inmersos en crisis económicas persiguen nuevos mercados y capitales. Este fenómeno creciente genera un mundo cada vez más dependiente entre sí.

La globalización es definida por Ricardo Petrella, de la Confederación Mundial del Trabajo, como "un conjunto de principios ideológicos, de concepciones teóricas y de instituciones y mecanismos (como la Organización Mundial del Comercio, el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial) fundamentado en la primacía de 3 poderes: el poder del mercado, el poder de la empresa y el poder del capital"(PETRELLA, 2006).

En 1974-75, el inicio de la gran recesión económica enmarca el momento histórico que pasa del modelo de globalización a un modelo de *mundialización* como advierte Giovanni Alves: "A partir de estas fechas el capital busca, de todas las maneras posibles, romper las amarras de las relaciones sociales, leyes y reglamentos, que intentaban prenderlo con la ilusión de poder "civilizarlo".

El capital tuvo éxito, de formas bastante desiguales y relacionadas con cada país"(ALVES, 1999).

El modelo socio-económico actual, reduce todo a mercancía. Incluso uno de sus grandes retos es mercantilizar cualquier expresión o experiencia humana. La competitividad en este escenario es "portadora de una lógica de guerra por la supervivencia. Ella se basa en la exclusión de los competidores más pequeños" (PETRELLA, 2006).

El turismo no escapa a esta dinámica de la mercantilización. En los últimos años, un gran número de destinos se ha incorporado a la oferta turística global, aumentando la competencia y dificultando la diferenciación de los productos percibidos como semejantes por los consumidores. Por ello, se hizo más difícil formar y consolidar la imagen de marca de un destino.

La imagen de marca y el turismo con vocación cultural

La imagen de marca es una recopilación de creencias e impresiones basadas en un proceso de adquisición y análisis de la información de diversas fuentes. Tal recopilación se da en un cierto período de tiempo y resulta en una construcción mental de una imagen. (CROMPTON, 1979; STABLER, 1995; PIZAM Y MANSFELD, 1999).

Esta imagen es el resultado de todas las impresiones recibidas por los consumidores, pero cada individuo forma su propia imagen de un destino, porque en esta formación juega un papel primordial sus recuerdos, asociaciones e imaginación. El individuo puede ser influenciado por diversos factores al establecer esta imagen. STA-

BLER (1995) los divide en factores de demanda y de oferta, y GUNN (1994) añade que las imágenes pueden ser: orgánicas, inducidas y modificadas.

Las imágenes orgánicas se forman a través de la información que el visitante obtiene del destino por medio de libros, documentales de la televisión, clases, relatos de experiencias de amigos o familiares. Las imágenes inducidas se obtienen por medio de la información publicitaria y promocional, como folletos y anuncios de televisión. Las imágenes modificadas se forman con las experiencias del individuo en su visita al destino.

El gran problema es la uniformización de las imágenes inducidas, y en muchos casos de la confusión de las imágenes orgánicas. La era de la mundialización permite el acceso a un mar de información y medios. Este acceso genera muchas veces un exceso que provoca un "aburrimiento" visual al consumidor. Son miles de fotos de playas paradisíacas, son miles de slogans y canciones tentadoras. A este "exceso" hay que sumarle el cambio en las motivaciones de los turistas, así como en la comercialización de los productos turísticos. Se percibe un aumento progresivo del turismo donde la demanda busca atractivos culturales, así como un aumento de los turistas que compran todas sus vacaciones o parte de ellas a través de Internet.

De acuerdo con el Atlas Cultural Tourism Research Project 2004, una gran investigación realizada en 22 países con cerca de 12.700 personas, y dirigida por Greg Richards (RICHARDS y QUEIRÓS, 2005), los turistas que buscan los atractivos culturales, en muchos casos no se auto reconocen como "turistas culturales". Entre los turistas internacionales, el 43,8% define sus vacaciones como culturales, y entre los turistas domésticos apenas el 30%. Esto se produce porque la gran mayoría de los turistas no viajan por el atractivo cultural, es decir, no es su principal motivación, pero durante su viaje la promoción del destino o la indicación de amigos les lleva a consumir algún producto cultural. Según la clasificación de Salvador Antón y Clavé estos serían los turistas culturales atraídos. Hay otro grupo que viaja por el atractivo cultural, buscando atractivos de renombre internacional o grandes eventos, el turista cultural inspirado. Apenas una pequeña parcela posee como motivación principal el patrimonio histórico-cultural, los turistas culturales motivados.

Museos: atractivos-estrella del turismo con motivación cultural

Independiente de la categoría en que se encajen los entrevistados, más del 50% afirmaba que había visitado un

museo o tenía la intención de hacerlo. Incluso entre los excursionistas esta tasa es bastante alta y llega al 45,8% de los entrevistados (RICHARDS y QUEIRÓS, 2005).

Por ello, los museos se pueden considerar como los atractivos-estrella del turismo con motivación cultural. Estas instituciones además de atraer grandes hordas de visitantes, generan grandes beneficios. En 1995, el Art Institute of Chicago realizó una exposición con una duración de 19 semanas con obras de Monet, que atrajo 960.000 visitantes, con gran impacto económico en la ciudad. Se estimó que la exposición provocó un flujo de capital de cerca de 300 millones de dólares. (KOTLER, 1991).

De acuerdo con Hughes, entre 1993 y 1994, 90 millones de habitantes de Gran Bretaña visitaron museos y galerías de arte. En 1997, un tercio de la población de Estados Unidos fue a museos de arte y casi mitad, a los parques históricos.

El 6 de junio de 2006, en el primer día de la exposición "Picasso: Tradición y Vanguardia" realizada por los Museos del Prado y Reina Sofía recibió cerca de 6.000 personas. Era un martes, y los visitantes soportaron colas de cerca de una hora.

Además de la generación de riqueza, los museos son importantes como formadores de opinión, de gustos, de ciudadanos, y ofrecen "a los visitantes, experiencias transcendentales que les alejan de la rutina de la vida cotidiana y los transportan a mundos nuevos y maravillosos de belleza, ideas y recuerdo". El psicólogo Abraham Maslow califica estas experiencias como "culminantes". "Experiencias que son totalmente absorbentes y que, al mismo tiempo, transforman las percepciones y el entendimiento. En su máxima expresión, los museos elevan el espíritu, potencian las ideas y las sensaciones, ensanchan la imaginación y ofrecen una experiencia cautivadora" (Kotler, 1991:31).

El arte como interfaz para la promoción turística

Muchos destinos turísticos percibiendo la fuerza de los atractivos culturales, principalmente aquellos relacionados con las obras de arte, pasan a valerse de las mismas, así como de la magia y curiosidad que despierta la vida de muchos de sus creadores.

La ciudad de Málaga utiliza la figura de Picasso en la conformación de su imagen de marca, porque el artista nació en esta ciudad. En la Página Web oficial del turismo de la ciudad (www.malagaturismo.com) se lee: *Málaga es la luz y el color de Picasso*.

Además de atraer turistas, los destinos tienen la difícil tarea de fidelizarlos. Una alternativa muy utilizada en los últimos años es la promoción de años temáticos. Años en que los destinos ofrecen una oferta única y que solamente podrá disfrutarse en un determinado año, lo que hace que muchos turistas elijan el destino.

Otra vez, el arte con este carácter eminentemente universal es la gran referencia en los años temáticos.

Años Temáticos

Año Gaudí 2002¹

Barcelona promovió en 2002, el año temático Gaudí. Barcelona era el centro de donde se irradiaban diversas actividades. En razón de este mega evento, Barcelona consiguió atraer otros eventos, como el MTV Europe Music Awards 2002. Fueron realizadas 65 exposiciones, 21 conferencias y ciclos, 15 itinerarios y rutas, 2 congresos, 10 cursos, 24 espectáculos, entre otras actividades. Se alargó el concepto de Gaudí, a espectáculos de música (*La música catalana en la época de Antoni Gaudí*), se hizo el encuentro de *castellers* en la Sagrada Familia, y se lanzaron 35 libros sobre el artista.

Se creó una Ruta Gaudí, con libro guía y mapa, por Barcelona, que además indicaba otras localidades que también eran importantes para comprender el genio de Gaudí, como Santa Coloma de Cervelló, Riudoms, Tarragona, Garraf, Mataró, La Pobla de Lillet, Sant Feliu de Codines, Montserrat, Palma de Mallorca, León, Comillas y Astorga.

En números, a las actividades de pago accedieron 5.820.000 visitantes, con recaudación total de 14.152.000 €, al que se añaden otros 20.000.000 € indirectos por el incremento de las visitas a determinados monumentos de Gaudí. La ciudad fue beneficiada. En 2002, se elevó el número de turistas en Barcelona a 5.400.000 visitantes, un aumento del 11% en relación a 2001.

Según declaró en 2003, el concejal de cultura, Ferran Mascarell, el año Gaudí fue el acontecimiento de más incidencia internacional después de los Juegos Olímpicos de Barcelona. Supuso 3.500 artículos de prensa, de los cuales el 6,4% en la prensa internacional; 50 horas de televisión, 200 reportajes, 300 entrevistas radiofónicas, 4000 escritos en Internet y la visita de 500 periodistas extranjeros.

Año Rembrandt²

Este año se conmemoran los 400 años del nacimiento de Rembrandt. Holanda decidió conmemorarlos creando el

año Rembrandt 400. Como el año Gaudí son múltiples las actividades ofrecidas que esperan atraer cerca de 1,5 millón de visitantes, tanto nacionales como extranjeros.

De este mega evento destacan los paquetes creados con motivo de la conmemoración y dos productos especiales. Se presentan 6 paquetes en la página oficial del evento (<http://www.holland.com/rembrandt400/consumer/es/>). Cuatro de ellos son gestionados por medios de alojamiento. Tres son de hoteles, dos ubicados en Leiden y uno en Ámsterdam. Ofrecen alojamiento, entradas a museos y transporte. El Hotel Leiden ofrece la atmósfera de la época del pintor, porque su restaurante es de 1629, "época en la que Rembrandt vivía y trabajaba en Leiden. Quién sabe si el propio Rembrandt comió alguna vez en él". El Hotel Tulip Inn Amsterdam Art incluso ofrece una sorpresa de Rembrandt en la habitación del cliente. El último paquete de medio de alojamiento, se trata de una red de albergues –Stayokay– que pretende atraer una demanda diferente.

La empresa Canal Company ofrece almuerzos y cenas Rembrandt en sus barcos que cruzan los canales de Ámsterdam, así como descuentos en museos de la ciudad. Y por fin, se ofrece una ruta de siete días de cicloturismo, titulada: "Siguiendo los pasos de Rembrandt".

El éxito de estas promociones se demuestra por los números obtenidos y por las múltiples ediciones anuales. Como Año Dalí (2004 – Cataluña), Año del Diseño (2005 – Suecia y Finlandia), Mozart (2006 – Austria), etc. Alemania en 2007 va a promocionar el año "Arte y la Cultura".

Estudio de caso: Museo Picasso Málaga

El Museo Picasso Málaga se inauguró el 25 de octubre de 2003, en la fecha del nacimiento del pintor malagueño. La institución es gestionada por la Fundación Museo Picasso, responsable del conjunto de edificios que forma el museo y por la Fundación Paul, Christine y Bernard-Ruiz Picasso, que es la propietaria de la colección. El museo recibe aportaciones financieras de diversos patrocinadores, entre los cuales destacan: Unicaja y la Diputación Provincial de Málaga.

Análisis de la Página Web: www.museopicassomalaga.org

Las siguientes variables componen el análisis de contenido de la Página Web del museo: idiomas de la página Web; idiomas del Departamento Educativo; informaciones turísticas; concepción gráfica; visita virtual; acceso departamento educativo; interactividad educativa; progra-

mas educativos; materiales para profesores; materiales para descarga directa.



Victor Horta, *Hotel Dubois* (Bruselas, 1901)

Toda la Página Web está disponible en dos idiomas: inglés y español. La concepción gráfica es clara, pero carece de elementos de sonido e imagen en movimiento, res-

tringiéndose a las fotografías del espacio físico del museo y de las obras de la colección. Presenta las siguientes informaciones turísticas: horario, ubicación, tarifas, servicios, colección y exposiciones temporales.

Las exposiciones temporales son importantes porque fidelizan el cliente, es decir, hacen que el cliente repita la visita, ya que enseñan nuevas perspectivas sobre obras de la colección o muestran obras inéditas al público. El éxito de este tipo de promoción puede verificarse con los números obtenidos por la última exposición temporal ofrecida por este museo ("Los Picassos de Antibes"-Figura 1), que recibió entre el 13 de marzo y el 11 de junio de 2006 83.485 visitas, suponiendo una media de 1.070 visitantes/día³. Es importante resaltar que para ver esta exposición era necesario adquirir una entrada específica de 4,50 € o una entrada combinada con la colección permanente por 8,00 €.

El acceso al Departamento Educativo no es claro, ya que se encuentra ubicado dentro del enlace: áreas del museo. Por otro lado, revela la importancia de la educación en esta institución, constituyéndose en un área específica dentro del organigrama. Esta visión se aplicó desde los planes iniciales para la creación del museo.

Ofrecen los siguientes programas educativos: visitas guiadas, sala de proyecciones, talleres y cursos. Las visitas guiadas representan gran parte de la actividad del área educativa, y son ofrecidas para diferentes públicos (Tabla 1).

Durante el año escolar, los talleres son ofrecidos a los colegios, en periodo vacacional para niños que de manera voluntaria se inscriben en el programa. Los cursos para profesores de educación primaria se ofrecen una vez al año.

Tabla 1: Visitas guiadas

Público	Frecuencia	Precio
General	Martes, jueves y sábados, un grupo al día	Gratuito
Familias con niños	Sábados, un grupo al día	Gratuito
Colegios e institutos	De martes a viernes, dos grupos al día	Gratuito (incluso la entrada al museo)
Personas con discapacidades auditiva, visual y mental	Discapacidades auditiva y visual – un martes al mes Discapacidad mental – viernes, un grupo al día	Gratuita
Grupos	Solicitud previa	Precio variable e independiente de la entrada al museo

Nivel	Observador	Como comprende la obra de arte	Discurso	Marco de referencia	Conocimiento artístico
I	Informador	Asociaciones con sus experiencias de vida, con su gusto personal.	Corto, fragmento de historias.	Subjetivo	En su discurso no menciona artista, técnica o aspectos formales.
II	Constructivo	Relaciones con la vida real. Aquello que no comprende, afirma que no es arte. Emite juicios basados en valores tradicionales.	Esfuerzo para construir algún tipo de marco para entender el conjunto.	Subjetivo	Cuando una obra le provoca una fuerte emoción, algunas veces revela un interés por saber el propósito del artista. Está ávido por aprender.
III	Clasificador	Relaciones con los hechos históricos y fechas. Postura más crítica y analítica, pero muchos de los juicios emitidos son de otras personas, pues aún no se ha apropiado del discurso visual.	Elaborado y más racional.	Objetivo	Necesidad de clasificar la obra de arte: lugar, estilo, época, origen.
IV	Interpretativo	Establece comparaciones más flexibles que el anterior observador; porque comprende que este es un proceso de cada individuo.	Elaborado, es una mezcla equilibrada de razón y emoción.	Subjetivo y objetivo	Hace análisis formales, y además pretende un encuentro personal con la obra de arte.
V	Recreador	Establece una relación con la obra, y posee un gran respeto en relación a la misma, o mejor; por su proceso creativo. Reflexión personal con un análisis de carácter más crítico. Posee conocimiento suficiente para hacer relaciones entre la obra y contenidos universales.	Elaborado, es una mezcla equilibrada de razón y emoción.	Subjetivo y objetivo	El arte forma parte de su día a día, posee un discurso artístico elaborado.

El sistema no da acceso a una visita virtual a la colección, pero se puede visualizar por separado cada obra. No hay una página educativa interactiva, así como no hay materiales disponibles en la Página Web para descarga directa por profesores u otros interesados. Todas las acciones educativas se basan en las Estrategias del Pensamiento Visual.

Metodología: Estrategias del Pensamiento Visual - VTS⁴

En la década de 1980, Philip Yenawine dirige el Departamento Educativo del MoMa⁵, y realiza diversas investigaciones con el público de este museo para mejorar y desarrollar nuevos programas educativos.

De sus estudios con los adultos que visitaban el museo concluye que: la mayoría no consideraba arte a ciertos objetos de la colección; que muchos no comprendían los contenidos de los carteles explicativos; que la mayoría no reconocía ni las obras de artistas de alcance general como Picasso y que no conseguían clasificar las obras por temas, por ejemplo, en las fotos de paisaje no llegaban a decir que lo que veían era un paisaje.

Se percibe con este estudio que el museo proporcionaba muchos folletos, pero que la mayoría de las personas no los leían, a pesar de apreciar que se les proporcionaran. Pocos conocían algo sobre arte moderno, que era el período de las obras de la colección del museo.

En 1998, Philip empieza un trabajo conjunto con la psicóloga Abigail Housen, y en 1995 fundan la organización VUE⁶, con el objetivo de investigar y desarrollar proyectos educativos basados en el VTS.

Abigail Housen entrevistó cerca de 7.000 personas, y con el conocimiento obtenido con estas entrevistas determinó los "Estadios del Desarrollo Estético" (Tabla 2). Estos estadios representan una categorización de los niveles del conocimiento y disfrute estético. Housen y Philip destacan que solamente el contacto prolongado con el arte permite al espectador pasar de un estadio al

otro, "no es posible un desarrollo estético si no coexisten el arte y el tiempo" (YENAWINE, 1997: 13). Al conocer como el público se relaciona y comprende el arte, se pueden desarrollar programas educativos más eficientes.

La mayoría de los visitantes de los museos están en el Nivel I y II, y una pequeña parcela está entre los niveles II y III.

Área de Educación – Museo Picasso Málaga: entrevistas y observación indirecta

De acuerdo con entrevistas y observaciones indirectas realizadas en Mayo de 2006 en el Museo Picasso Málaga, se constata que educar es una tarea muy valorada en este museo. El área educativa dispone de 4 educadores, 1 funcionario administrativo y 2 estudiantes en prácticas.

En 2005⁷, 23.919 personas participaron en alguno de los programas educativos del museo, de acuerdo con la Tabla 3. En esta tabla, no se consideran las visitas para grupos particulares, guiadas por historiadores del arte especializados en Picasso, porque no se dispone del número exacto de asistencia.

No hay una preocupación específica con la demanda turística. Se pretende que el museo no sea sólo un atractivo turístico, sino que además la comunidad local disfrute intensamente de este espacio. A pesar de ello, desde el área educativa se entiende la importancia del fenómeno turístico, y se busca mejorar la información proporcionada a los guías turísticos locales ofreciéndoles un curso, aquellos que no asisten a este curso no pueden trabajar dentro del museo.

Las visitas-taller para educación primaria reciben de 20 a 25 alumnos en función de la edad, y siguen la siguiente dinámica: recibimiento en un espacio específico para el área educativa, entrada al museo y a la colección, taller y reflexión del trabajo.

Tabla 3: Demanda programas educativos Museo Picasso Málaga

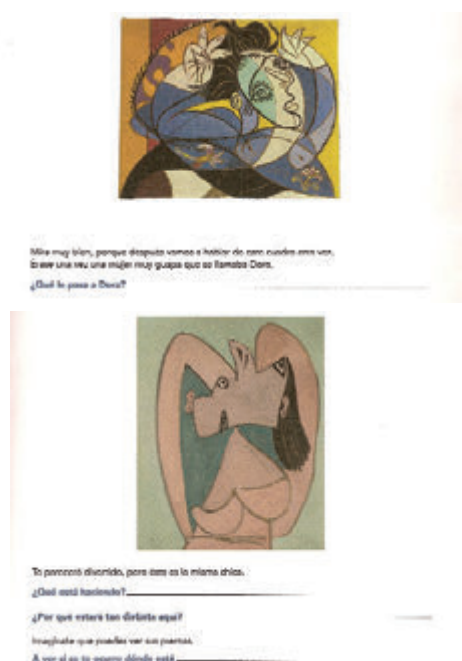
Programa	Público	Número de participantes
Actividades para personas con discapacidad	Grupos con diferentes discapacidades: intelectual, visual y auditiva.	922
Actividades para escolares	Colegios e institutos	15.656
Actividades para visitantes individuales	Visitantes individuales (entre estos, turistas) y familias.	3.267
Actividades para otros grupos	Tercera Edad residente en Málaga y Región Metropolitana; talleres de verano; universitarios; guías turísticos.	4.074

El museo ofrece una interesante visita a personas con discapacidad visual. El grupo se forma con personas con esta discapacidad y público del día (la entrada al museo incluye la visita guiada, solamente el visitante debe apuntarse para la misma). Por lo tanto, el grupo es bastante heterogéneo. A partir de las informaciones y reflexiones del grupo, las personas con la discapacidad forman su “visión” del cuadro. El público adulto responde muy bien a la metodología. Se analizan durante la visita cerca de cuatro a cinco obras, y la educadora provee informaciones sobre Picasso que se relacionan con las propias aportaciones del grupo durante la visita.

Para visitas familiares, el museo distribuye gratuitamente un material didáctico, confeccionado por los profesionales del área educativa. Este material tampoco abandona la metodología de las Estrategias del Pensamiento Visual, como se observa en la Figura 2. Pretende ser una herramienta que ayude a los padres con hijos pequeños en su visita al museo.

Es un material que da pautas para el análisis de algunas obras. Hay espacios en blanco para que el niño ponga sus opiniones, o que el adulto escriba las reflexiones del grupo, así como presenta espacio para actividades. Este es el único material didáctico proporcionado por el museo (hay proyectos para nuevos desarrollos de materiales), además de los tradicionales folletos.

En los programas educativos del Museo Picasso Málaga el enfoque está en el discurso de los visitantes. Existe una preocupación en convertir al visitante en autónomo, para que pueda disfrutar continuamente de los productos culturales, y que lo haga sin la necesidad de un intermediario.



Páginas interiores del material didáctico para familias

Fuente: Material didáctico Museo Picasso Málaga

Los museos: sensibilización e inserción en la actividad turística

Los museos desarrollan acciones educativas que tienen como objetivo familiarizar y acercar sus colecciones a la comunidad local. Estas acciones se fundamentan en conceptos de educación informal.

Cuando una persona participa de un proceso educativo informal tiene la falsa idea que posee un mayor control sobre su aprendizaje, porque las actividades suelen ser más abiertas que las de educación formal. Esta falsa ilusión le motiva a seguir en la actividad. Además, en los procesos informales las actividades propuestas suelen ser más pragmáticas y relacionadas con el entorno directo de la persona.

Los museos pueden funcionar como puentes entre el conocimiento escolar y de otras áreas del conocimiento. A menudo estas instituciones manejan temas transversales, y como trata Santiago Sánchez Torrado, la transversalidad sirve de herramienta didáctica y de apoyo metodológico a la educación en valores (TORRADO, 1998).

Muchos museos a través de sus programas educativos pretender fomentar valores entre sus visitantes además de divulgar su colección. Los valores son instrumentos que llevan a la solidaridad, a la aproximación con la realidad, a ponerse en el lugar de los otros, según el dicho popular, “a calzar los zapatos del otro”. Y tienen como función mejorar la convivencia colectiva, induciendo la responsabilidad y la participación en la sociedad.

La comunidad local debe ser la primera en disfrutar de los productos y atractivos culturales, antes de su uso turístico. Los turistas cada vez son más exigentes y claman por la autenticidad del lugar. Algo que no convence a una comunidad, puede ser aceptado de manera momentánea por los turistas. Pero no se mantiene, y tal situación acelera el proceso del declive del destino turístico donde de ubica el atractivo.

Hasta este momento, la gran mayoría de las acciones educativas privilegian la atención a los escolares. Pero el aumento progresivo de turistas en estas instituciones revela un nuevo panorama. Los programas educativos necesitan ser ampliados. Existe un gran desafío – fidelizar al cliente – sea quien sea – comunidad o turista. A través de los programas educativos se observan resultados impresionantes, en que la demanda repite diversas veces la visita, ansiosa por conocer cada vez más, motivada por los “intermediadores” culturales, que son los educadores de museo.

Los museos de arte presentan objetos de lenguaje universal. El arte enseña aspectos de la historia no-oficial:

la historia de las emociones, la historia de los problemas sociales, la historia de cada individuo reflejada en el gesto del artista, y a la vez la del artista como instrumento de cada individuo.

El arte como integrante de la diversidad cultural de un pueblo, de una nación, de diversos estados, ayuda a diferenciar el yo del otro, y por asociación, el nosotros de ellos. La diversidad cultural refleja la identidad de un pueblo. Como bien afirma Castells "La identidad es la fuente de sentido y experiencia para la gente" (p. 28). Giddens citado por el mismo autor afirma que "la identidad propia no es un rasgo distintivo que posee el individuo. Es el yo entendido reflexivamente por la persona en virtud de su biografía". En efecto, "ser un ser humano es comprender (...) tanto lo que se está haciendo como por qué se está haciendo (...) En el contexto del orden postradicional, el yo se convierte en un proyecto reflexivo" (CASTELLS, 2001: pp. 28, 32-33)".

Conclusiones

Los museos son instituciones que ponen a disposición de la comunidad local, así como de los turistas, las pautas sociales, las tradiciones por medio de los objetos que están en su "poder". Entendiéndose la palabra "poder", tanto como "propiedad", como por el aura que emana de estos objetos, que auxilian en la construcción de sentido de existencia para la humanidad.

Las acciones educativas desarrolladas por los museos acercan el visitante a sus señas de identidad, cuando además de utilizarse de las cuestiones formales de la colección, fortalecen y/o auxilian en la construcción de la ciudadanía. Este proceso de aprendizaje va más allá del espacio físico del museo a través de los materiales didácticos.

Como atractivos estrella del turismo con vocación cultural, los museos: sus obras y artistas diferencian un destino en un *maremagnun* de nuevos destinos turísticos que aparecen todos los días en los folletos de las operadoras.

Además, dentro de la lógica de consumo, el fenómeno turístico auxilia en el mantenimiento del patrimonio histórico-artístico. Tal vez sea el momento de "poner la atención" en esta demanda. Asumir otros compromisos, tales como: la comunión de los pueblos, a través de un real acercamiento cultural. Los valientes departamentos educativos de los museos acostumbrados a grandes batallas pueden encabezar esta nueva lid. Durante años luchan por una visita de calidad y por el acceso de la comunidad al patrimonio común.

El Museo Picasso Málaga y otras instituciones buscan en su metodología la valorización del discurso del visitante. Ratificando la posición de Trevor Pearce de que las personas son más importantes que los objetos, y en la perspectiva de Asensio y Pol (que citan al anterior autor) esto "significa devolver a la cultura material el lugar que le corresponde, el de mediador intercultural entre la cultura inicial de referencia que lo produjo y la cultura actual y futura que lo reciba. El objeto se convierte así en un mediador interpersonal entre las personas que lo produjeron y las que ahora lo contemplan. Un objeto o una colección serán valiosos en la medida en que sean capaces de comunicar más y mejores mensajes, más elaborados entre ambas personas, grupos y culturas" (ASENSIO M.; POL, E. 2002: pp. 212/213).

Por último, y siendo más prosaicos. Los educadores intermedian el acceso a los productos culturales, buscando formar ciudadanos autónomos. En un mundo con gran movilidad, ya no se puede "cuidar sólo de lo propio", este concepto ya es de difícil tesis. Para mejorar la convivencia es necesario "cuidar de lo que es propio y también de lo que es del vecino". Los programas educativos de los museos bien elaborados y planificados pueden auxiliar en esta labor. Por tanto, se hace primordial "adoptar" la demanda de los excursionistas y turistas, dándoles el mismo apoyo que a los residentes.

Notas

- 1 Fuente de las informaciones sobre el año Gaudí: www.gaudi2002bcn.es
- 2 Fuente de las informaciones sobre el año Rembrandt: <http://www.holland.com/rembrandt400/consumer/es/>
- 3 Información proporcionada por el propio museo (Junio/2006).
- 4 VTS - Las siglas en ingles para las Estrategias del Pensamiento Visual (*Visual Thinking Strategies*).
- 5 Museo de Arte Moderno de New York.
- 6 VUE: *Visual Understanding in Education*
- 7 Dados fornecidos pela Área Educativa em maio/2006.

Bibliografía

- ALVES, Giovanni (1999): "O Que é a Mundialização do Capital". En: Trabalho e Mundialização do capital - A Nova Degradação do Trabalho na Era da Globalização". Londrina: Ed. Praxis. Consulta Internet: <http://editorapaxis.cjb.net/> (mayo/2006).
- ANTON Y CLAVE, S. (1996): "La Gestión Municipal del Patrimonio Cultural. In: La Administración Turística" en el Municipio en España: Complejidad y diversidad. Gijón: AECIT: 57-69.
- AÑO GAUDÍ (2006): www.gaudi2002bcn.es. Consulta realizada en agosto/2006.
- AÑO REMBRANDT (2006): <http://www.holland.com/rembrandt400/consumer/es/> Consulta realizada en agosto/2006.
- ASENSIO M.; POL, E. (2002): *Nuevos escenarios en educación: Aprendizaje informal, sobre el patrimonio, los museos y la ciudad*. Buenos Aires: Aique.
- CASTELLS, Manuel (2001): *La era de la información: Economía, Sociedad y Cultura / El Poder de la Identidad*. Madrid: Alianza Editorial, 5ª. ed.
- CROMPTON, J. (1979): "An Assessment of the Image of Mexico as a Vacation Destination and the Influence of Geographical Location Upon That Image". *Journal of Travel Research*, Vol. 17, Nº 4:18-24.
- HUGHES, Howard (2004): *Artes, Entretenimento e Turismo*. São Paulo: Roca.
- KOTLER, P. KOTLER, N. (2001) *Estrategias y marketing de museos*. Barcelona: Ariel.
- PETRELLA, Ricardo, <http://utal.org/economia/retos2.htm>. Consulta realizada en mayo/2006.
- PIZAM, A., MANSFELD, Y. (1999): *Consumer Behavior in Travel & Tourism*. New York: TTC.
- RICHARDS, Greg; QUEIRÓS, Célia (2005): *Atlas Cultural Tourism Research Project 2004 – Survey Report*. Barcelona: Atlas.
- STABLER, M. (1995): "The Image of Destination Regions: Theoretical and Empirical Aspects". En *Marketing in Tourism Industry: The Promotion of Destination Regions*. Goodall y Ashworth, London: 133-159.
- TORRADO, Santiago Sánchez (1998): *Ciudadanía sin fronteras : cómo pensar y aplicar una educación en valores*. Bilbao : Desclee de Brouwer.
- YENAWINE Philip (1997): *Writing for Adult Museum Visitors*. En: http://www.vue.org/download_author.html#Yenawine. Consulta realizada en maio/2006.

Patrimonio, museos y el llamado “turismo cultural”: de la distancia retórica a la interlocución democrática

Ignacio Díaz Balerdi
Universidad del País Vasco

Acumulación, uso y preservación patrimonial: un proceso conflictivo

La Real Academia de la Lengua define el término *patrimonio* como la *hacienda que alguien ha heredado de sus ascendientes*, y como el *conjunto de los bienes propios adquiridos por cualquier título*, definición de la que, al margen de cualquier valoración ética —no se entra a analizar la legitimidad de los medios de adquisición, por ejemplo, se deducen una serie de derechos (el haber, en términos contables) y se suponen unas cargas y obligaciones (el debe). Entre los derechos, destaca el de uso, en virtud del cual, el propietario de ese patrimonio tiene la potestad de utilizarlo para los fines que considere más oportunos. Entre las obligaciones, su conservación, en primer lugar, a fin de asegurar su perdurabilidad y posibilitar su utilización.

El concepto de patrimonio se une indisolublemente al de propiedad. Individual o colectiva, y que puede materializarse al amparo de distintas conformaciones jurídicas. Propiedad, que enlaza directamente con acumulación, lo que nos encarrila directamente hacia el concepto de coleccionismo, entendido como una variante de la acumulación en la que se distinguen rasgos relacionados con el orden y la sistematización. Y cabría pensar que, en principio, el hecho de acumular —o de coleccionar— no supone nada de conflictivo. Al fin y al cabo, parece una consecuencia —más o menos sofisticada— de pulsiones de carácter instintivo que, por cierto, no son exclusivas del género humano, pues también hay animales que se mueven empujados por tendencias semejantes (la urraca a la hora

de hacer su nido, por recordar sólo un caso), pulsiones encaminadas a satisfacer necesidades de distinto orden —materiales, cognitivas, ideológicas—.

El estadio más simple del fenómeno consistiría en la acumulación de elementos heterogéneos —o dotados de algún rasgo que les otorgue cierta homogeneidad— por parte de un sujeto. Ese sujeto proyectará en su acervo patrimonial determinados intereses, deseos, identificaciones, fobias, etc., que, a la postre, conformarán algo parecido a un retrato objetual de su propietario. El patrimonio revela a su poseedor. No es lo mismo acumular —o coleccionar— estampas religiosas del siglo XVI que películas pornográficas de finales del XX (sin que ello implique una valoración moral sobre la personalidad del coleccionista, que conste).

Como vemos, poco hay de conflictivo en el hecho de acumular. A no ser que la acumulación tenga su origen en —o sea la consecuencia de— hechos o actividades de dudosa legitimidad: el botín de guerra, el robo, el saqueo, la exportación ilegal, el comercio ventajista, por citar algunos. Y claro, ésas son unas vías nada despreciables —cuando no fundamentales— para la articulación de determinados acervos patrimoniales tanto privados como institucionales. Un paseo por cualquiera de los grandes museos nacionales del mundo occidental servirá para desmontar visiones optimistas o consideraciones utópicas acerca del triunfo del espíritu sobre cualquier otra consideración en esos templos del saber y el conocimiento. O, por decirlo en palabras de Hugues de Varine (2005a: 3), *desde siempre los ricos han robado a los pobres, los vencedores se han llevado el botín arrebatado a los vencidos y los miserables*

han sobrevivido vendiendo lo que pueden, comprendidas las piezas arqueológicas porque no les cuestan nada.

De todas formas, muchas de las colecciones que hoy pueblan nuestros museos, así como la mayoría de los conjuntos patrimoniales —casas, palacios, muebles, bibliotecas, archivos fotográficos, jardines, vestigios, etc.— tuvieron sus comienzos en los desvelos de algún personaje que, a lo largo de su vida, empeñó tiempo, esfuerzo y dinero —por vías legales o no— en reunir —y conservar— semejantes objetos. Con el paso de los años, algunos de esos conjuntos fueron socializados en virtud de un traspaso de titularidad a manos públicas o institucionales: el cambio posibilitaba, por lo general, un acomodo en principio más idóneo para las piezas, las cuales en adelante no estarían al servicio de un propietario individual sino de un colectivo social.

El traspaso de titularidad implicaba, además, una transmisión de derechos y obligaciones inherentes a dichos objetos patrimoniales. Derechos, fundamentalmente, de uso. Y obligaciones, las relativas a su conservación y servicio público. Ahora bien, en esa transmisión se origina una fractura de hondas repercusiones en el futuro. O si se prefiere, ahí se manifiestan de manera evidente algunas de las relaciones conflictivas entre personas y patrimonio que antes mencionaba.

Sea cual sea el origen o las razones de la acumulación patrimonial, el sujeto que la practica invertirá a ese patrimonio de un significado o trascendencia peculiar y, hasta cierto punto, intransferible: no es extraño que el entusiasmo exteriorizado por algunos coleccionistas sea visto con distancia —cuando no con indiferencia— por quienes no están movidos por su misma pasión o parecido interés. El coleccionista cuidará de su acervo con una intensidad que probablemente se desvanezca si la colección es puesta en manos de alguien ajeno a —o alejado de— la pasión que el primero mostraba. Y eso es lo que sucede cuando se produce un traspaso de titularidad a manos públicas o institucionales. Ni las instituciones ni los organismos públicos son entes susceptibles de sentir pasión. En todo caso, ésta se manifestará o podrá rastrearse en alguno(s) de sus servidores, técnicos o funcionarios, los cuales, sin embargo, se verán constreñidos por normas procedimentales y protocolos de actuación que encorsetarán —y limitarán, de alguna manera— ese primer impulso o entusiasmo por lo que se traen entre manos.

Las instituciones conservan el patrimonio por un imperativo de orden ético (y en funciones de variados intereses, no lo olvidemos). Imperativo cuya operatividad, por otra parte, tampoco es homogénea sino que oscila según los avatares de cada momento histórico. Las insti-

tuciones son conformaciones político-jurídicas de los colectivos humanos, instrumentos delegados para salvar y hacer realidad determinados planteamientos ideológicos. Y al ser delegados, pueden invertir de significado la gestión de los recursos, por ejemplo de los recursos patrimoniales —adjudicándoles valores relativos a la conservación de la memoria o a la conformación de identidades, por citar dos asuntos bastante de moda en los tiempos que corren—, pero eso no necesariamente será el resultado o la consecuencia de una proyección social o de un sentir mayoritario.

Cuando algo pertenece a todos —y eso es lo que pasa con el patrimonio institucionalizado, del cual todos somos, en principio, propietarios—, parece como si ese patrimonio no perteneciera a nadie. Habrá excepciones, claro está, pero la mayoría de la gente no invertirá de significado propio algo que fue acumulado por *otro*, que *otros* conservan en lugares cargados de restricciones y cuyos arcanos de inteligibilidad y goce distan de ser los idóneos, al estar explicados y difundidos por *otros* en un lenguaje que tampoco es sentido como propio. Además, el patrimonio revestirá connotaciones de alejamiento y distancia, cuando no de elitismo diferenciador: al fin y al cabo, ésa no será *su* colección, *su* patrimonio, sino algo heredado, ajeno en su origen y conformación, y que además implica onerosos desembolsos casi nunca vistos como prioritarios. En última instancia, es el revestimiento emocional que se otorga a los objetos lo que los convierte, aunque sean objetos impersonales, en mecanismos de significado (Csikszentmihalyi y Rochberg-Halton: 1981), y ese revestimiento emocional falta la mayoría de las veces en museos y conjuntos patrimoniales.

Las consecuencias saltan a la vista: como la responsabilidad acerca del patrimonio parece corresponder a *otros*, a esas instituciones delegadas que, entre otras, tienen encomendadas las labores de conservación y uso de esos difusos bienes patrimoniales, la sensibilidad acerca de los mismos será escasa entre la mayoría de la población, por lo que no será difícil encontrarse los consecuentes procesos de deterioro, degradación, pérdida, expolio, tráfico ilícito, etc. Eso, en circunstancias normales: sólo basta recordar lo sucedido hace una década en Sarajevo o, más recientemente aún, en Bagdad, para hacernos una idea de la capacidad de barbarie, pillaje y destrucción indiscriminados de que son capaces —por acción u omisión— unas sociedades pretendidamente avanzadas.

De todas formas, tras la II Guerra Mundial parecía que el mundo —o al menos su élite política— se había convencido de la importancia de un patrimonio que, a tenor de lo sucedido en años precedentes, era único e irremplaza-

ble. Consecuentemente se desató una fiebre conservacionista que coincidiría con un progresivo estado del bienestar –al menos en el mundo occidental– y un aumento del tiempo libre por parte del ciudadano de a pie. Se inauguraron museos, se recuperaron enclaves monumentales, se adecentaron cascos urbanos históricos degradados y, poco a poco, pareció normalizarse la relación entre personas y patrimonio hasta el punto, incluso, de que podríamos decir que en las últimas décadas del siglo XX todo lo relativo al patrimonio se puso de moda. Algo hay de esnobismo cultural –incluso de papanatismo acrítico– en esa dinámica, pero no es éste el momento de analizarla. Al fin y al cabo, bienvenida sea la moda si el resultado es un desvelo cada vez más sostenido por la conservación de los testimonios materiales –e intangibles– de nuestro pasado y presente.

Asunto muy distinto es el del uso que se da a ese patrimonio conservado. Porque hace tiempo también que se asumió que las obras no sólo debían conservarse sino que además deberían revertir en beneficio de sus teóricos propietarios. Para ello, el primer paso era mostrar lo conservado, en un proceso que transita desde unos primeros estadios caracterizados por las dificultades (de horarios, de posibilidades de acceso, de falta de normalización en el uso de museos y otros lugares patrimoniales) hasta unos intentos divulgativos de mayor o menor alcance. En el fondo, y junto con la condición de despliegue mediático al servicio de determinados intereses (políticos, económicos, ideológicos) implícita en cualquier estrategia de exhibición patrimonial, lo que se busca es atraer al público, hacerle partícipe de lo que en justicia le corresponde.

Los milagros no existen (y si existen, siempre les suceden a los demás)

En ese camino ha habido de todo, avances, retrocesos, sensibilidad, desidia, y se han arbitrado distintas estrategias y soluciones, entre las que podríamos mencionar algunas, sin que eso constituya un repaso sistemático a lo que ha sido una de las facetas más cambiantes en el mundo que nos ocupa. Ya en el siglo XVIII los desvelos museográficos, que fundamentalmente giraban en torno a la arquitectura, el orden, la presentación y la iluminación, constituirán la trama de una dialéctica viva y en continua evolución (Deloche, 1985: 83). En el XIX, la conceptualización de museos y patrimonio como servicio público llevó a constatar la necesidad de unos horarios lógicos y de ciertas facilidades para que los visitantes se acercaran y tomaran posesión –aunque meramente visual– de un universo de

objetos en permanente expansión, evitándoles enojosos requisitos en boga tiempo atrás.

Posteriormente se dio una progresiva tendencia hacia la desacralización de ámbitos y objetos patrimoniales, intentando normalizar su uso y frecuentación, y despojándolos de su aura distante y encorsetada. En el campo del arte, probablemente habría que remontarse a los años 60 y 70 del siglo XX para rastrear las influencias dadaístas o del Pop Art en una reformulación de los museos en tanto que contenedores de objetos no necesariamente elevados o exquisitos –los pertenecientes a la alta cultura–, dado que la proclamada disolución del arte o la reivindicación de la cultura popular implicaban la necesidad de unos escenarios más flexibles y permeables para la exhibición de los nuevos productos artísticos.

Esta normalización presenta luces y sombras, sobre todo en lo referente a su percepción social: Keneth Hudson (1998: 45) contaba que había oído a un conferenciante decir que de niño reconocía sin dificultad los museos, mientras que últimamente no estaba tan seguro de ello. ¿Quién no ha oído algo parecido en exposiciones y museos de arte –y de otras disciplinas–, donde el visitante tiene grandes dificultades para aclararse ante lo exhibido? Y es que muchas veces ese visitante no encuentra allí sino lo que Ferguson (1996: 188) describe como un *clamoroso monólogo seguido de un largo silencio, el silencio que desafortunadamente reina hoy en la mayoría de las instituciones artísticas, el sonido del fracaso curatorial y de la decepción de la audiencia*.

También ha experimentado cambios el propio sistema expositivo básico de los museos. Si durante largos años –todo el siglo XIX y buena parte del XX– la densidad objetual de sus salas había sido muy elevada, ahora las obras “respiran” mejor, evitando interferencias visuales y amontonamientos engorrosos. Paul Valéry (1934) hablaba de su angustia en los museos, sobrecargados de objetos dispares que buscaban su preeminencia y la anulación de las demás piezas cercanas, y todavía existen museos donde las paredes se cubren casi en su totalidad mediante cuadros que a veces resultan difíciles de apreciar. Pero cada vez encontramos más piezas rodeadas de espacios neutros, casi como si se les aplicaran los principios de la proxémica enunciados por Hall (1972), según la cual tanto humanos como animales –y por extensión, las piezas expuestas– necesitan de un espacio de seguridad a su alrededor; hasta el punto de que si ese límite es franqueado por un ajeno se pueden desencadenar reacciones de incomodidad e incluso de agresividad defensiva.

Evidentemente, no por exponer más obras se consiguen mejores resultados: es más, la saturación se puede

convertir en una de las dificultades, de las interferencias, de los impedimentos, para que la experiencia sea gratificante. Pero exponer menos piezas no implica necesariamente mejorar dichos resultados: al fin y al cabo en los procesos perceptivos otros factores entran en juego, entre ellos la preparación previa del sujeto que se enfrenta a la aventura cognitiva, o los lenguajes utilizados para transmitir determinados discursos o mensajes. Como afirma Hooper-Greenhill (1998: 69), *ahora se reconoce que no es suficiente tomar la decisión de comunicar un mensaje y poner los receptores a la espera para recibirlo. Si los receptores no están predispuestos a comprender el mensaje, a considerarlo pertinente y hacerlo propio, es muy probable que no se establezca ningún contacto inicial.*

La última parte del siglo XX no se puede entender sin los gabinetes didácticos de los museos o los programas divulgativos del patrimonio. Con una infinita batería de propuestas inspiradas, directa o indirectamente, en presupuestos pedagógicos derivados de las teorías de Paulo Freire, Iván Illich, etc., que propugnaban mecanismos supradadores de la tradicional visita guiada e invitaban a una participación activa del público. Y si durante un tiempo estuvieron dirigidas mayoritariamente a un público infantil o escolar, ahora el abanico es más amplio. Con todo, aún se detecta un decidido énfasis en los contenidos de tipo racional y cognitivo, y una menor presencia de lo emotivo e interrelacional en las propuestas (Schouten, 1998: 29). Además, tampoco se manejan de manera rigurosa datos sobre conocimientos previos y expectativas del público, por lo que el resultado final puede ser un desencuentro, más que un encuentro, entre obras y espectadores, al establecerse mecanismos expositivos poco operativos que utilizan lenguajes ininteligibles. Lenguajes de expertos y para expertos, dirigidos, paradójicamente, a públicos poco preparados o sólo superficialmente capaces de desenvolverse por entre los complicados arcanos explicativos ideados por los especialistas.

Otro factor a tener en cuenta es el de las exposiciones temporales. Por lo general, los museos –y por extensión, los conjuntos patrimoniales– han sido vistos como lugares de permanencia y perdurabilidad, como ámbitos donde era posible acercarse a la certeza en tiempos de incertidumbre, por decirlo en palabras de Bloom y Powell (1984). Esto tenía sus ventajas, indudablemente, pues permitía anclar la Historia, mantenerla viva, interpretarla y darla a conocer a las generaciones futuras. Pero, al mismo tiempo, y por la naturaleza de los testimonios materiales conservados, el imaginario objetual desplegado en las prácticas expositivas era difícilmente renovable: al fin y al cabo, las piezas de primer orden siempre tenían preferen-

cia sobre las secundarias, y en los discursos articulados –sobre el pasado, sobre la nación, sobre la ciencia, sobre la arqueología, sobre el arte– siempre se tendía a primar aquellos objetos que mejor ejemplificaban los mensajes que se pretendían transmitir. Una solución era recurrir a las exposiciones temporales, las cuales podían enriquecer los discursos valiéndose de piezas a las que normalmente no se tenía acceso. Y eso coincide con dos factores clave. Por una parte, el desarrollo de los transportes y las comunicaciones, que permitirá un sostenido flujo de intercambios de objetos susceptibles de ser exhibidos en lugares muy alejados de sus coordenadas habituales; y, por otra, la irrefrenable necesidad de cambio, de variación, de estímulos novedosos, que se rastrea en el mundo contemporáneo, donde el consumo de sensaciones impone su ley y el ritmo frenético de las actividades impregna hasta nuestras actividades más cotidianas. Si al día a día le exigimos cambio y novedad ¿cómo podrían sustraerse los museos a dicha exigencia?

A todo ello debería añadirse el influjo mediático y el ejemplo de los parques temáticos y otras ofertas de ocio. Los medios de comunicación, que trabajan con noticias, con novedades, han normalizado la presencia de lo patrimonial en sus soportes y, en parte, han sido responsables de la popularidad de que hoy gozan algunos museos y enclaves monumentales (Donnat: 1993). Aunque siempre tendrán mayor predicamento aquellas referencias a lo cambiante, en contraposición a lo perdurable: un museo no es noticia en sí, a no ser que algún acontecimiento, por ejemplo, una exposición temporal, sacuda el letargo que lo caracteriza. O un robo. O un escándalo. O unas cifras económicas o de asistencia a las que se pueda sacar punta. Algo que llame la atención, algo novedoso, en una palabra.

Por su lado, los parques temáticos ofrecían actividad, distracción, diversión y multitud de ofertas de consumo –bares, restaurantes, tiendas, etc.–. ¿Qué ofrecían los museos? Casi ninguna diversión, poca actividad, alguna distracción y, en el mejor de los casos, algunas ofertas de consumo –librería, tienda, restaurante–. La entrada a los parques temáticos era cara, pero siempre estaban llenos. La de los museos, barata, pero casi siempre estaban vacíos: había excepciones, pero la gran mayoría seguía –y sigue– durmiendo el sueño de los olvidados. Para entonces ya habían comenzado a realizarse estudios de visitantes de museos (Pérez Santos: 2000) –con una incidencia más nominativa que real, todo hay que decirlo– y desde hacía tiempo se contaba con pistas acerca de lo que buscaba el público: estímulo, entretenimiento, aprender, interrelacionarse, altos niveles de servicios, oportunidad de

gastar dinero en objetos con una pátina cultural y de buen gusto y, fundamentalmente, salir satisfecho de la experiencia (Middleton: 1985).

Las tendencias miméticas no se hicieron esperar. Como no se podía competir con los parques temáticos en cuanto a secreción de adrenalina o intensidad de la diversión, ni tampoco era factible articular estrategias participativas que generasen desgaste o deterioro de los instrumentos empleados —los objetos patrimoniales conservados y a conservar—, se optó por un camino intermedio: primar la espectacularidad de las exhibiciones y multiplicar los lugares de consumo. Pan y circo, que es lo que la plebe demanda. Tímidamente —y, con toda probabilidad, de manera inconsciente—, se empezaron a aplicar algunas de las formulaciones de Joseph Pine y su “economía de la experiencia” (Pine & Gilmore: 1999), pero de manera aleatoria, intuitiva y, hasta cierto punto, mojigata.

La espectacularidad era un fácil y agradecido reclamo, al permitir un eficaz deslumbramiento del público ante arquitecturas impactantes, tesoros sorprendentes o parafernalias multimedia capaces de introducir en la modernidad al más rústico jebo arratiano, por decirlo en palabras de Unamuno. Además contribuía a engrosar la estadística de asistencia, asunto de capital importancia en una sociedad economicista que reduce casi todas sus valoraciones a la prueba del balance contable y la rentabilidad. Y lo mismo pasaba con las tiendas, cafeterías y otros lugares de expansión de los lugares patrimoniales. Su importancia radicaba —y radica— en los flujos económicos que producen, al brindar al visitante la posibilidad de gastar dinero de una manera “distinguida”, entendiendo por distinción ese imaginario de comportamientos y tendencias en el gusto, contrapuesto a planteamientos más plebeyos y menos refinados, que analizara Pierre Bourdieu (1988).

La consecuencia inmediata fue la renovación de las escenografías. Remodelaciones, puestas al día, construcciones de nueva planta, arquitecturas *high tech*, recursos tecnológicos, campañas de marketing, reformulación de objetivos, atención al visitante —más como cliente que como usuario—, multiplicación de las zonas de expansión, etc., etc. Cabría preguntarse si la estrategia ha tenido éxito. O el éxito que se esperaba. Incluso cabría plantearse si ese éxito ha sido el del museo, el del patrimonio, o el de los lugares colaterales de consumo, toda vez que el visitante pasa más tiempo ahí que ante las piezas exhibidas o participando en las actividades programadas por el propio museo o enclave patrimonial (Perniola: 1989).

En esas estábamos cuando se empezó a popularizar el llamado *turismo cultural*. Locución que, cuando menos, resulta curiosa o constituye un pleonismo. Curiosa, por-

que es una de esas expresiones (des)afortunadas en las que cabe de todo, sin que se especifique de manera congruente a qué nos estamos refiriendo cuando la utilizamos. Pleonismo, porque en principio todo turismo es cultural: la palabra proviene del latín (de *tornus*, vuelta, movimiento) y se popularizó a finales del siglo XVIII, cuando se puso de moda entre los británicos pudientes el realizar un gran viaje (o *tour*, palabra tomada del francés) para conocer distintos países del continente europeo, viaje que, por supuesto, tenía en el componente cultural uno de sus cimientos u objetivos. Pero hoy parece necesaria la distinción entre turismo a secas —identificado, por ejemplo, con masificación, playa, chiringuito y sangría, para nuestras coordenadas más cercanas— y turismo cultural, el cual engloba, sin anular necesariamente los anteriores componentes, la visita esporádica o la frecuentación de determinados elementos patrimoniales pertenecientes a la “alta cultura” (museos, galerías, lugares patrimoniales, conciertos, teatros, etc.) o a un concepto más laxo y amplio de cultura (gastronomía, compras, fiestas, actividades lúdicas de prestigio y a la moda, naturaleza, etc.).

Este turismo cultural, favorecido por la multiplicación exponencial de los desplazamientos, en virtud del desarrollo de infraestructuras y sistemas de transporte, y que tiene como último y mejor invento los vuelos a bajo precio, ha sido visto si no como una tabla de salvación para museos y patrimonio, sí como un definitivo impulso para consolidar tendencias y atraerse nuevos usuarios. Por pequeño que sea el porcentaje de viajeros dispuestos a emplear parte de su tiempo de ocio en ofertas patrimoniales, teniendo en cuenta el enorme volumen de desplazamientos y viajes, el resultado no puede ser sino un aumento significativo en la cuantificación de visitas específicamente “culturales”. Y así ha sido, eso es algo que salta a la vista.

Ahora bien, asunto muy distinto es el de la “cualificación” de los dígitos. Una estadística puramente numérica o un análisis meramente cuantitativo son herramientas útiles pero limitadas. Podrán servir para solicitar una subvención o presentar informes de gobierno, pero su toma en consideración implica otras posibilidades de análisis. Gabriel Alcalde y Josep Manuel Rueda (2004), en un estudio que se debería generalizar al conjunto de museos y centros patrimoniales de nuestro entorno, aportan unos datos significativos respecto al Museu d'Art de Girona. Sólo mencionaré uno: el del tiempo medio empleado en visitar sus salas de exposición permanente, que es de 40,45 minutos, en una horquilla que va de los 6 minutos de duración mínima a los 101 minutos de máxima. Si tenemos en cuenta que el museo se distribuye en cinco

plantas (a la segunda sólo llega el 65% de los visitantes; a la tercera, el 56%; a la cuarta y quinta, el 54%) con un total de 21 salas, el resultado medio aproximado es de algo más de 2 minutos dedicados a cada sala: un auténtico slalom sólo apto para gente en buena forma física y mental (para desplazarse a esa velocidad y ser capaz de percibir algo más que la propia caminata), máxime si se constata que sólo una minoría utiliza las áreas de descanso para darse un respiro (un 8% de los usuarios está en dichas áreas entre 4 y 10 minutos; y sólo un 2%, más de 10 minutos).

Ironías aparte, datos como esos llevan a matizar el alcance real de esos flujos emergentes y crecientes de usuarios. De lo que no cabe duda es de la importancia económica que tienen, tanto por los ingresos directos como indirectos que generan. Pero lo que no queda tan claro es si ese modelo altera de manera sustancial las tradicionales relaciones de lejanía, de aleatoriedad, incluso de desidia, de los grupos humanos con su patrimonio. Hoy día parece de obligado cumplimiento reservar parte de nuestro tiempo de ocio, sobre todo si es en un viaje turístico, a la visita a un museo, una zona arqueológica o un inmueble monumental. Ahora bien ¿cuál es la incidencia real de esa visita, aparte del barniz de legitimación cultural que otorga?

Una de las funciones básicas de museos y otras instituciones dedicadas a esos menesteres es difundir el patrimonio. Pero una difusión basada en el consumo –visual, la mayoría de las ocasiones– rápido y superficial del acervo patrimonial sería equivalente, salvando las distancias, a una estrategia encaminada a dar a conocer la gastronomía de una zona a base de comida rápida de tragar y olvidar. Como afirma Maurizio Maggi (2005: 5), *la atracción del mercado turístico es cada vez más grande y avanza hacia una banalización de las especificaciones locales y hacia la promoción del lugar siguiendo la lógica normalizada en el márketing territorial, “clonando” modelos que han funcionado en otros lugares y han transformado en clichés los elementos que caracterizan estos parajes*. Y sería conveniente reflexionar acerca de si ésta es la vía más adecuada para una auténtica pedagogía patrimonial que difunda –de manera efectiva– y, a la vez, sensibilice y haga partícipes a los ciudadanos de lo que es parte consustancial de su historia.

A la búsqueda del interlocutor perdido

Planteados en estos términos, el panorama presente y las expectativas de futuro merecen una consideración más pausada. En los últimos años hemos vivido algo pare-

cido a una explosión demográfica que afecta a la creación de museos y centros de patrimonio, lo que tiene sus ventajas y sus inconvenientes. Entre las ventajas, la constatación de que el patrimonio perdido es irre recuperable, por lo que urge establecer medidas cautelares para su conservación y articular estrategias para su uso y disfrute; los intentos de normalización de las relaciones entre usuarios y patrimonio y la generalización de programas didácticos y de difusión, encaminados a facilitar y enriquecer las relaciones que se establecen entre personas y objetos patrimoniales; la asunción, al menos teórica y con ciertas reticencias, de que el patrimonio genera un gasto que no necesariamente produce réditos contables y sí, por el contrario, se relaciona directamente con índices de bienestar social; finalmente, y para el caso de nuestro país –sumido en un secular retraso, agravado por la dictadura franquista–, la homologación de actividades y centros patrimoniales a los de países de nuestro entorno.

Entre los inconvenientes, el peligro de saturación, la sensación de que lo visto en un sitio se repite en otros más; la ausencia de planes de futuro que garanticen la viabilidad de muchos proyectos; la consideración del patrimonio como algo si no residual, sí prescindible o, al menos, no vital o prioritario; la generalización de una suerte de eclecticismo difuso en virtud del cual todo objeto, al margen de sus peculiaridades o circunstancias, es susceptible de ser musealizado, lo que conduce a una multiplicación a veces indiscriminada de los lugares para su preservación; finalmente, y también referente a nuestra situación más próxima, la atomización, descoordinación y desequilibrios territoriales, fruto probablemente de la rapidez con la que se han intentado hacer las cosas en un panorama poco maduro y con escasa tradición en estrategias de planificación cultural.

En todo caso, son tres los retos fundamentales a los que se enfrentan las políticas patrimoniales. Los relativos a finanzas, operatividad y comunicación. Del primero poco puedo decir: al fin y al cabo ahí están los economistas –y los políticos– para recordarnos que la gestión –palabra muy de moda– del patrimonio es cara y que los recursos son limitados. Y no seré yo quien lo niegue, pero sí me gustaría recordar, sobre todo a los agoreros de la gestionitis y la cuantificación numérica, que muchas veces parecen confundir gasto con inversión, cuando son conceptos diferentes; que hay ejemplos más que sobrados para demostrar que museos, monumentos o bienes patrimoniales pueden generar beneficios no sólo sociales sino también económicos –siempre que no se invierta con mezquindad, aspirando al mismo tiempo a obtener plusvalías inmediatas y espectaculares–; que no se debería

estigmatizar la cultura con el sambenito de lo oneroso y prescindible, condenándola al pelotón de los marginados de la planificación presupuestaria, sino que habría que integrarla en estrategias de desarrollo global como una más entre iguales, y no como pátina de buen tono para maquillar otras inversiones más inmediatamente rentables; que la apuesta por el futuro pasa por impulsar de manera efectiva actividades aparentemente poco rentables pero que con el tiempo se demuestran imprescindibles, como la cultura o la investigación —recordemos que en ese campo seguimos a la cola en el tren europeo—, y que museos y centros patrimoniales deben ser considerados —y apoyados— como centros de investigación con todas las de la ley, y no como meros depósitos de cosas inservibles.

Esa categorización o consideración social de los museos como onerosos almacenes de una memoria poco práctica, me lleva a los otros dos puntos que mencionaba, operatividad y comunicación, que los trataré de manera conjunta, pues los considero las dos caras de una misma moneda. Dicho de otro modo, la operatividad descansa en la comunicación o, si se prefiere, la comunicación es imprescindible para lograr resultados operativos. Operatividad que tiene más que ver con los valores que adjudica el imaginario social al patrimonio, que con las tareas más “mecánicas”, si se me permite la expresión, de conservación del mismo. Los conocimientos científicos y el adelanto tecnológico permiten estrategias de preservación patrimonial cada vez más idóneas. Otra cosa es para qué se conserva. O cómo percibe el colectivo social los frutos de la conservación, qué es lo que busca en ellos, a qué aspira, cuánto se identifica con lo conservado, qué posibilidades tiene de incidir en las políticas patrimoniales, etc.

En el dossier *Pasado de moda? A la última? El museo visto por adolescentes* (*Museum*, n° 173, 1992: 39-44) los encuestados —franceses— dejaban ver que la gente de a pie no sabía muy bien lo que podían contener aquellos imponentes edificios patrimoniales, identificaban museo con mareo, los consideraban caros para lo que ofrecían, poco placenteros, probablemente llenos de antiguallas polvorientas, guardias momificados, etiquetas eruditas e incomprensibles y guías que no invitaban precisamente a hacer preguntas. El desparpajo desprejuiciado de los adolescentes nos pone sobre la pista de esa consideración social de los museos que apuntaba antes. Se dirá, y ya lo he señalado líneas arriba, que desde hace tiempo se hacen estudios de visitantes, pero ¿hasta qué punto se toman en consideración sus resultados? Más aún ¿es posible cambiar algo cuando las evaluaciones, por ejemplo,

sobre una exposición, se hacen por lo general cuando ésta ya ha sido montada y abierta al público? ¿Cuál es el papel que se asigna, a la hora de planificar cualquier actividad, al conservador, al psicólogo, al pedagogo o al público mismo (Screven: 1993)? Se evalúan los resultados, pero ¿en función de qué parámetros, de aquellos que miden sólo lo que se pretende que el visitante entienda, o de los que nos podrían informar sobre lo que realmente está entendiendo? (Heumann, 1991: 176).

En última instancia es el conservador, el técnico, el especialista, el comisario, el que decide, y sus intereses no necesariamente han de ser concordantes con los de los demás actores del acontecimiento. Y no nos equivoquemos: como dice Maggi (2005: 4), nadie, ni el conservador ni el público a quien va destinado lo conservado, se sitúa al margen, no hay agentes activos y pasivos: todos son activos (el discurso sobre la memoria es un discurso sobre el nosotros), aunque generalmente a unos se les despoja de la posibilidad de actuar y se practique una conservación retórica de la memoria.

Una memoria transmitida según el modelo de la comunicación hipodérmica, autoritaria y unidireccional, modelo en el que la mayor parte de los efectos de dicha comunicación no son tenidos en cuenta sino que se dan por supuestos (Bauer: 1964): sólo el ente autorizado, en este caso el museo, o mejor dicho, quien elabora los discursos del museo, emite mensajes y propone significados, mientras que al visitante sólo le queda conformarse con la propuesta, aventurar otras miradas —en el mejor de los casos, y siempre en inferioridad de condiciones, al no tener la posibilidad de alterar el orden objetual establecido— o abandonar el museo —en el peor de los casos, y sabiendo que aunque lo abandone, su presencia se consignará en el haber de la cuantificación contable—.

Da la impresión de que hay como un miedo indefinido, un recelo nunca explicitado acerca de los problemas que podría generar una toma de decisiones realmente democrática en el museo. Al fin y al cabo, se piensa, ¿quién nos asegura que si lo que de verdad triunfa en la televisión son los *reality shows* y los programas basura, no pasaría lo mismo en el museos, donde la banalización, los lugares comunes o el anecdotismo ramplón podrían tomar el lugar de la alta cultura? Podría ser, claro está, pero habría que comprobarlo, y eso se ha hecho muy pocas veces. Además, argumentar de ese modo implica olvidar —u ocultar— que esos programas televisivos poco tienen de democráticos en su origen, y que son propuestos —o impuestos— a una audiencia reducida también a la pasividad y al consumo acrítico. Y, por otro lado, también se podría considerar la deriva actual de muchas cadenas de

televisión como la consecuencia de un mecanismo que utiliza distintos programas como envoltorio de lo realmente importante, del gran negocio, de la publicidad.

Ah, no, dirán los puristas; ése no es el caso de los museos, pretendidos depósitos de objetos pertenecientes a una estirpe privilegiada, la de los testimonios que merecen ser musealizados y que se inscriben en la categoría de verdad u objetividad, bajo el amparo de la ciencia (Macdonald, 1991: 2-3), y que de ninguna forma se pueden mezclar con asuntos tan espurios como la publicidad... ¿O sí? Vistas las exigencias de los balances contables, obsesionados los mandamases con la autofinanciación y la esponsorización, las cosas no están tan claras y cada vez más logos y marcas son atributos inseparables de exposiciones y otras actividades culturales.

Es decir, la objetividad, la verdad, la canonización de determinados discursos, nunca es algo aséptico o inocente. Como dice Carol Duncan (1995: 8-9), controlar el museo significa controlar la representación de una comunidad y sus más altos valores y verdades, por lo que lo que vemos o no vemos en ellos —y en qué términos y según qué autoridad lo vemos o no lo vemos— tiene una relación directa con cuestiones relativas a quién constituye la comunidad y quién define su identidad. Y eso se transmite en una forma de comunicación jerarquizada y con pocas posibilidades de alteración, al menos en los museos tradicionales —que son la inmensa mayoría—, reacios a implementar mecanismos efectivos de participación.

Una participación que devolviera el protagonismo a quien hoy no es más que visitante pasivo —a menudo un visitante-exprés, integrado en una apresurada visita de turismo, cultural o no, dispuesto a recorrer salas y más salas en poco más de media hora— y le permitiera invertir al patrimonio de un significado de identificación personal, territorial, subsidiariedad y desarrollo (Varine, 2005b: 12-13). Evidentemente no es una tarea sencilla: enormes dificultades esperan al promotor o mediador de un proyecto que intente mantener un esfuerzo permanente de participación de al menos un pequeño porcentaje de la población, por lo que las tendencias a la delegación o al desistimiento no se harán esperar (Desvallées: 1985). Pero ésa es otra historia, que no invalida la imperiosa necesidad de cambiar un panorama de interlocución democrática a todas luces insuficiente, cuando no deprimente, en nuestras coordenadas museísticas y patrimoniales.

Bibliografía

- ALCALDE, G., y RUEDA, J. M. (2004): *L'ús del Museu d'Art de Girona. Anàlisi de la utilització del centre en el període de 2002-2003*. Instituto del Patrimoni Cultural, Universitat de Girona.
- BAUER, R. (1964): "The Obstinate Audience: The Influence Process from the Point of view of Social Communication", en *American Psychologist*, nº 19, pp. 319-328.
- BLOOM, J. N., and POWELL III, E. A. (1984): "The Growing Museum Movement", en *Museums for a New Century. A Report of the Commission on Museums for a New Century*. American Association of Museums, Washington D.C.
- BOURDIEU, P. (1988): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid.
- CSIKSZENTMIHALYI, M., and ROCHBERG-HALTON, E. (1981): *The Meaning of Things*. Cambridge University Press, London.
- DELOCHE, B. (1985): *Museologica. Logique et contradictions du musée*. J. Vrin, Paris.
- DESVALLÉES, A. (1985): "L'écomusée : degré zéro ou musée hors les murs ?", en *Terrain. Revue d'Ethnologie de l'Europe*, nº 5, octubre de 1985 (<http://terrain.revues.org/document2889.html>)
- DONNAT, O. (1993): "Les publics des musées en France", en *Publics et Musées*, nº 3, pp. 29-43.
- DUNCAN, C. (1995): *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. Routledge, London and New York.
- FERGUSON, B.W. (1996): "Exhibition Rethorics. Material Speech and Utter Sense", en Greenberg, R., Ferguson, B.W., and Nairne, S. (eds.) *Thinking about Exhibitions*, pp. 175-190, Routledge, London and New York.
- HALL, E.T. (1972): *La dimensión oculta*. Siglo XXI, México.
- HEUMANN, E. (1991): "Noodling Around with Exhibition Opportunities", en Karp, I., and Lavine, S. D. (eds.) *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, pp. 176-190. Smithsonian Institution Press, Washington and London.
- HOOPER-GREENHILL, E. (1998): *Los museos y sus visitantes*. Trea, Gijón.
- HUDSON, K. (1998): "El museo se niega al inmovilismo". *Museum*, nº 197, pp. 43-50.
- MACDONALD, S. (1991): "Exhibitions of Power and Power of Exhibition", en Karp, I., and Lavine, S. D. (eds.) *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, pp. 11-24. Smithsonian Institution Press, Washington and London.
- MAGGI, M. (2005): *El perfil cultural de la sostenibilidad: el papel de la nueva museología*. Ponencia presentada al XI Taller Internacional de Nueva Museología. Molinos, Teruel.
- MIDDLETON, V. T. C. (1985): "Visitor expectations of museums", en *Museums Are for People*, pp. 17-26. Scottish Museums Council, Edinburgh.
- PÉREZ SANTOS, E. (2000): *Estudio de visitantes en museos, metodología y aplicaciones*. Trea, Gijón.
- PERNIOLA, M. (1989): "Museos y colecciones", en *Revista de Occidente*, nº 100, pp. 142-152.
- PINE, J., & GILMORE, J.H. (1999): *The Experience Economy: Work is Theatre and Every Business a Stage*. Harvard Business School Press (puede consultarse un resumen de los propios autores en *Museum News*, nº 78, pp. 45-48).
- SCHOUTEN, F. (1998): "Profesionales y público: un acercamiento necesario", *Museum*, nº 200, p. 27-30.

- SCREVEN, Ch. G. (1993): "En los Estados Unidos, una ciencia en formación", *Museum*, nº 178, pp. 6-12.
- VALÉRY, P. (1934): "Le problème des musées", en *Pièces sur l'art*, pp. 115-123. Gallimard, Paris.
- VARINE, H. de (2005a): "Descolonizar la museología", en *Noticias del ICOM*, vol. 58, nº 3, p. 3.
- VARINE, H. de (2005b): *Les racines du futur. Le patrimoine au service du développement local*. Asdic Editions, Lusigny-sur-Ouche.

La recuperación de un itinerario cultural a través del desarrollo turístico. El Proyecto Kaypacha en el Qhapaq Ñan de Cuzco (Perú)

Joan Feliu Franch
Universitat Jaume I

Introducción

La realidad del estado de conservación del patrimonio cuzqueño y del nivel de vida de los que moran en éste motivó a una serie de investigadores de diversas áreas y universidades valencianas a plantear un proyecto que aportaría mejoras en ambos aspectos. No obstante, antes de desarrollar el enfoque del marco lógico en concreto, parece obligado describir la zona histórica sobre la que se plantea actuar.¹

El *Tahuantinsuyu* fue probablemente el más grande y antiguo imperio desarrollado en el continente americano. Tuvo como sede a la ciudad de Cuzco y data del año 1200 d.C. La palabra *Tahuantinsuyu* proviene de un nombre compuesto por dos vocablos quechuas: *Tawa*, que significa cuatro, y *Suyo*, que quiere decir Estado. El área territorial del imperio fue vastísima. Ocupó una superficie de más de 3.000.000 de Km² que incluía casi 5.000 km de costa sobre el Océano Pacífico, lo que representa hoy poco menos del doble de la costa del territorio peruano.

El mismo nombre, *Tahuantinsuyu*, nos indica la división del territorio, basada en relaciones de dualidad, tripartición y cuarta-partición, característicos de la mentalidad inca. Los cuatro *suyos* o naciones tenían como centro geográfico y político a Cuzco. Al noroeste se ubicaba el *Chinchaysuyu*, que iba hasta el Río Ancashmayo en Pasto, Colombia; al noreste el *Antisuyu*, en los valles subtropicales, ocupando parte de la selva baja amazónica; al sudoeste el *Contisuyu* ocupaba parte de la costa peruana hasta el Río Maule en Chile, y al sudeste el *Collasuyu*, que ocupó gran parte del actual territorio boliviano, llegando hasta Tucumán, en el Norte de Argentina.

Los estudios han permitido confirmar que en el *Qhapaq Ñan*, la red de caminos del *Tahuantinsuyu*, el que marchaba hacia *Machu Picchu* estaba configurado como una red complementaria de carácter especial, para arribar a la ciudad inca tras una serie de rituales sagrados. *Yucay*, fue el nombre con el que los incas nombraron a este valle fértil, uno de los más fecundos del Perú, su Valle Sagrado. Eran tierras del inca y sus descendientes. Posteriormente fueron posesiones reconocidas por los españoles a través de las mercedes reales que otorgaron a la nobleza incaica. Como testimonio de aquella época ha permanecido el palacio de *Sayri Túpac*, precisamente en la localidad de Yucay. El Valle Sagrado de los Incas o del Urubamba está ubicado a 27 km al NE de Cuzco. Este Valle se extiende a lo largo del río Vilcanota, el que aguas más abajo toma el nombre de Urubamba. Es posible acceder a él través de dos carreteras asfaltadas: la primera y más utilizada es la que va de Cuzco hacia el norte vía Chinchero (28 Km), hasta el poblado de Urubamba (57 km). Una segunda vía parte de Cuzco con rumbo noreste hacia Písac (32 km) y sigue luego el curso del río Vilcanota hasta la localidad de Calca (50 km) en pleno corazón del valle. La primera ruta es la más transitada debido a que se encuentra en mejores condiciones.

En el valle existe una sucesión de pintorescos pueblos (algunos con espléndidas iglesias coloniales), andenes y otros restos arqueológicos. Se puede apreciar toda la espectacularidad de los nevados. Además su clima excepcional y fértiles suelos con cultivos de maíz, convierten a este valle en una zona de gran interés.



Plano del Valle Sagrado

El sector seleccionado en nuestro proyecto formaría parte de la ruta de Cuzco a Ollantaytambo, sin entrar en el área de intervención directa del plan maestro del SHM. Dentro de este sector nuestro primer nivel de actuación se centraría en la parte denominada *Antisuyo*, integrada en la planimetría urbana de la ciudad de Cuzco.²

Cuzco, la capital arqueológica de América, fue la ciudad principal del imperio del *Tahuantinsuyu*, la metrópoli más grande e importante del continente. Considerada por los incas como el "Ombligo del Mundo", hoy es el primer centro turístico del Perú y ha sido proclamada por la UNESCO como Patrimonio Cultural de la Humanidad. Más de 3000 años de antigüedad la respaldan para ser considerada como "la ciudad vigente más antigua de América".

Las opiniones difieren en cuanto a los primeros pobladores de la ciudad. Algunos afirman que fue el pueblo de *Marcavalle*, o las tribus de *Sawasiras*, *Antasayas* y *Wallas*, las que antiguamente poblaban el valle. Otros se basan en la mitología inca, que confiere a *Manko Qhapaq* y *Pachakuteq* la fundación de la ciudad. No hay certeza para ninguna de las dos posturas; lo que sí existe es una gran cantidad de muestras cerámicas que respaldan el título de antigüedad asignado a la ciudad, pues corresponden a las poblaciones *Yauri* y *Chumbivilcas*, a los pastores de Canas en *Chawaytiri* y a los hombres de *Qorqa*, dedicados a la granja y pastoreo (5000 a.C.).

En el período Formativo, la ciudad comenzó a ser habitada desde el *Valle de Watanay* o *Valle del Cuzco*. En el período sedentario, hacia 1000 a.C., *Marcavalle* fue el lugar elegido para establecerse. Esta ciudad estaba ubicada en el lado oriental de la ciudad, y contaba con una población de granjeros y pastores precariamente organizada. Alrededor de 800 a.C., se desarrolló la cultura de *Chanapata*, y a los 600 d.C. se creó *Qotakalli*, que fue la primera región del sistema de Estados Regionales implantados. Posteriormente, a consecuencia de la invasión *Wari*, fue creado el estado regional de *Killki* en el año 800

d.C., y el de *Lucro* hacia el año 1000 d.C. El inicio de la civilización inca se dio en el año 1200 d.C. y su fase expansiva en el 1400 d.C. El 15 de noviembre de 1533, llegaron los españoles y con ellos la caída del imperio, y una abrupta irrupción cultural que trasladó la capital hacia Lima.

El levantamiento de *Manko Inca*, duró desde 1536 hasta 1572, fecha en que fue derrotado y ejecutado el último integrante de la dinastía inca, Tupac Amaru I. El más grande precursor de la independencia peruana será Tupac Amaru II quien, en el 1780, inició una nueva rebelión que marcó indiscutiblemente el precedente más significativo en contra del régimen español en América. Una traición fue causa de su derrota y de su ejecución junto a su familia, en la Plaza Mayor de la misma ciudad que lo vio nacer. El precedente fue seguido por Mateo Pumacahua y los hermanos Angulo, quienes propiciaron otra rebelión entre 1814 y 1815. Finalmente, en 1821, producto de las incesantes luchas y el apoyo integral sudamericano, el Perú logró su independencia de España. En 1933, Cuzco era declarada la "Capital Arqueológica de América del Sur" por el Congreso Americanista realizado en Argentina.

Pero no sólo las rebeliones remecieron a la ciudad, sino que también lo hizo el poder de la naturaleza, con un terremoto de 7° grado en 1950, que dejó en pie sólo la cuarta parte de sus edificios originales. Sin embargo, por la gran magnificencia cultural e histórica, Cuzco recibió innumerables muestras de reconocimiento mundial, como la dada en 1978 por la 7ª Convención de Alcaldes de las Grandes Ciudades Mundiales, realizada en Milán - Italia, que declaró al Cuzco como la Herencia Cultural del Mundo. La UNESCO, por su parte, le otorgó en 1983, el título de Patrimonio Cultural de la Humanidad. El Perú no se quedó atrás, y el 22 de Diciembre de 1983, reconoció el portento de sus interiores andinos con una ley que declaraba a la ciudad del Cuzco como Patrimonio Cultural de la Nación y Capital Turística del Perú.

Todo en Cuzco refleja la historia del Perú, desde su fundación hasta la retirada de los conquistadores españoles. En los alrededores se hallan importantes monumentos arqueológicos como la Fortaleza de Sacsayhuaman, Kenko, los Baños de Tambo Machay, los andenes de Pisac, la Fortaleza de Ollantaytambo y las incomparables edificaciones de Machu Picchu, en la margen del Río Urubamba, que fue descubierta en 1911 por Hiram Bingham, conocida hoy como la Capital de América o Ciudad Eterna.

Cuzco, y su diversidad cultural y geográfica, han sufrido y gozado avatares a través de los años, que la han con-

vertido en un centro histórico de estudio y en el foco turístico más importante del país. La gran cantidad de museos e iglesias han hecho del Cuzco el centro turístico más importante del Perú. Los Caminos del Inca, que fueron utilizados por los antiguos peruanos para llegar a la Ciudadela de Machu Picchu, ofrecen la posibilidad de encontrarnos con innumerables construcciones incaicas que, combinadas con la naturaleza, dan una visión integral de la grandiosidad e importancia que tuvo Machu Picchu.

Cuzco fue una ciudad planificada y construida tal como la pensó el Inca Pachacútec para reemplazar a la aldea alrededor de la ciénaga y herbazal que allí había. La historia dice que tras canalizar el río Saphi, desecar el pantano y construir la ciudad, el Inca repartió los solares con la edificación ya hecha a las *panacas* o familia real. Los proyectistas quechuas debieron de usar los recursos y conocimientos heredados de otras culturas. Adecuaron sus construcciones a la geografía del lugar, pero también la usaron de acuerdo a sus necesidades y proyectos. Pero, además, optimizaron las comunicaciones creando una red de caminos, alojamiento y subestructuras. Los quechuas tenían un proceso de planificación física que pretendió asegurar el éxito del orden urbano. Primero hacían algunos bocetos, luego planos, modelos y maquetas. Sus sistemas de medida se basaron principalmente en la antropometría, es decir, medidas con relación al cuerpo humano: brazos, codos, pies, pasos, palmos, etc.. Existe una gran cantidad de maquetas en casi todos los museos arqueológicos del país como muestra de este pensamiento aritmético.



Plano de la ciudad de Cuzco

La ciudad del Cuzco estaba dividida en dos grandes grupos por los caminos que llevan hacia el *Antisuyo* y *Contisuyo*, es decir, las calles actuales de Triunfo, Hatun Rumiyoq y Cuesta San Blas y, al otro extremo, las calles de Marqués, Santa Clara y Hospital. En el plan urbano, hacia el norte, el *Hanan Qosqo*, forma modificada de *Hawan Qosqo* (Cuzco Superior), fue habitado por la dinastía desde el

sexto Inca gobernante Inca Roqa; hacia el sur el *Urin Qosqo* que es una modificación de *Uran Qosqo* (Cuzco Inferior); lugar preferido desde el fundador del Tawantinsuyu, Manko Qhapaq, hasta el quinto gobernante Qhapaq Yupanqui. Los cuatro sectores formados, corresponden a las cuatro naciones del Tawantinsuyu: *Chinchaysuyu*, *Collasuyu*, *Contisuyu* y *Antisuyu*. Tuvo doce barrios que resultaron de dividir cada sector en tres. A su vez, cada barrio se subdividía igualmente en tres: *Collana*, *Payan* y *Cayao*.

El Proyecto Kaypacha. La recuperación de un itinerario cultural a través del desarrollo turístico

La problemática

En los últimos años, de forma individualizada, y desde febrero de 2006, de forma conjunta y específica, un equipo de profesionales (PDI) de las universidades de Alicante, Jaume I de Castellón y Politécnica de Valencia, ha venido analizando mediante intensas reuniones con los agentes locales, tanto municipalidades, Instituto Nacional de Cultura del Perú, universidades como la San Antonio Abad de Cuzco o la Universidad Nacional de Ingeniería de Lima, así como con responsables de AECL en Perú o la propia embajada española, las demandas surgidas por los problemas que se detectan en el conocimiento, estudio y gestión del patrimonio, con el fin último de, no sólo recuperar estos bienes, sino contribuir a la lucha contra la pobreza a través de una correcta gestión y la generación de empleo cualificado, tal y como está reconocido, y específicamente recogido en el Programa de Patrimonio de la EECI, Patrimonio para el Desarrollo, donde se especifica que el patrimonio, en su sentido más amplio, es uno de los principales recursos para el desarrollo.

En general, asistimos a problemas derivados de la falta de rigor en la aplicación de una metodología de gestión de los proyectos que se deriva en una dificultad generalizada para concluirlos con éxito. Sin duda habría que atender la formación profesional a través de la realización de cursos universitarios específicos que complementen el desarrollo práctico de los proyectos, y que garanticen de esta manera el contraste científico y técnico con los organismos locales en los que nos apoyamos, otro de los problemas clásicos detectados.

Existe una grave carencia de acuerdos preinstitucionales, y sobre todo, en cuestiones de gestión patrimonial, una inexistencia de participación de entidades privadas. Es necesario conocer perfectamente los programas que, especialmente la AECL, viene desarrollando, no sólo para evitar solapamientos, sino para combinar energías.

Para el caso concreto de la ciudad de Cuzco, se detectaron problemas más específicos. Desde la ciudad de Cuzco hasta el Machu Picchu, ambas consideradas como patrimonio de la Humanidad, se extiende el valle sagrado de los Incas, con poblaciones unidas por la red de caminos que estos realizaron y que se integran en el proyecto Qhapaq Ñan que tiene dos subprogramas, uno estrictamente ligado a la región de Cuzco y otro que cubre el resto del país. Todo ello se integra en el espacio natural de la cordillera de los Andes, formando un conjunto que representa el bien de interés cultural más importante del Perú, necesitado de actuaciones destinadas a su preservación y puesta en valor.

Cuzco tiene un plan específico desarrollado por el INC y la municipalidad, que deberá ser desarrollado en los próximos años. Lo mismo ocurre con el Santuario Histórico de Machu Picchu (SHM), cuyo plan maestro, realizado por el INC, prevé actuaciones e inversiones para los próximos 10 años. Igualmente la red de caminos incas Qhapaq Ñan, tiene un proyecto avalado por la UNESCO.

Únicamente queda el Valle Sagrado como espacio necesitado de un estudio en profundidad en el que se basen las propuestas de actuación y protección, aunque figura en el plan maestro del SHM como área de desarrollo compartido, dividido en tres tramos y sobre el que especifica que su desarrollo es indispensable para la adecuada protección y conservación del patrimonio arqueológico, por lo que es necesario que cuente con una regulación que permita orientar los impactos relacionados con el área patrimonial, y cuyos proyectos estratégicos estructurantes se asumen complementarios y prioritarios a ejecutar por las respectivas autoridades competentes.

No se ha trabajado la red patrimonial cultural del Valle, no existe una jerarquización ni catalogación actualizada, de acuerdo a las normas internacionales. No hay claridad de roles y funciones de los centros poblados y la infraestructura vial está desarticulada.

Ante esta situación y en el contexto de futuras intervenciones en alguno de los ámbitos del Valle Sagrado, se plantearon diversas demandas de colaboración. Desde AECL Cuzco, la arquitecta María Luz Olivera, indicó que la AECL y la Municipalidad de Cuzco tenían prevista una intervención en el eje de la Calle San Pedro-Hospital de esta ciudad, en los años 2006-2007, que desarrollaría estudios de tratamiento del pavimento en el sector; tratamiento de fachadas de inmuebles, y la rehabilitación de un inmueble concreto por definir.

La Municipalidad de Cuzco, y en concreto la Oficina del Centro Histórico, a través de su director, el arquitecto

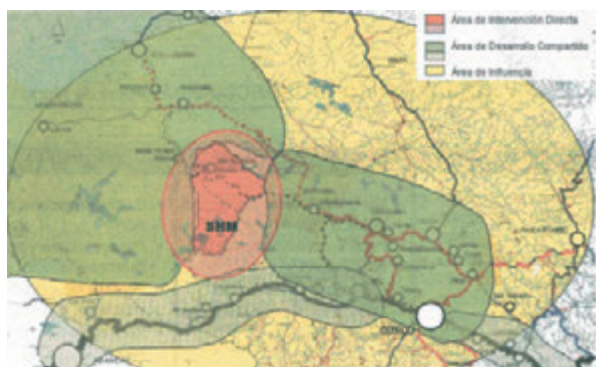
Carlos Aguilar, confirmó los trabajos de colaboración con AECL, y expuso los proyectos que se encuentran en vías de desarrollo, dedicados a la catalogación de inmuebles como complemento a un trámite de Certificados de Parámetros Urbanísticos, así como la catalogación singular de ambientes urbanos. En consecuencia, se solicitó colaboración en el estudio del ámbito del sector de la ciudad denominado Antisuyo, parte de la red vial inca conformante del Qapaq Ñan y que parte desde la actual Plaza Mayor del Cusco atravesando el eje donde está la calle de la Piedra de los 12 ángulos para extenderse por zonas donde existe patrimonio inca, colonial y contemporáneo, hasta llegar al sitio Arqueológico de HuchuyQosqo (Pequeño Cuzco). Las intervenciones que se precisan englobarían desde el registro del patrimonio inmueble de diferentes épocas, integrados en proyectos de turismo sostenible.

Junto con la solicitud de un proyecto integral se contempló la posibilidad de realizar tareas de capacitación en la Universidad de San Antonio Abad de Cuzco, que se mostró muy interesada en complementar sus estudios de postgrado con las aportaciones de los integrantes del proyecto Kaypacha.

Es, por tanto, en este contexto donde se sitúa el presente proyecto Kaypacha, dirigido a realizar una catalogación, descripción y análisis de todos los elementos arquitectónicos (incas, coloniales y republicanos) situados en el eje de comunicación Cuzco-Machu Picchu, así como de las propias vías de comunicación y los elementos naturales.

Es necesario un reconocimiento de la naturaleza multidimensional de su área territorial: a nivel cultural, paisajístico y agrícola, que establezca una protección con un tratamiento especial, integral y a la vez diferenciado. Se debe además mejorar la calidad de vida del poblador rural.

El proyecto a realizar en el Valle Sagrado del Cuzco es extensible a otros centros turísticos por desarrollar, pues la municipalidad y otros organismos políticos y culturales,



Ámbitos de intervención del Plan Maestro del Santuario Histórico de Machu Picchu

como en buena parte de las grandes ciudades de América Latina, a partir de los correspondientes procesos externos de globalización e internos de estabilización socioeconómica y política, han empezado a identificar el turismo como una de las principales fuentes de riqueza futuras.

El turismo como factor de sostenibilidad del patrimonio

Dejando a parte la imagen negativa que en el exterior produce la pobreza, el rápido y desordenado proceso de asentamiento poblacional, o la inseguridad ciudadana, parece ser que existe una buena oportunidad, tanto en el plano político, como en el de los recursos humanos disponibles en las instituciones del lugar -Municipalidad, Instituto Nacional de Cultura y Embajada de España-, para aprovechar y consolidar un elevado potencial turístico en un territorio con altas expectativas y con alicientes para la inversión. No obstante, este proceso debe desarrollarse en clara concepción equilibrada de principios ecológicos, sociales y culturales; en otras palabras, con respecto al medio natural y cultural y con precaución en el desarrollo de proyectos turísticos y su temporalización.

En este contexto, el patrimonio inmueble debe esforzarse por aparecer como un recurso turístico que garantice su sostenibilidad, mostrándose por tanto competitivo y adaptado a las características e idiosincrasia de la ciudad y de su entorno. En este sentido, las tendencias del turismo mundial apuntan hacia la búsqueda de experiencias más genuinas y menos artificiales, las cuales pueden encontrar en Perú un amplio escenario donde concretarlas, como el caso de la arquitectura colonial, donde si se aplican, sobre la base de las características que requieren los espacios patrimoniales urbanos, proyectos de desarrollo turístico, estos pueden ayudar al desarrollo socioeconómico, cultural y medioambiental de la zona.

No debemos desentendernos en este proyecto de la realidad de Cuzco como primera de las ciudades donde vamos a actuar. Pese a ser Patrimonio de la Humanidad, la ciudad responde a un espacio geográfico que presenta una serie de problemáticas territoriales de difícil solución, desde las derivadas del deterioro medioambiental, los rápidos y drásticos cambios en las dinámicas demográficas y sociales, hasta las comprobadas fragilidades económicas y productivas; y todo ello con una presencia amenazante de catástrofes naturales.

La situación que se derivaría de los condicionantes anteriores, se ve agravada por la ausencia, derivada de su

evolución urbanística, de procesos de redefinición funcional de los distritos, donde la población se enfrenta a retos muy distintos y a los desafíos de un mundo cada vez más interrelacionado e inmerso en importantes procesos de cambio. Como respuesta, nos consta que desde hace unos años se intentan aprovechar las posibilidades que ofrecen las nuevas tendencias económicas, sobretudo las ligadas a la actividad turística, pero de forma absolutamente descoordinada. Nuestro trabajo pretende estudiar cómo podemos mantener el patrimonio inmueble y a la vez convertirlo en un recurso económico a través del turismo.

Objetivos

La Universidad Jaume I de Castelló, junto con la Universidad de Alicante y la Universidad politécnica de Valencia, plantean este proyecto Kaypacha, destinado a la realización de los estudios e investigaciones que a continuación se describen y que afectan a la intervención antrópica sobre la capa superficial de la tierra y a la propia naturaleza, en el entorno de Cuzco denominado Antisuyo.³

Objetivo general

El proyecto Kaypacha responde a la búsqueda de mejoras en políticas de promoción del empleo, formación profesional y acceso al mercado laboral, así como la promoción de la sociedad del conocimiento en países en desarrollo: políticas de ciencia y tecnología (I+D+i), con el objetivo general marcado en el Programa del Patrimonio AECI, de buscar el desarrollo humano y social que posibilite la mejora de las condiciones de vida de los habitantes (especialmente aquellos con menos recursos) a través de la puesta en valor y gestión sostenible del patrimonio cultural, favoreciendo el desarrollo de las capacidades culturales, la preservación de las identidades y la diversidad cultural, bajo el marco condicionante de ayudar en la medida de nuestras posibilidades en la lucha contra la pobreza.

Objetivo específico

El objetivo específico del proyecto es el de ayudar a alcanzar una serie de estrategias por medio de modelos que incidan en un mejor desarrollo del patrimonio a través de la sistematización turística integrada, armonizando la conservación y la dinamización socioeconómica y cul-

tural de un área declarada Patrimonio de la Humanidad, tal y como es la ciudad de Cuzco, y la posterior exportación de la experiencia a otras zonas, tanto americanas como españolas.

Con ello se abordaría la planificación del proceso de puesta en valor, la identificación y documentación del patrimonio, la capacitación y creación de estructuras de gestión y participación, y la gestión sostenible, en la línea marcada por la Red Iberoamericana para la Revitalización de los Centros Históricos.

Resultados. El uso turístico del patrimonio

Los integrantes de este proyecto, con el respaldo del Centro de Investigaciones de América Latina (Grupo de excelencia I+D+i de la Generalitat Valenciana) y el deseo de desarrollar líneas de investigación en la recién iniciada titulación de arquitectura técnica en la Universitat Jaume I de Castellón, en colaboración con la Universidad de Alicante y la Universidad Politécnica de Valencia; contando en Perú con el apoyo convenido del Centro de Investigación y Conservación de Arquitectura en Tierra (RAQCHI-CICAT), la Universidad de San Antonio Abad del Cuzco, la municipalidad de Cuzco, el Instituto Nacional de Cultura del Perú y la Agencia Española de Cooperación Internacional, están llevando a cabo un proyecto de recuperación del patrimonio y su consecuente desarrollo económico y turístico integrado, avalados por experiencias similares realizadas para el ministerio de cultura en la provincia de Alicante, para el gobierno de la Generalitat Valenciana, en el caso de la Sierra de Espadán o Benasal, para los ayuntamientos de Burriana, Aspe, Orihuela, Finestrat, o en América Latina para la Universidad del Norte de Nicaragua y el gobierno de La Habana.⁴

El proyecto puede significar además, el conocimiento de un mercado abierto a la inversión privada, permitiendo la adquisición de técnicas nuevas en la conservación del patrimonio y, en el caso que nos ocupa, en la inversión en el mercado latinoamericano.⁵

Para todo ello el equipo de investigadores, totalmente interdisciplinar, está compuesto por arquitectos y arquitectos técnicos e historiadores del arte.

Con este proyecto se ha planteado evitar un enfoque estrictamente macroeconómico y sectorial, y plantear el desarrollo económico del lugar y su potencial turístico a través de una correcta conservación y sostenibilidad del patrimonio con un carácter poliédrico y transversal, en zonas donde hasta ahora se han definido pocos recursos territoriales básicos, aunque sí existen una globalidad de

recursos territoriales complementarios y actividades sectoriales, dominadas generalmente por pequeñas empresas.⁶

En este sentido, se ha seguido hasta ahora un modelo macroeconómico de desarrollo, especialmente en el plano turístico, conocido como planificación PASOLP, que trabaja bajo el lema de destino de vacaciones de claro carácter exógeno, cuando el Programa de Naciones Unidas PNUD 2000 incide más en la importancia del desarrollo humano que de forma interdisciplinar se consigue abarcando todas las dimensiones que contribuyen o pueden contribuir a la calidad y el bienestar, en la línea de la Cumbre Mundial sobre Desarrollo Sostenible de Johannesburgo (2002), que en su Plan de Desarrollo, reconoce la importancia de integrar los tres componentes de la sostenibilidad: el crecimiento económico, el desarrollo social y cultural, y la protección del medio ambiente.⁷

Si debemos priorizar, en nuestro proyecto, el turismo debe contemplarse como un instrumento que facilite, por medio de estrategias integradas y sostenibles, el desarrollo de la sociedad en un sentido global. De este modo, el proyecto plantea aunar novedosamente beneficios sociales, científicos, técnicos y económicos.

El proyecto que se está ejecutando permitiría aplicar modelos de desarrollo turístico sobre el patrimonio inmueble adecuados a las características naturales y culturales de las ciudades, que nos posibilitara, a su vez y a través de su cohesión, un desarrollo equilibrado y sostenible (beneficio social). Permitiría además, conocer la arquitectura colonial española en el Perú y la evolución de los usos y los modos de vida y consumo (beneficio científico), con el objetivo de establecer nuevas técnicas de conservación en un patrimonio en serio peligro (beneficios técnicos) según está reclamando la UNESCO, y con la mirada puesta en la apertura a la inversión de capital privado en el sector turístico (beneficios económicos).⁸

Nuestra intención es estudiar los bienes inmuebles para que sean utilizados en el contexto de un turismo integrado que responde a la aplicación de un modelo en el que los turistas y los servicios se presentan como instrumentos para revitalizar y potenciar los espacios socioeconómicos adaptándolos a los nuevos procesos de desarrollo desde los supuestos de la sostenibilidad y la implicación de la sociedad local. Todo ello aprovechando las tendencias turísticas ya existentes y la imagen de modernidad y prosperidad que representan, lo que puede generar sinergias sobre el resto de sectores económicos en los que a su vez se apoya para su implantación.⁹

El sistema turístico integrado es absolutamente necesario y prioritario en América Latina, consecuencia de la

complejidad y transversalidad que representa la actividad turística, la cual se refleja tanto en la dialéctica territorial como sociocultural de los diferentes espacios. Así, las repercusiones de su implantación no son únicamente económicas, sino que también se ramifican hacia la perspectiva social, cultural y medioambiental¹⁰ tal y como reflejan las siguientes consecuencias:

Se apuesta por repercutir socialmente en las condiciones de vida de la población local, además de incrementarse las interrelaciones sociales; se potencia la conservación del patrimonio y su utilización, reforzando las actuaciones de rehabilitación (preservación y aprovechamiento del patrimonio); se pretende generar la diversificación y revitalización económica por medio de una planificación integrada de los servicios de hostelería, casas de alojamiento, artesanía, comercio o industria agroalimentaria, además de los efectos indirectos en la industria de la construcción, infraestructuras o contribución a los ingresos y gastos públicos. Se reforzarán los intercambios culturales, dando mayor reconocimiento a las costumbres y tradiciones, incluidas las gastronómicas (multisectorialidad); y se pretende la protección de los recursos naturales y la ordenación del territorio en general (participación de otros agentes). Para todo ello, y para garantizar su viabilidad, se insiste en la participación de la población local a través de la Municipalidad y la Red de Escuelas Taller de la Agencia Española de Cooperación Internacional, lo que se traduce además en la realización de un curso básico de formación (fortalecimiento institucional local y de la capacidad de gestión en acciones complementarias de desarrollo local).

La consecución de los resultados previstos supone: transformar los recursos patrimoniales en productos y potenciar los actuales integrando las empresas, tanto aquellas que tienen unas relaciones principales con el sector turístico, como las que de manera jerarquizada se encuentran relacionadas en un proceso sinérgico con el desarrollo turístico del patrimonio; conectar el producto con la demanda para poner las bases de una mayor competitividad, apoyándose sobretodo en la formación; crear un centro de información y documentación de la arquitectura; estudiar las tecnologías constructivas, con su correspondiente registro, sistematización y difusión; dotar de función y sostenibilidad al patrimonio inmueble; estudiar la mejora de los materiales, sistemas constructivos y métodos de ejecución; aplicar sistemas mejorados de construcción; formar profesionales en gestión económica y medioambiental de la obra, aplicación de las últimas tecnologías a la construcción y conservación del patrimonio, control y gestión de calidad, planificación y gestión urba-

nística, medios y equipamiento, seguridad y prevención laboral, etc; plantear diseños distritales en función de los recursos, generando escenarios atractivos; identificar las unidades patrimoniales turísticas para priorizar actuaciones singulares que sean la clave y el ejemplo de un desarrollo que facilite las inversiones privadas y su coordinación con las públicas; adecuar el desarrollo turístico a la capacidad de acogida y la sostenibilidad del patrimonio; además, este proyecto se caracteriza por ser participativo, endógeno y formativo de los recursos humanos. Por este motivo se han contemplado de forma paralela jornadas de sensibilización y cursos específicos para que el estudiantado adquiera un compromiso de participación y colaboración real, igual al de la institución pública que lo acoge, con su inclusión en los trabajos de campo.

El estudio realiza un análisis de todos los elementos del patrimonio susceptible de integrarse en un sistema turístico, para definir luego las estrategias recomendables.¹¹ Entre los aspectos a analizar se encuentran: estudios de accesibilidad al patrimonio inmueble; estudios de elementos artísticos destacables; estudios de datación; estudios de señalización; estudios de uso; patologías; levantamiento de planos; recomendaciones de intervención; priorización de intervenciones futuras; planificación de rutas turísticas; y creación del Plan Estratégico de Desarrollo Integral.

Por último, este estudio permite también el conocimiento de los diferentes aspectos territoriales y socioeconómicos desembocando en un producto heterogéneo que refleja necesariamente: la sostenibilidad de los recursos, junto a la viabilidad y rentabilidad económica y social a través de la cualificación productiva; el carácter endógeno del desarrollo patrimonial integrado, como parte de un desarrollo sostenible; el producto patrimonial turístico como suma de infraestructuras, servicios, empresas, tecnologías y recursos humanos, superando una posible limitación de estrategias dirigidas exclusivamente a las tradicionales empresas turísticas, y por tanto, apostando por la transversalidad; el patrimonio, más que como un simple soporte de la actividad turística, como configurador del producto final; y la participación de la sociedad en general, y en particular de los agentes, tanto públicos como privados, para alcanzar consensos que hagan posibles futuros objetivos básicos que permitan estrategias y programaciones coordinadas.

Notas

- 1 GARCÍA BRYCE, J. (1980): "Arquitectura virreinal y la república" En *Historia del Perú*, Editorial Juan Mejía Baca, Lima, Tomo X: 119.
- 2 AGUILAR CASTILLO, C. E. (Coord.), (2005): *Plan Maestro del Centro Histórico del Cusco*. Ordenanza Municipal 115-MC, Pumallaqtañ Rijch'Ariynin, Convenio MC-INC, Cuzco.
- 3 Los integrantes del proyecto Kaypacha son (por orden alfabético): Juan Alcaide. Arquitecto técnico, profesor titular de la Universidad de Alicante. Rafael Capuz. Arquitecto técnico, Director de la Escuela de Gestión en la Edificación de la Universidad Politécnica de Valencia. Nela Carbonell. Arquitecto técnico, Subdirectora de la Titulación de Arquitectura Técnica de la Universidad de Alicante. Joan Feliu. Gestor del patrimonio. Ayudante Doctor en historia del arte de la Universitat Jaume I. Teresa Gallego. Arquitecto técnico, Directora de la Titulación de Arquitectura Técnica de la Universitat Jaume I. Miguel Louis, Arquitecto, Profesor Titular de Construcciones Arquitectónicas de la Universidad de Alicante. Manuel Ollanta Aparicio. Arquitecto director de RAQCHI-CICAT, Perú. Margarita Porcar. Filóloga. Profesora Titular de lengua española de la Universitat Jaume I.
- 4 LÓPEZ OLIVARES, D.; OBIOL MENERO, E.; FELIU FRANCH, J. et alii. (2005): *El sistema turístico en Nicaragua*, Universitat Jaume I, Castellón.
- 5 Véanse varios ejemplos de intervenciones recientes en el Perú: CARVAJAL, N.; ZUBIATE, M. (2005): "Regeneración urbana en San Juan de Lurigancho, el malecón Checa", *Waka XXI*: edic. 2, 56-65. LEGARD, R. (2004): "Transmutación camuflada. Centro Comercial Compuplaza de Lima", *Arkinka*, 116: 32-35.
- 6 Íbidem.
- 7 ORGANIZACIÓN MUNDIAL DEL TURISMO (2001): "Código de ética mundial para el turismo", <http://www.world-tourism.org>.
- 8 CASTRO LEÓN, J. F. (2005). "La calidad como herramienta de gestión del turismo cultural", *Pasos. Revista de turismo y patrimonio cultural*, Vol. 3, 1: 143-148.
- 9 CASTILLO NÉCHAR, Marcelino (2005): "Inter; multidisciplina y/o hibridación en los estudios socioculturales del turismo", *Pasos. Revista de turismo y patrimonio cultural*, Vol. 3, 2: 229-243. Véase también BORJA, J. Y CASTELLS, M. (1988). *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*, Madrid, Tarus.
- 10 CASTRO LEÓN, Juan Francisco (2005): Op. cit.
- 11 Es destacable el trabajo de MONTERO MURADAS, I. y OREJA RODRÍGUEZ, J. (2005): "Diseño de un instrumento de medida para el análisis comparativo de los recursos culturales tangibles", *Pasos. Revista de turismo y patrimonio cultural*, Vol. 3, 2: 245-255.

El Arte Contemporáneo, los museos y su público: análisis del perfil y opinión del visitante en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC

María del Mar Flórez Crespo
Universidad de León

El fenómeno de la creación de museos de arte contemporáneo en las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad es un hecho evidente. Desde el momento en que en España se empieza a tomar conciencia de la importancia del arte contemporáneo con la creación del Museo Español de Arte Contemporáneo, MEAC hoy Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) pasando por el fenómeno Guggenheim Bilbao, la carrera por la apertura de este tipo de instituciones ha sido espectacular. Muchos de ellos han sido creados por mera competencia política o fruto del activismo cultural actual, sin pensar en su línea de actuación e implementación. Sin entrar en el debate sobre la pertinencia o no de denominar a dichos espacios museos o centros, no cabe duda de que la afluencia de público a los mismos ha sido otra de las singularidades que ha acompañado de manera pareja a su creación.¹

En la comunidad castellanoleonesa se inauguró en abril de 2005 el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), apenas hace un año. Este surge por iniciativa de la Junta autonómica y nace de la necesidad de favorecer el conocimiento y acceso del público al arte contemporáneo, para su comprensión, disfrute y contribución a su desarrollo social. A su vez, el museo asume el objetivo de estimular la creación artística en la comunidad y contribuir a la coordinación de las actuaciones sobre las manifestaciones artísticas actuales regionales.²

Las colecciones y fondos del MUSAC están aún en proceso de configuración. Recogen los movimientos artísticos internacionales del arte actual, realizados sobre

cualquier soporte y mediante cualquier técnica. En él se incorporan todo tipo de artes tecnológicos y digitales. Dado que aún está en fase de adquisición de obras, sus fondos están en continuo crecimiento para configurar lo que en palabras de su director será el “museo del cambio de milenio”.³

La cantidad de público que ha asistido al museo ha sido cuantiosa desde su fecha de inauguración. Sólo la primera exposición, “Emergencias”, fue visitada por 83.258 personas. Hasta estos momentos el museo ha superado la cifra de 200.000 visitantes. Las causas pueden ser diversas: su inauguración aún reciente, la política de marketing del museo, el dinamismo de sus actividades, el interés del público, etc. Por todo lo dicho se hace necesaria la valoración y constatación de este hecho y las razones de su causa en el caso singular de este museo.⁴

A lo largo de su tercera exposición, se llevó a cabo en dicho museo un proyecto de estudio de público de manera paralela a su actividad evaluadora. El MUSAC lleva a cabo esta tarea a través del Departamento de Educación y Acción Cultural, DEAC. Éste realiza los estudios de evaluación tanto de las actividades que propone como del público que accede al museo. Respecto de este último lo hace desde una posición únicamente cuantitativa. Se toman datos sobre el número de visitantes que reciben al día en horario de mañana y tarde, además de preguntar su procedencia. Esta fuente de información proporcionada por el museo ha ayudado también a la elaboración de este trabajo.

A partir de estos datos se elaboran memorias sumativas de los talleres y servicio de visita guiada, de uso interno del museo y en concreto del DEAC. Además, la información sobre la cantidad de público visitante se emplea también por el Departamento de Comunicación. El elevado número de visitas que está recibiendo es reflejo del impacto de su labor, y además suele ser un frecuente motivo de aparición del museo en prensa.

Dada esta situación se planteó interesante tratar la evaluación de otros campos que son útiles para ayudar a entender el fenómeno de tal afluencia de visitantes, y otros aspectos como su comportamiento o reacción ante las exposiciones o un perfil más definido del público, de sus hábitos, del uso de los servicios y actividades del museo o de su opinión sobre el mismo.

La exposición que estaba en marcha durante la etapa de evaluación de público era la tercera. Esta tuvo lugar entre los meses de diciembre de 2005 y abril de 2006 (17 de diciembre de 2005 - 16 de abril de 2006) compuesta de las siguientes muestras:

- "Flaschengeist la caseta del alemán", de Enrique Marty,
- "Fusion", exposición colectiva de fondos de contenido asiático u oriental que posee el museo,
- y "Pröblemäs büenös. 4 obras de Pipilotti Rist y amigäs".

El público que había asistido al museo hasta esa fecha era cuantioso. Como ya se dijo, a la primera exposición, "Emergencias", acudieron 83.258 personas; y la segunda, con tres secciones, una con obras de Dora García, otra exposición colectiva denominada "Sujeto" y la última de la tres de Shirin Neshat, a la cual asistieron 67.327. Por todo lo dicho, el museo se enfrenta a la complejidad del comienzo de su andadura tanto en la apretada oferta de exposiciones o la atención a la masiva afluencia de público, así como la puesta en marcha del conjunto de servicios, el aprovechamiento del espacio destinado a la exposición y de la disposición de instalaciones.

La propuesta de análisis tenía que ser por tanto también sumativa, es decir, de resultados, y debía proporcionar información sobre el uso y el impacto del museo en esos momentos y de la exposición ya en funcionamiento. Como tal es la que permite evaluar los aspectos del museo que están funcionando o no, o la información resultante del contacto con los visitantes.

Las conversaciones mantenidas con Belén Sola, Coordinadora del DEAC del MUSAC orientaron las hipótesis de las cuales se partieron y los objetivos generales del trabajo. Se propuso conocer el perfil y las caracte-

terísticas del público del museo así como las opiniones relevantes sobre la institución, el impacto de las colecciones y el uso de determinados servicios, además de la evaluación del montaje expositivo y del interés del público por las piezas exhibidas. Así se podría confirmar las hipótesis sobre las razones de la numerosa afluencia de público joven, o valorar si la colocación de las piezas inciden de su interés, en el comportamiento del visitante o en sus preferencias, es decir de las obras más visitadas por el público.

Los tipos de evaluación que se utilizaron fueron la observación y los cuestionarios autoadministrados. Se eligió la observación para evaluar sólo el interés de las obras de las exposiciones ya comentadas de Enrique Marty, "Fusion" y Pipilotti Rist, entre los meses de diciembre de 2005 y abril de 2006. La técnica, aunque costosa, se consideró interesante para la obtención de datos concluyentes sobre el impacto de las piezas exhibidas y evaluación del montaje. La encuesta o cuestionario autoadministrado por los visitantes, se hizo con carácter general para el museo y sus actividades. Con ella se completaban las carencias o límites en el tamaño de la muestra de visitantes que se obtienen a través del anterior método, básico para obtener un buen perfil del visitante del museo. Por un lado aporta una definición más completa y representativa del visitante del MUSAC que el obtenido a través de la observación. Por otro lado, proporciona información de primera mano sobre el impacto de las exposiciones además de la obtención de otros datos de interés general sobre su opinión, fuentes de información, motivos de visita, etc., de interés para el museo en su primer año de andadura. Además se consideró que el público sería receptivo y que daba buena imagen al museo al proporcionar el mensaje a los visitantes de que sus opiniones son importantes y tenidas en cuenta por la institución para su mejora.⁵

Así obtuvieron 741 encuestas que fueron rellenados por el público. El error muestral de la relación de visitantes encuestados a partir de los 14.195 que acudieron durante la exposición es de 2,9%, lo cual aporta unos resultados con un nivel de significatividad muy aceptable.

Tabla de la muestra y del error muestral

Población total final:	14.195 visitantes (febrero-marzo)
Muestra:	741 encuestados
Nivel de error:	± 2,9% a un nivel de confianza del 95,5%

Fuente: Elaboración propia

En el caso de la observación, fueron evaluadas 64 personas para la instalación de Enrique Marty, 77 para "Fusion" y 144 para las piezas de Pipilotti Rist. La proporción de la muestra no es tan relevante en esta técnica como lo es en la encuesta, dado su interés principalmente cualitativo, no cuantitativo. A continuación se comentan los datos principales obtenidos a través de ambas metodologías de investigación, sobre dicha muestra, de los datos que aportan la valoración del perfil de sus visitantes.

Evaluación de resultados

El MUSAC ha recibido, desde su inauguración hasta la fecha de 16 de abril, final de la evaluación, 249.519 visitantes, durante lo que se puede considerar el primer año de apertura. No cabe duda de que es una cifra muy elevada de público asistente si se compara con las cifras de visitantes de otros museos.⁶ La gratuidad de la entrada es un factor a tener en cuenta para entender esta circunstancia.

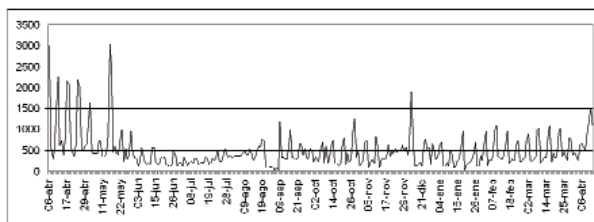


Gráfico 1 de evolución de visitantes del MUSAC desde su apertura en abril de 2005

Fuente: MUSAC

De esos 249.519 visitantes, a la exposición inaugural, "Emergencias", acudieron 83.258 personas; y la segunda, con obras de Dora García, la exposición colectiva denominada "Sujeto" y la de Shirin Neshat fueron 67.327 visitantes. Y por último, a la exposición sometida a evaluación, con la instalación de Enrique Marty, la colectiva "Fusion" y las obras de Pipilotti Rist, asistieron 98.934 personas.

A continuación se muestran los diferentes gráficos de evolución de los visitantes durante las exposiciones:

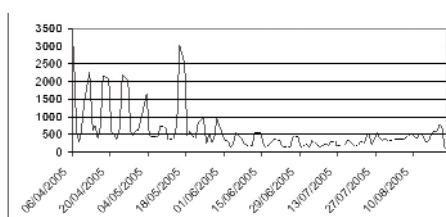


Gráfico 2. de evolución de los visitantes durante la exposición "Emergencias" (1 abril 2005 - 21 agosto 2005)

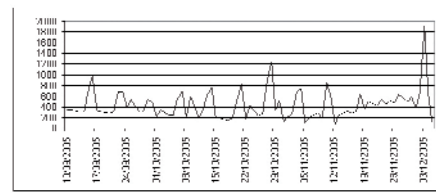


Tabla de porcentajes y frecuencias de edad

Intervalos de edad	Datos	Total
Menos de 20 años	N	169
	%	33,60%
De 20 a 29 años	N	130
	%	25,84%
De 30 a 39 años	N	95
	%	18,89%
De 40 a 49 años	N	59
	%	11,73%
De 50 a 65 años	N	44
	%	8,75%
Mayor de 65 años	N	6
	%	1,19%
Total	N	503
Total	%	100,00%

Fuente: Elaboración propia

Se confirma que la mayoría del público que asistió al museo, y que por lógica relleno la encuesta, es menor de 20 años, le sigue en frecuencia el que tiene su edad comprendida entre los 20 y los 39 años. La franja de edad que menos aparece es la de las personas mayores de 65 años, seguida de los que pertenecen al intervalo anterior; entre 50 y 65 años.

Si se concreta un poco más la información evaluando el promedio, y las medidas de dispersión de las edades recogidas se obtienen los siguientes resultados:

Tabla del promedio, y las medidas de dispersión de las edades

Promedio	29,62
Desviación estándar	13,27
Máximo	82
Mínimo	7
Rango	75

Fuente: Elaboración propia

Respecto del sexo del público encuestado se obtuvo la siguiente información:

Tabla de frecuencia y tanto por ciento del sexo de los encuestados

Sexo	Frecuencia	%
Mujer	441	59,60%
Hombre	296	39,90%
Vacías	4	0,50%
Total	741	100%

Fuente: Elaboración propia

Si se sigue con el análisis del resto de datos del perfil del visitante, según su ocupación, el 38,26%, son estudiantes. El resto, con una clara diferencia con respecto a la variable anterior son asalariados –19,75%–, profesionales liberales –15,89%–, y funcionarios –15,33%–. La minoría de los participantes en la encuesta son desempleados, empresarios, jubilados y personas dedicadas a labores del hogar con una presencia que oscila entre el 2 y el 3%, como demuestra la siguiente tabla:

Tabla de frecuencia y tanto por ciento de la profesión de los encuestados

Profesión	Frecuencia	%
Estudiante	277	38,26%
Asalariado	143	19,75%
Profesional liberal	115	15,89%
Funcionario	111	15,33%
Empresario	24	3,31%
Desempleado	21	2,90%
Labores del hogar	17	2,35%
Vacías	17	2,35%
Jubilado	16	2,21%
Total	741	100%

Fuente: Elaboración propia

Por lo tanto, el público que asiste al museo es mayoritariamente un público joven, y por ello, en su mayoría, estudiantes. Así se confirma la hipótesis que argumentaba esa singularidad ya que la mayoría está entre los quinceañeros y veinteañeros. Sin embargo la media de edad se aproxima a los 30 más que a los veinte, ya que es de unos 29 años. La franja de edad que menos aparece es la de las personas mayores de 65. Y como es lógico, la presencia mayoritaria de público joven causa que la ocupación principal de los encuestados sea la de estudiante, fruto del programa de actividades para el público escolar y de institutos que tiene diseñado el DEAC. Además, la toma de datos tuvo lugar durante el curso escolar. En cuestión de género, aunque la presencia de público femenino es mayor que la de público masculino, no existe una diferencia demasiado acusada entre ambos sexos.

Respecto del motivo de visita mayoritario por el cual el público ha asistido al museo es por curiosidad y/o interés personal, seguido del interés por algún aspecto del museo, bien fuera el edificio, la colección o ambos:

Tabla de razón de la visita

Razón de la visita	Frecuencia	%
Curiosidad y/o interés personal	393	53,03%
Interés por el museo (edificio y/o colección)	241	32,52%
Como actividad de tiempo libre/ocio	199	26,85%
Recomendación de un conocido	91	12,28%
Por interés profesional	80	10,79%
Otros motivos	37	4,99%

Fuente: Elaboración propia

De nuevo, la novedad de la institución museística es uno de los factores que atraen al público en su visita.

Como apunte final, se señala que en el apartado de opinión y sugerencias de la encuesta, se observó que, en general, al público le había gustado el museo, tanto en sus exposiciones, como por el edificio o por el servicio y atención recibida, mostrándose en su mayoría satisfecho. Sin embargo, hay sectores que echaron en falta algún tipo concreto de obras o una sala de exposición permanente con fondos de la colección estable del museo.

La exhibición de fondos propios del museo se está realizando de manera progresiva y parcial en las diferentes exposiciones que realiza el museo, caso por ejemplo de la muestra "Fusion" organizada únicamente con fondos de la misma, o en las anteriores como "Sujeto", que introducía fondos propios con otros prestados por otras instituciones o personas, o la propia instalación de Enrique Marty, "La caseta del Alemán", que incluía en la misma la pieza "El padre monstruo" perteneciente a los fondos del MUSAC en el conjunto de la instalación puntual que llevó a cabo dicho artista.

Respecto de la existencia de una sala de exposición permanente, el museo en su actual política de exposiciones no se plantea esa posibilidad dado que aún sigue en la etapa de configuración de la colección definitiva. Hasta su consolidación como "museo del cambio de milenio" el museo mantendrá su dinámica divulgativa de exhibición progresiva de sus fondos, a través de los diferentes puntos de vista o perspectivas que propone en cada exhibición e informando públicamente y de manera progresiva sobre sus adquisiciones.⁸

Notas

- 1 En torno a dicho fenómeno y a sus antecedentes históricos, Jesús Pedro LORENTE LORENTE y David ALMAZÁN (2003): *Museología crítica y arte contemporáneo*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza. Al respecto es también interesante el artículo de Francisco CALVO SERRALLER (2004): "La crisis actual de los museos", en *Galería Antiquaria*, 230: 34-38. Con carácter general es de señalar María Ángeles LAYUNO ROSAS (2004): *Museos de arte contemporáneo en España: del "Palacio de las Artes" a la arquitectura como arte*, Trea, Gijón.
- 2 El antecedente del museo se establece en la Ley 10/1994, de 8 de julio, de *Museos de Castilla y León*. El decreto que aprueba la creación del MUSAC es el Decreto 24/2005, de 22 de marzo, por el que se crea el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, donde se definen sus objetivos, su marco temático y fondos iniciales, además de la estructura básica del museo y los servicios con que cuenta. Tiene su sede en León, donde se ha construido el edificio destinado a esta finalidad. Su ámbito de actuación corresponde a todo el territorio de la Comunidad Autónoma. Así mismo, de acuerdo con la Ley de Museos de Castilla y León, el Museo de Arte Contemporáneo está integrado en el Sistema de Museos de la comunidad autónoma.
- 3 Las características principales de su colección abordan los siguientes aspectos: el diálogo entre el arte producido en España y el que se produce en el resto del mundo dentro del mismo ámbito de lo artístico, el intento de búsqueda de obras significativas de la producción de los artistas representados en la colección, la convivencia de técnicas tradicionales y contemporáneas, y la interconexión entre artistas de reconocida trayectoria con otros casi noveles. AA. VV. (2005): *MUSAC. Colección*, vol. I.
- 4 Los datos sobre el número de personas que asiste al museo han sido facilitados por el DEAC del MUSAC.
- 5 Mikel ASENSIO, Elena POL, Marina GOMIS (2001): *Planificación en museología: el caso del Museu Marítim de Barcelona*, Museu Marítim de Barcelona: 30.
- 6 *Estadística de museos y colecciones museográficas*, (2005) Ministerio de Cultura, Madrid: 85 y ss.
- 7 Si se compara con las cifras de otros museos nacionales es esos tres meses (de enero a marzo) de funcionamiento también son espectaculares: por ejemplo el Museo Arqueológico Nacional ha recibido 73.594. Fuente: http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=633&contenido=/museos/col/dif/avance.jsp&anno=2006&mes=04&area=museos
- 8 A la fecha de cierre de este documento está en marcha la cuarta exposición del museo y las cifras siguen manteniendo el ritmo de asistencia de visitantes, más elevado dado que está teniendo lugar en época estival. La cifra de visitantes va en constante y progresivo aumento.
- 8 La colección MUSAC aún está configurándose. Se presentará de manera definitiva alrededor de 2010. Abarcará así una cronología de 20 años, aproximadamente los diez años anteriores y posteriores al cambio de milenio. Esa cronología será la que enmarque las obras que formarán la base definitiva de la colección. La actual selección de obras y artistas con la que se ha iniciado la andadura del MUSAC, y en especial su ordenación en seis secciones, no pretenden ser categóricas. Hasta que no se cierre esta etapa de configuración hacia ese 2010 no se podrá considerar como una estruc-

tura completa ni definitiva. Únicamente se puede decir que la colección pretende representar el hecho artístico de este periodo histórico elegido y que el MUSAC, hasta que se termine de completar esa fase, será un "museo del presente". A partir de su definición, pasará a convertirse en "museo del arte del cambio de milenio". AA.VV. (2005), *MUSAC. Colección*, vol. I.

Uso y abuso del Patrimonio como recurso turístico

La cara y la cruz del turismo cultural

Amparo León Cascón

Directora de Proyectos de e-Cultura Net. Cáceres

Esta comunicación pretende ser una reflexión sobre el uso del patrimonio como recurso turístico. Se ha intentado dar un repaso al estado de la cuestión, esbozando muchas de las cuestiones que preocupan y ocupan a la gran mayoría de los expertos en Patrimonio. Dada la complejidad de las mismas, se plantean como principios de reflexión en este ambiente académico, investigador y técnico que supone el CEHA, para que entre todos ofrezcamos puntos de vista que contribuyan a la mejora de la puesta en valor del patrimonio material e inmaterial.

Los epígrafes de esta mesa de debate bien sirven de inicio a la deliberación: la mundialización de la estética, la banalización de las formas y, entre ellas, de las marcas identitarias... Sin duda, el planificar actuaciones de cultura para grupos y para masas puede tender a alcanzar alguna de estas premisas tan peyorativas, o a una aún peor, a la "disneylandización" de la cultura. En nombre del consumo y del disfrute masivo se ha venido organizado toda una oferta en distintos niveles y con atractivos disfraces culturales, como lo que puede verse en Terra Mítica, Port Aventura o cualquier otro parque temático con pretensiones de despertar la ingenuidad infantil, el efecto sorpresa, mediante actuaciones superficiales, con un supuesto barniz cultural pero con una clara incitación al consumo.

Todo se muestra y todo se compra en los parques temáticos y en los productos de ocio "cultural", como está ocurriendo en Estados Unidos o Canadá, donde comenzó este tipo de comercialización. Productos cargados de graves errores que llegan a ejercer una gran

influencia en la percepción pública de la historia (por ejemplo, el libro *El código Da Vinci* o la película), de las profesiones relacionadas con el patrimonio (la saga de Indiana Jones), y la cultura del resto del mundo (en la película *Misión Imposible II* se puede ver a unas falleras en una procesión de Semana Santa en Sevilla).

No obstante, existe otra oferta más consecuente, la que recurre a lo originario, a lo identitario de un territorio como oferta cultural y, por qué no, lúdica. Son las actuaciones en las que se hace un producto diferenciado a partir de los recursos propios de un territorio, de las marcas que la historia ha dejado en él, no extrapolables a otros, sin fórmulas estandarizadas; con el asesoramiento de los máximos especialistas y con la implicación de la población. Por poner algunos ejemplos, este es el caso de los Museos de Identidad de Extremadura tales como el Museo de la Cereza en Cabezuela del Valle, el Museo del Empalao en Valverde de la Vera, el Centro de Interpretación del Tesoro de Aliseda, en Aliseda, el Museo del Queso en Casar de Cáceres, el Museo Etnográfico de Azuaga, el Museo del Turrón en Castuera o Emeritalia (recreación de la vida de los habitantes de Mérida de hace mil ochocientos años, desde las tradiciones a los dioses, la palabra, los amuletos. Mercaderes, esclavos y senadores poblaban el foro y por la noche se podía asistir a cenas amenizadas por danza, música y teatro). Iniciativa llevada a cabo durante varios años por la empresa extremeña de servicios culturales e-Cultura Net, S.A., con el apoyo del Museo Nacional de Arte Romano y el Ayuntamiento de Mérida. Actualmente, derivado de aquella experiencia, se puede disfrutar de Jornadas

Gastronómicas Romanas en el Parador Nacional de Turismo y en otros restaurantes y hotels de la actual Augusta Emérita.



Las últimas décadas, la de los años noventa y lo que va del nuevo siglo, han supuesto una cierta democratización del conocimiento, de la cultura y del arte. El incremento del nivel de vida, el desarrollo de las nuevas tecnologías de la información, la facilidad de los transportes y la disponibilidad de mayor tiempo libre, entre otras causas, han permitido el conocimiento de otras culturas, lugares, parajes, legados histórico-artísticos, formas estéticas, formas de ser y de vivir diferentes. Se ha percibido un cambio de actitudes. Ahora se producen salidas más frecuentes y más cortas a destinos diversificados, se practican más actividades durante la estancia en ese otro lugar, se exige un turismo de calidad, se requiere un turismo comprensible con visita "in situ", dándole valor al patrimonio. Lo auténtico atrae. Atrae cada vez a un mayor número de visitantes.

El efecto “secundario” de esa democratización, puede llegar a ser el “abuso” o la masificación de un destino turístico y, con ella, la pérdida de la autenticidad. En la mayoría de los casos se provoca una transformación tal que el destino resultante poco o nada tiene que ver con el que originó la atracción, sus marcas identitarias ya no son tan diferenciadas, por lo que la afluencia de visitantes decae hasta, incluso, desaparecer. Lo frágil es frugal.

España se encuentra en una posición intermedia en ese “otro turismo”. El patrimonio sigue siendo rentable como destino turístico. El ámbito de la creación y gestión cultural es voluminoso. Sólo en España, el Anuario de Estadísticas Culturales de 2005 censaba en el año anterior a más de sesenta mil empresas culturales, entre ellas las dedicadas a la gestión de espacios culturales, diseño y producción museográfica, consultoras culturales, empresas de interpretación y dinamización del patrimonio, de gestión cultural, de diseño gráfico...².

En el uso del patrimonio como recurso turístico también se produce una beneficiosa dinamización económica y diversificación de las actividades productivas y de los servicios. El abuso, en este caso, tiene que ver con el riesgo de depender en exceso de la actividad turística que está sometida —además de las fluctuaciones del mercado— a

una afluencia continua de visitantes y, con ésta, a un gasto mínimo para mantenerlas.



El Museo del Empalao en Valverde de la Vera (Cáceres) es un ejemplo de cómo el patrimonio propio de un territorio se convierte en una buena oferta cultural

Otro aspecto negativo de la obligatoriedad de tener que ser competitivo en el mercado, es que la calidad, la renovación de los recursos de apoyo y de infraestructuras, el reciclaje de los recursos humanos, la investigación e incluso la sostenibilidad del propio patrimonio como recurso pueden estar supeditados a los resultados meramente monetarios.

Parte de la rentabilidad económica de las actividades generadas en torno a la puesta en uso del patrimonio se mide en su aspecto social, la creación de empleo. Según el Anuario mencionado, el sector cultural ocupaba en el año 2004 a más de quinientas mil personas, representando un promedio de cerca del tres por ciento del empleo total (que superaba el cinco por ciento en algunas de las comunidades autónomas españolas); contando con el empleo directo (museos, archivos, empresas y servicios patrimoniales, conservación y difusión del patrimonio), el empleo indirecto (proveedores de actividades y servicios museográficos, productos turísticos –artesanía y gastronomía “típicas”– y otros bienes adquiridos por los turistas, limpieza, seguridad, construcción, equipamiento, otros proveedores de servicios...) y el empleo inducido (comercios y servicios turísticos asociados –alojamiento, restauración, transportes, agencias de viajes, alquiler de automóviles...–).

El patrimonio, y lo que en torno a él se genera, crea puestos de trabajo tales como conservadores, arqueólogos, restauradores, documentalistas, archiveros, monitores del servicio educativo, programadores de rutas patrimoniales, historiadores del arte, licenciados en humanidades, gestores culturales, periodistas, historiadores, músicos, diseñadores gráficos, ingenieros, guías-intérpretes, dinami-

zadores, actores, otros técnicos (carpinteros, albañiles, pintores...) y de mantenimiento (climatización, limpieza, transporte, seguridad, almacenaje, informática). Así, el historiador del arte no tiene tan solo la tradicional salida laboral (en la docencia, la investigación o la crítica de arte, en museos y entidades culturales, en la catalogación, inventarios...), sino que a partir de la transformación del patrimonio y otros recursos culturales en productos para un turismo cultural sostenible puede desarrollar las tareas de consultor cultural, educador en patrimonio cultural, gestor de patrimonio cultural, intérprete de patrimonio cultural, técnico en exposiciones de patrimonio cultural, comisario de exposiciones de patrimonio cultural, documentalista, evaluador histórico-artístico...

La cara del empleo en torno al patrimonio es la heterogeneidad, su continuo y ascendente crecimiento y la diversificación. La cruz de este tipo de ocupaciones suele ser la producida por la inestabilidad laboral debida, en parte, a la estacionalidad turística, el coste social (diferencia entre el coste de la formación y la remuneración), la ausencia de análisis de la calidad del desempeño laboral y la siempre escasa formación específica. En cuanto a esta, se echa en falta, en especial la formación dentro de los programas curriculares y de reciclaje en gestión cultural, indispensable para saber proteger, conservar y difundir debidamente el patrimonio. Un gestor cultural ha desarrollado los conocimientos y habilidades suficientes para ser capaz de respetar, realzar y mantener las características de identidad del patrimonio cultural y, al mismo tiempo, dotarlo de las condiciones económicas de desarrollo y rentabilidad suficientes para garantizar su permanencia.

El buen uso del patrimonio como recurso turístico también genera toda una serie de sinergias entre distintas disciplinas: derecho, económicas, administración empresarial, humanidades, bellas artes, arte dramático... Por ejemplo, sólo en e-Cultura Net, S.A., la empresa donde trabajo, dedicada a la creación de espacios para la difusión del patrimonio cultural y natural –entre otros servicios culturales–, está compuesta por más de sesenta expertos en desarrollo rural, comunicación, informática, diseño, museografía, didáctica de los museos, docencia universitaria y espectáculos, además de actores, economistas, músicos, ingenieros, artistas plásticos, documentalistas, abogados, historiadores, animadores socio-culturales, arqueólogos, arquitectos y ocho historiadoras del arte, entre las que me incluyo, trabajando en equipo.

Frente a los beneficios que el turismo basado en lo cultural como principal atracción y con soluciones específicas, ofrece a la comunidad anfitriona, como la conservación y preservación del patrimonio propio y singular; la

renovación de las infraestructuras y de los equipamientos culturales, se halla el riesgo de depredación producida por la contaminación, el incremento del tráfico y la masificación desmedida.

Pero en general, son más los aspectos positivos del uso del patrimonio como recurso turístico que los negativos, que se pueden mitigar, e incluso eliminar, si se aplica una concienzuda planificación integral del mismo. Además de los aspectos ya señalados, la puesta en valor del patrimonio cultural comporta la ejecución de proyectos culturales y turísticos en ciudades y poblaciones, proyectos de ordenación del territorio, planes de desarrollo rural, planes de dinamización de destinos turísticos y otras planificaciones estratégicas, financiados en gran medida por fondos europeos, con mayor o menor éxito. Destacan, entre ellos, la creación de las escuelas taller y las escuelas de oficios en patrimonio y la dinamización de algunos centros históricos de ciudades españolas, cuya tendencia a la despoblación y el envejecimiento de sus habitantes se ha frenado, desarrollando actividades culturales, turísticas y comerciales a través de planes de rehabilitación (tal es el caso de algunas Ciudades Patrimonio de la Humanidad). También el caso del Patrimonio Industrial, en el que, muchas veces, el interés turístico ha sido el factor más importante para su preservación.

Proyectos que han servido para crear una cultura de planificación y acción conjunta entre los profesionales de los sectores de la cultura y el turismo, cargos públicos de las políticas y gestión de programas turísticos y culturales, técnicos de entidades públicas como ayuntamientos, diputaciones, gobiernos autonómicos y privadas, destacando las fundaciones culturales y entidades que están directamente relacionadas con la planificación estratégica de regiones, ciudades, núcleos de población interesados principalmente en el ámbito cultural y patrimonial; creando puntos de encuentro para la participación activa de la población local, las empresas, asociaciones, sindicatos... No obstante, la evaluación de todas estas actuaciones es de vital importancia para la aplicación de mejoras en las futuras formulaciones y gestión de proyectos con base en la realidad observada.

La consideración de la cultura y la naturaleza como recurso para la atracción de visitantes a una ciudad o territorio conlleva la preocupación por el conocimiento del mismo, a través de su interpretación y de los hechos históricos y estéticos que deriva, con el fin hacerlos comprensibles a los distintos tipos de destinatarios mediante la identificación de los rasgos interpretativos, descripción de los objetivos, selección del público, elaboración de los contenidos... La transmisión de estos conocimientos

suele comportar una concienciación social del valor del patrimonio que obliga a los titulares – públicos o privados – a su conservación y/o difusión. Un ejemplo claro es denominado uno por ciento cultural, que implica que el uno por ciento de lo generado por el Ministerio de Fomento se ha de emplear en actuaciones de conservación, restauración y enriquecimiento del patrimonio (contemplado en el Convenio de colaboración entre los Ministerios de Fomento y de Cultura de España).

Por otra parte, se ha comprobado que la puesta en valor del patrimonio supone un impulso a la demanda doméstica del hecho cultural. Estamos presenciando un aumento de las cifras globales de los visitantes de museos y exposiciones, un incremento de la demanda de servicios colaterales, una exigencia en la calidad de la oferta. Esto suscita, a su vez, una implicación e intervención de los habitantes locales en todos los aspectos relacionados con ese patrimonio común; a la vez que refuerza el sentimiento de identidad y pertenencia a una población base o a un núcleo de rasgos culturales comunes, a una memoria histórica y a una dinámica y forma de ser social.

Propuestas

El difícil equilibrio entre el uso y el abuso del patrimonio como recurso depende, sin duda, de la intervención en el mismo desde su rehabilitación hasta su puesta en valor. Una adecuada intervención ha de tener en cuenta todos y cada uno de los aspectos derivados de la acción sobre el patrimonio bajo los prismas de la ética, la auto-sostenibilidad y la implicación de la comunidad que lo acoge, así como el máximo respeto tanto al frágil patrimonio, no renovable, como al propio visitante.

En el presente y en un futuro próximo, para preservar ese legado, se ha de procurar –superada la fase de promoción–, una planificación integral y una gestión adaptada a la real capacidad de acogida en todos sus frentes – físico, económico, social y cultural– de los destinos patrimoniales³.

La calidad de la visita empieza por controlar la real capacidad de acogida física de los destinos patrimoniales. La capacidad de acogida, especialmente de los conjuntos arqueológicos, sitios patrimoniales y ciudades históricas, es limitada y el número de visitantes no puede crecer de forma indefinida. De hecho, la Organización Mundial del Turismo estima que en el año 2010 habrá un total de mil millones de turistas internacionales en todo el mundo. Así, si sigue incrementándose el número de visitantes a cada uno de los Bienes de Interés Cultural reconocidos en el Mapa del Patrimonio Histórico Inmueble del

Ministerio de Cultura español, se tendrá que poner un número cerrado de visitas por día. La Alhambra y la Cueva de Altamira son buen ejemplo de ello, mediante la limitación de acceso a los palacios nazaríes y a la cueva, suplida, en parte con la creación de la neo-cueva.

Para asegurar la calidad del turismo cultural se ha de procurar la adecuación de la visita a las expectativas del visitante, procurando la visualización e interpretación de la realidad ambiental y cultural-patrimonial de los mismos, mediante el uso de las nuevas tecnologías y de recursos novedosos e impactantes, a la vez que didácticos y amenos que informen, diviertan, formen y emocionen al visitante⁴.

La adecuación funcional de las infraestructuras y equipamientos turísticos se puede conseguir inicialmente con la aplicación de las pautas y criterios establecidos por las normas estandarizadas (las ISO). Pero lo idóneo es conseguir la calidad territorial, que atañe tanto al patrimonio, a los productos y los servicios como a los comportamientos de los habitantes y de los agentes implicados. Calidad identificada con una imagen o marca con reconocimiento social, asociada a la excelencia y autenticidad del recurso o del producto.

Del mismo modo, se ha de procurar la excelencia en el servicio a través de la profesionalización de los recursos humanos tanto de los equipamientos culturales como de los servicios turísticos, mediante la formación continua tanto en el ámbito público como en el privado.

En cuanto a la gestión, estamos convencidos de que el modelo mixto –entre lo público y lo privado– de los recursos patrimoniales es el más idóneo para España en este momento de transición, en el que se ha pasado de la exclusividad de la administración pública en la responsabilidad de la cultura y su difusión a dar cabida a la iniciativa privada. En este modelo, la gestión pública velaría por la conservación del patrimonio y el beneficio social, y se encargaría de planificar, diseñar las actuaciones y seguir la correcta provisión de los servicios. La gestión privada sería la encargada de aplicar los criterios de la organización empresarial (gestión de recursos humanos y materiales, gestión de resultados, capacidad de respuesta, conocimiento de la demanda –lo que requiere el público y la consecuente adaptación–, comercialización...), procurando siempre la auto-sostenibilidad del recurso, sin olvidar el deber moral de incrementar y legar adecuadamente a las generaciones futuras. Un modelo de gestión mixto que ha demostrado favorecer el dinamismo de las actividades y la satisfacción de los que las disfrutan, y porque es en él donde se extrae lo mejor de lo público y lo privado, estando ambos “condenados a entenderse”.

Para el futuro, “el gran desafío consiste en saber armonizar desarrollo económico y valorización del patrimonio, evitando una excesiva comercialización y consumo que determinarían su degradación. Hay que formar una nueva conciencia acerca del valor del patrimonio y sobre las potencialidades que derivan de una correcta gestión, implicando activamente los distintos componentes de la sociedad y desarrollando una profunda obra de sensibilización a todos los niveles, desde las escuelas hasta los operadores económicos y turísticos, desde los medios de comunicación hasta los políticos⁵” Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM), de la UNESCO.



La calidad de la vista comienza por controlar la capacidad física de acogida, especialmente de los conjuntos arqueológicos.

Notas

- 1 La primera vez que escuché este termino fue de boca de Pedro Lavado Paradinas, de la Subdirección General de Promoción de Bellas Artes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en el transcurso de la *III Conferencia Europea “Empleo y patrimonio cultural, promoción económica y nuevas tecnologías en la sociedad de la información y del Conocimiento”* (2002).
- 2 El turismo, en global, aportaba más del once por ciento del PIB en 2004. *Boletín informativo del Instituto Nacional de Estadística*, 2005.
- 3 “La capacidad de acogida física, a partir de cuya superación el medio ambiente y los recursos culturales se ven afectados negativamente; la capacidad de acogida económica, una vez desbordada provoca desajustes con las otras funciones del destino, los equilibrios funcionales empiezan a sufrir efectos negativos y la multifuncionalidad se puede empezar a resentirse; la capacidad de acogida social cuando, ante un número de visitantes excesivo, los residentes perciben el turismo como invasión y las relaciones con la sociedad local empiezan a ser conflictivas; la capacidad de acogida cultural cuando, por la presión excesiva o por estrategias de comercialización y gestión incorrectas, la cultura local se banaliza, se vacía de sentido y pierde identidad. TROITIÑO VINUESA, M. A. (2004) “Potencialidades y límites en el uso turístico del patrimonio cultural”. *Diálogo Internacional: Turismo, diversidad cultural y desarrollo sostenible. Forum de Barcelona* (2004), p. 6.
- 4 Estamos entrando en lo que Eulogio Bordas denomina “la sociedad de ensueño (o *dream society*) para la industria turística. Una vez superada la sociedad de la información, las sociedades occidentales tenderán cada vez más hacia este tipo de sociedad, una sociedad en la que el componente emocional –los valores, las emociones y los sentimientos –adquiere mucha más relevancia que el componente racional. El nuevo turista ya no busca sólo servicios, sino que quiere experiencias que satisfagan su sistema emocional”. BORDAS, E. (2002) “Hacia el turismo de la sociedad de ensueño: nuevas necesidades de mercado” *Conferencia de inauguración de los Estudios de Economía y Empresa de la Universidad Oberta de Catalunya. Bellaterra* (2002). Ver también en <http://www.uoc.edu/dt/20219/index.html>
- 5 ARDEMAGNI, M. (2004) “ICCROM: ayer, hoy, mañana. Cuarenta años de compromiso para la salvaguardia del patrimonio cultural en el mundo”. *Revista de Museología*: 30-31 (2004).

Itinerarios culturales y turísticos: una lectura integral de patrimonios diversos. Un modelo de aplicación

Juan Sebastián López García
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

La visión individualizada del patrimonio histórico y artístico, que estuvo presente en los inicios de la valoración de los monumentos en el siglo XIX, se ha visto paulatinamente ampliada por la suma de más elementos, hasta conducir a los conceptos finiseculares del XX y la primera década del siglo XXI, caracterizados por una constante ampliación conceptual. En la actualidad no sólo se sigue en la línea de incorporar el mayor número de aspectos de la creatividad humana, sino en el de su puesta en relación, alejándose de los postulados primigenios de los bienes aislados.

Actualmente, el concepto de patrimonio se concibe en su diversidad e integrado en su contexto para que sea comprensible por la sociedad. Posiblemente la dicotomía mundialización / identidad ha favorecido esta tendencia, al permitir tanto lecturas más globales de la mayoría de los fenómenos, como el descender a los aspectos más particulares¹. Un resumen de la situación actual y su amplitud de miras con las incorporaciones de los valores inmateriales, entendería según las definiciones de la UNESCO que: "São os bens imateriais, ideias que ultrapassam o espaço físico, mas que não podem nem devem ser desprezados no fazer-se e (re)fazer-se do discurso identitário local. Neste sentido, devemos considerar, da mesma forma, como património cultural, as histórias, as músicas, as danças, ou cantigas, os mitos e outras manifestações imateriais que Server de testemunho das capacidades de realização dos antepassados de uma determinada realidade cultural (Barbosa, 1998)"². Esta idea abierta permite la "patrimonialización" consistente "num processo simbólico de legitimação social e cultural de determinados objectos

que conferem a um grupo um sentimento colectivo de identidade. Neste sentido, toda a construção patrimonial é uma representação simbólica de uma dada versão da identidade, de uma identidade 'manufacturada' pelo presente que a idealiza. Assim sendo, o património cultural compreenderá então todos aqueles elementos que fundam a identidade de um grupo e que o diferenciam dos demais"³.

El fuerte incremento de la importancia de la industria cultural en general y las actividades más centradas en el patrimonio histórico, en particular, han llevado a un interés mayor por el mismo, que se hace evidente en la sociedad, la política y la universidad⁴, derivando en estudios y actuaciones entre los cuales los itinerarios han ido adquiriendo un mayor protagonismo, frente a las visiones por separado. En esto se viene trabajando desde hace tiempo y no deja de ser importante que, en algunos proyectos de la segunda mitad de los noventa del siglo pasado, se considere al patrimonio histórico como una acción estratégica. Este logro de equiparación del mundo del legado recibido a la altura de otras actividades consideradas tradicionalmente como importantes, evidencian que el acervo histórico ha ido abandonando su situación de cierta marginalidad para escalar puestos destacados en el mundo actual⁵. Todo parece indicar que el concepto "itinerario cultural" como factor integrador de muchos aspectos interesa a muchos estamentos y cala hondo por su multiplicidad de intereses, no sólo culturales, sino económicos, sociales, educativos, etc. Estos enfoques, precisamente, han ido alejando al patrimonio histórico del ámbito disciplinar de la historia del arte, ampliando sus hori-

zontes, “sobredimensionando el papel de algunos profesionales”⁶.

Frente a los territorios continentales, los ámbitos insulares ofrecen algunas peculiaridades y aunque existen islas de dimensiones considerables, las que tratamos aquí son pequeñas y, por tanto abarcables. En concreto, la idea de “Área de Concentración Monumental” quedó planteada para una isla, la de Gran Canaria, y se consideró que precisamente Las Palmas, Telde y Gáldar deberían ser los tres puntos básicos de partida, en relación a la estructura territorial histórica tripartita insular (las dos cabeceras prehispánicas y la nueva capital). A partir de los conjuntos históricos referidos se vertebrarían las áreas que fueran necesarias, como recorridos viables de patrimonios diversos en cada ámbito. Precisamente en este trabajo se plantea una de ellas, considerada de carácter básico en cuanto a mejorar la “desarticulación” actual y que, lógicamente, puede y se debe complementar con otras rutas⁷.

Mientras la idea de itinerario participa más de una concepción dinámica, la de “área” no se debe entender estrictamente como algo estático, sino como un concepto que integra elementos que le hacen pertenecer a un lugar común, con un tamaño indeterminado, que no implica dimensión, si bien se entiende que en el caso que tratamos no se está hablando de territorios amplios. Por su parte, cualquier itinerario se puede plantear desde un punto de partida. En el ejemplo que nos ocupa el centro es el propio del “área de concentración monumental”, definida en el Plan Estratégico Gran Canaria Siglo XXI, donde el centro urbano de Gáldar, que fuera primera capital de la isla, actúa como la de mayor atracción con el conjunto histórico del entorno de la Plaza de Santiago y la zona arqueológica de la Cueva Pintada.

“Área” e “Itinerario” juntos favorecen una concepción más abierta en la línea de la Organización Mundial del Turismo que recomienda ampliar la variedad de atracciones, así como el “fomentar la promoción conjunta con sitios complementarios”, idea que ofrece muchas posibilidades de integración de elementos culturales en cada área y en las relaciones entre ellas⁸. En esta misma orientación se mueve el concepto de patrimonio integral, como aglutinador de los más variados elementos que constituyen los rasgos propios de una identidad consciente: “Cada país, cada región, cada generación posee una cultura diferente, siendo ésta el conjunto de valores que los impulsa y aúnan en una misma conciencia colectiva. Ignorar este hecho es la forma más rápida y efectiva de perder nuestra identidad. Una comunidad no es una abstracción es un pueblo, con valores tangibles e intangibles, con una geografía particular, una lengua propia, una histo-

ria común, expresiones artísticas y populares, costumbres, gestos y sueños⁹.

Todo tiene que plantearse dentro de las categorías de la sostenibilidad, en relación a que buena parte de la isla, como otros puntos del archipiélago canario, están integrados en las reservas mundiales de la biosfera. La verdad es que el caso particular del municipio y comarca que tratamos no participa de las condiciones naturales de abundancia de litoral arenoso que han posibilitado un turismo masivo de sol y playa, razón por la cual no se ha desarrollado la industria turística. De ahí que necesariamente será sostenible y en sus directrices y prácticas de gestión debería seguir las propias que recomienda la Organización Mundial del Turismo, con un uso óptimo de los recursos naturales, respetar la autenticidad cultural y distribución de la riqueza obtenida¹⁰.

La relación entre el patrimonio cultural y el turismo general no es nueva, pero aún hay mucho camino por recorrer, especialmente en las zonas donde la industria es incipiente o donde se ha fundamentado en otros postulados¹¹. En el caso más particular de enfocar el patrimonio cultural y natural hacia el turismo rural ha llevado a diferenciarlo del masivo, en el sentido que “no puede generar modelos de fácil extrapolación en los diferentes países regiones. En cada país su situación interna y los diferentes niveles de desarrollo regional, pueden determinar estos modelos y crear nuevas formas asociativas, de trabajo y de segmentos.”¹²

Patrimonio cultural e itinerarios para el disfrute social y turismo, nos conduce al espacio amplio donde se desarrolla, es decir al territorio. Si bien la idea básica de éste nos lleva modernamente a conceptos tales como intervención, planificación, gestión, urbanística, etc., no obstante, la palabra puede especialmente derivar en otras, como el de “lugar de las relaciones múltiples”¹³. Esta acepción de relaciones, como una estructura dinámica que se puede enriquecer y que permite diferentes relecturas, es muy interesante para desarrollar los “itinerarios culturales”. Sin embargo, la idea básica, desde los enfoques del patrimonio, es entender que forma parte de él porque “Il territorio è una “costruzione storica”. È questa la maniera più sintetica per definirlo”¹⁴.

La idea de territorio como algo impreciso necesita de cierta medida, que en el caso concreto que se estudia se limita a un municipio, por lo que se puede considerar un ejercicio de pequeña escala. Así Gnemmi ha considerado que “Hay distintas escalas de contextos y es quien estudie cada problema quien en su criterio, y no arbitrariedad, deberá precisarlo para luego tomar decisiones”¹⁵. Esta relación con un espacio concreto y con su cultura, nos

conduce al “lugar antropológico” que se ha entendido como “el territorio de la legitimidad, donde se crean y comparten los sentidos”¹⁶.

El territorio representado cartográficamente ya manifiesta esa historicidad en su toponimia, reflejo de su proceso constructivo. En este sentido, Zabala Uriarte habla con respecto a la toponimia: “Hoy nos parece que una de las invariantes de una ciudad, uno de sus patrimonios más notables, si no el más, es su nombre, y nos parece que este nombre está ya fijado, es el de siempre y para siempre. Y sin embargo aún siendo esto comúnmente cierto, no es cuestión ajena a los riesgos de desplazamiento a que aludimos”¹⁷. Referidos al ejemplo que estudiamos, Gáldar es uno de los municipios grancanarios que conserva el topónimo prehispánico, aunque tras la conquista (1483) ampliara su denominación al de Villa de Santiago de los Caballeros de Gáldar. Desde el punto de vista patrimonial, esta circunstancia tiene mucha relación con América, no en balde estamos hablando de unos fenómenos paralelos que tienen un reflejo claro en la toponimia jacobea del continente americano¹⁸. En los itinerarios por el municipio aparecen los reflejos de diferentes aportes en su toponimia: canaria prehispánica, hispana y portuguesa¹⁹.

No menos frágil que el patrimonio toponímico es el arquitectónico. Al respecto, Gnemmi afirma: “Justo es reconocer que la condición de vulnerable del patrimonio arquitectónico no sólo lo es frente al hombre, dado que la naturaleza inexorable/o imprevistamente también puede dañarla...”²⁰. En el caso que nos ocupa, han sido los humanos los mayores causantes de la pérdida de piezas patrimoniales, que ahora no es prudente enumerar; desde la misma conquista hasta la especulación contemporánea. Todavía, a pesar de todos los mecanismos disponibles, incluso los legales, tenemos que tratar con un patrimonio en peligro, donde la destrucción de inmuebles de interés se ha producido en fechas no lejanas. Las mismas declaraciones de Bien de Interés Cultural, tampoco han supuesto la conservación idónea de muchos edificios, situación que se refleja en nuestro “itinerario”, ya que una buena parte de los hitos más destacados del mismo aún están pendientes de su puesta en valor; difícil en algunos de los casos, por los complejos cuadros particulares que ofrecen.²¹

El sostenimiento del patrimonio es costoso y en las actuales circunstancias se pone en evidencia que muchos bienes no se pueden abrir al público por falta de financiación o por su incapacidad de ser autosuficientes. Dadas las características de la zona norte de Gran Canaria, la situación es difícil y tendrá que plantearse hacia un tipo

de turismo compatible con las posibilidades existentes, por lo cual tendrá que ser de carácter cultural. El reto de futuro para el patrimonio histórico de la zona es su convergencia con las exigencias que el “turista cultural” demanda²². En este punto habrían a su vez dos posibilidades en la oferta de estos itinerarios culturales planteados como turismo rural, que se ofreciera con un planteamiento de desarrollo aislado y alternativo o que, por el contrario, quedara integrado al tipo masivo ya existente en la isla²³.

La celebración del XXV aniversario de la declaración de conjunto histórico a favor de la Plaza de Santiago y su entorno (1981-2006) ha sido un acontecimiento adecuado para reflexionar acerca de la trayectoria de los Bienes de Interés Cultural radicados en Gáldar, permitiendo establecer unas premisas útiles para adoptarlo como un modelo de aplicación.. Entre las características que sirven de base para establecer medidas posteriores destacan:

- Gáldar cuenta con doce bienes de interés cultural (mayo 2006): seis monumentos, cuatro zonas arqueológicas y dos conjuntos históricos.
- Ocupa el segundo lugar de Gran Canaria y sexto de Canarias por el número de B.I.C. (mayo 2006).
- Presencia equitativa de bienes en todo el municipio, de costa a cumbre.
- La ciudad cuenta con varias categorías (conjunto histórico, monumentos –arquitectura religiosa y doméstica– y zona arqueológica).
- Predominio de lo arqueológico en la zona baja no urbana.
- Variedad en la zona alta del municipio.
- Situación variada en cuanto a los propietarios (cuatro públicos, dos privados de uso público, dos multipropietarios –los conjuntos históricos– y el resto particulares).
- Tiene la declaración más antigua de carácter arqueológico de Canarias (Necrópolis de Gáldar, 1949) y el primer conjunto histórico de carácter rural²⁴.

Estas características ofrecen unas enormes posibilidades prácticas sobre el territorio, en el enfoque propuesto de itinerarios culturales, en los cuales estarían integrados además otros patrimonios no reconocidos como bienes de interés cultural. La memoria de la ciudad, está presente además en múltiples manifestaciones intangibles del municipio, muy relacionadas con el calendario religioso: Las fiestas de Santiago y sus múltiples actos (“Volcán”, Romería, cabalgata, etc.), las hogueras de San Antonio, San Juan y San Pedro y sus “cochafiscos” de millo, la rogativa

de San José del Agua, la Rama de Santo Domingo de Juncalillo, las rosas de Santa Rita, el embarque de San Telmo, la Virgen de la Vega, etc.²⁵

La variedad patrimonial existente con su diversidad paisajística, que va desde la costa atlántica hasta los 1.700 metros de altitud, en la zona de Los Moriscos-Pinos de Gáldar, permitirían una oferta diversa muy adecuada para la promoción turística, si se utilizan mecanismos adecuados²⁶. Un factor altamente positivo ha sido la apertura del Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada (26 de julio de 2006), considerado uno de los yacimientos más destacados de España, cuya inauguración ha dotado al conjunto histórico de Gáldar de un elemento de alta atracción. En efecto, gracias a un proyecto en el que han participado varias instituciones con fondos propios y europeos (Ministerio de Cultura, Gobierno de Canarias, Ayuntamiento de Gáldar y Cabildo de Gran Canaria), liderado en los últimos años por el consejo insular, se ha logrado un gran centro dotado de óptimos recursos museológicos. El importante efecto llamada de la Cueva Pintada constituye una oportunidad para desde ella proponer los itinerarios culturales.

Desde luego, lo prehispánico es el inicio de cualquier ruta grancanaria y, lógicamente más, en el caso de Gáldar. La Cueva Pintada con sus magníficas instalaciones es el punto de partida que explica con sus medios museológicos de última generación todo el fenómeno prehispánico y el momento cultural de contacto con la llegada de los europeos y conquista. La propia cámara decorada, a la que se ha dado el sobrenombre de “capilla sixtina del arte canario”, a los que se suman las más de cincuenta viviendas de la antigua Agáldar con distintas técnicas y otros inmuebles labrados en la toba volcánica, datados a partir del siglo VI hasta la conquista y asimilación en la corona de Castilla (siglos XV y XVI), con los objetos expuestos en el museo arqueológico, constituyen una magnífica base de entendimiento del pasado precolonial²⁷.

El itinerario continúa por el centro histórico, cuyos orígenes quedaron explicados en la Cueva Pintada. Hay que tener en cuenta que la primera iglesia de Santiago de los Caballeros fue una “casa canaria”, a la que siguió otra que debió tener características góticas y mudéjares, que se mantuvo en pie hasta el siglo XVIII, centuria hasta la que también perduró en sus cercanías el denominado “Palacio del Guanarteme”²⁸. Actualmente, ese espacio es la Plaza de Santiago, resultado de las profundas reformas urbanísticas dieciochescas, que se produjeron tras la construcción del nuevo templo neoclásico dedicado al apóstol (1778-1826)²⁹. Este entorno posee varios inmue-

bles interesantes, uno de ellos es la alameda romántica de carácter academicista, de planta cuadrada, centrada por la fuente, donde crecen las cuatro majestuosas araucarias. La iglesia de Santiago de los Caballeros con su Museo de Arte Sacro sintetiza una buena parte de la historia de Gran Canaria, ya que los orígenes cristianos de la Gáldar moderna están en relación con la presencia del obispo Frías y el bautismo del último guanarteme, Tenesor Semidán. El templo atesora bienes muebles de gran valor; desde la pila de bautismo vidriada más antigua de la isla, y posiblemente del archipiélago, hasta un arca eucarística namban, varias piezas americanas, etc., en un edificio monumental con el que se inicia el neoclasicismo en Canarias. Este centro urbano se completa con las casas consistoriales, también neoclásicas, en cuyo patio crece el drago más viejo de Gran Canaria y otros edificios, como el Teatro Consistorial. De la arquitectura tradicional, se pueden visitar la ermita de San Sebastián (siglo XVI) con su sencillo arco gótico y la Casa Verde de Aguilar (siglos XVII-XVIII), típica vivienda con patio y galerías de madera. Aparte de otros atractivos, para no ser exhaustivos, el arte contemporáneo está representado por la Casa Museo Antonio Padrón, integrada en la red de museos del cabildo insular e instalada en el que fuera estudio del polifacético artista, básicamente pintor (1920-1968)³⁰. En su conjunto, el área ofrece una interesante y variado conjunto de obras de arte.

En los alrededores de la ciudad los ejemplos más interesantes son prehispánicos e etnográficos, con lo cual es un itinerario de marcado carácter arqueológico con yacimientos que en su mayoría están emplazados junto al mar. El más cercano, aún en estudio, es Barrio Hospital-San Sebastián, aunque el más conocido y destacado de todos es el del Agujero y La Guancha, a los que hay que añadir los cercanos Cueva del Fraile y Bocabarranco. Forman un conjunto habitacional de gran importancia, con casas de piedra que están asociadas a una necrópolis, donde destaca el gran túmulo de La Guancha, el más importante y espectacular de todo Canarias. Como se dijo, fue el primer yacimiento canario que obtuvo declaración monumental. Otros yacimientos prehispánicos son Mugarettes del Clavo, Cueva de La Furnia, Botija y Cuevas de Facaracas, que permanecen cerrados o no visitables; los tres primeros son propiedad municipal³¹. Desde el punto de vista etnográfico están la llamativa cantera de toba volcánica de Santiago de los Caballeros y la sorprendente trilogía de pedreras, inmensos cubos vaciados en la falda de La Montaña de Gáldar, que funcionan todavía como grandes estanques.

Las medianías son una parte muy especial del itinerario, porque constituyen, por decirlo así, la más rural del conjunto. Es una zona muy compleja, sometida a un fuerte despoblamiento, precisando de urgentes medidas de reactivación económica. En la misma se podría ensayar el establecimiento de “economuseos”, donde la economía y la museología queden asociadas, según experiencias que se han desarrollado en varias zonas³². Deprimida en todos los aspectos, vería mejorar su estado con cualquier actividad que sirviera para paliar su más que precaria situación, fundamentada en la agricultura y la ganadería, que tanto éxodo ha provocado. Desde cualquier punto de vista, la población local debe tener el protagonismo, tal como ha intentado la Unión Europea desde la década de los ochenta con distintos programas de desarrollo del turismo rural, del que el LEADER ha sido el más conocido. Como han señalado Ballart y Juan: “Las ventajas del turismo rural para la población local deben valorarse a diferentes niveles. Desde un punto de vista económico se generan beneficios a través de las distintas formas de acogida (alojamiento y manutención) y por la potenciación de los productos locales (venta directa de productos). Por otro lado también suponen una diversificación y la potenciación de otros sectores de la economía local (artesanía...) así como la aparición de nuevos puestos de trabajo (guías...). A nivel territorial este tipo de turismo contribuye a la preservación y conservación de paisajes y del medio ambiente, principalmente en zonas rurales de montaña o del interior, manteniendo un nivel de población a través de la posibilidad de combinar las actividades agropecuarias con las turísticas. Desde el punto de vista cultural el turismo rural colabora en la conservación y valorización del patrimonio, contribuyendo también al mantenimiento de formas de vida que consolidan la identidad local.”³³

Con todo, la ruta de la zona alta es variada y sobresale como paisaje cultural que ha mantenido un mayor vínculo con la naturaleza que el correspondiente a la parte baja del municipio. En efecto, los tres bienes de interés cultural ubicados en medianías y cumbre están muy relacionados con su entorno natural: la Hacienda de los Pineda está en el fondo de una caldera (la Hoya de Pineda); la ermita de San José del Caidero junto al “caidero” de agua que le dio nombre en un bello paraje, y el conjunto de Barranco Hondo de Abajo, en la ladera de una cuenca fluvial cumbreira³⁴. El patrimonio de la zona alta está lamentablemente abandonado y junto a los monumentos declarados oficialmente hay que destacar los numerosos caseríos de casacuevas (Barranco Hondo de Abajo, Barranco Hondo de Arriba, Fagajesto, Calderos,

La Degollada, etc.), los empinados bancales de piedra, así como los muchos bienes de carácter etnográfico muy relacionados con la economía tradicional agrícola y ganadera. Precisamente, la vivienda troglodita, de arraigada presencia desde la época prehispánica, constituye uno de los fenómenos más atractivos y originales de la zona y, en cierta medida, su continuidad sirve de vínculo entre el final y el principio del recorrido³⁵.

En síntesis, la coherencia del itinerario garantiza su uso como un recurso de alto interés cultural y turístico, corroborado por los reconocimientos de las declaraciones monumentales que han favorecido a muchos de sus bienes. La variedad tipológica y su continuidad en el tiempo, desde lo prehispánico hasta la actualidad, ofrecen una diversidad bastante completa para realizar una correcta lectura integral del territorio desde el punto de vista histórico y artístico.



Templo Arciprestal de Santiago de los Caballeros. Gáldar



Zona Arqueológica Cueva Pintada, excavaciones. Gáldar.



Zona Arqueológica Mugaretas del Clavo. Gáldar



Casa Verde de Aguilar. Gáldar



Barranco Hondo de Arriba. Gáldar



Baile de la Rama de Santo Domingo, Juncalillo.
Gáldar. Fotos: Juan Sebastián López García

Notas

- 1 Vid. LÓPEZ GARCÍA, J. S. (2002): "Centro Histórico e Identidad: permanencias y cambios. Iberoamérica – Canarias", en *VI Congreso Internacional de Rehabilitación de Patrimonio Arquitectónico y Edificación, CICOP Paraguay*: 81-82.
- 2 MAGALHÃES, F. (2005): *Museos, Património e Identidade. Ritualidade, Educação, Conservação, Pesquisa, Exposição, Profedições*, Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico de Leiria, Porto: 24. La cita la toma de Barbosa.
- 3 MAGALHÃES, F. (2005), Op. Cit.: 24 y 25, la cita la toma de E. P. Silva.
- 4 Vid LÓPEZ GARCÍA, J. S. (2006): "Patrimonio Histórico, Educación y Universidad", *Miscelánea. Homenaje al Doctor Ramón López Caneda*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria: 253-267.
- 5 Así se entendió en el proyecto *Gran Canaria Siglo XXI*, donde el Patrimonio Histórico es una acción estratégica como la energía y el agua, mercado de trabajo, acción social, etc. Vid. HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R., y LÓPEZ GARCÍA, J. S. (1998): "Patrimonio Histórico", *Gran Canaria Siglo XXI. Diagnóstico de Situación*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, II: 1506-1548.
- 6 LÓPEZ GARCÍA, J. S. (2006): "Patrimonio Histórico, Educación y Universidad", *Miscelánea. Homenaje al Doctor Ramón López Caneda*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria: 261. Véase también: LÓPEZ GARCÍA, J.S. (1998): "La Historia del Arte y su papel en el conocimiento y la salvaguarda de monumentos y conjuntos", en *Historia del Arte y Bienes Culturales*, Junta de Andalucía, Comares, Granada: 63-65.
- 7 HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R., y LÓPEZ GARCÍA, J. S. (1998): "Patrimonio Histórico", en *Gran Canaria Siglo XXI. Diagnóstico de Situación*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, II: 1510 y 1511.
- 8 OMT (2004): 67 y 68: "Problema.

Los visitantes potenciales no saben que hay otros lugares que se pueden visitar en el destino y, como consecuencia, se centran sólo en los sitios conocidos.

Medidas recomendadas.

- Alentar a los medios de comunicación especializados en el patrimonio y en el turismo a presentar informar sobre una variedad de lugares complementarios del destino o sitio, a fin de extender la demanda turística en una zona más amplia;
 - Organizar campañas de promoción conjunta con lugares complementarios para repartir el flujo de visitantes en los períodos de máxima actividad o ampliar el período cuando los visitantes puedan verse atraídos por el grupo de lugares en su conjunto;
 - Crear entradas conjuntas con sitios complementarios con objeto de compartir la afluencia de visitantes en los períodos punta."
- 9 AVINCETA, M. C., y SÁNCHEZ ESPÓSITO, M. G., (1996): "Inserción del concepto patrimonio integral en la educación institucional", en *Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación/Restoration of Buildings and Architectural Heritage*: 43.
 - 10 OMT (2004): *Gestión de la saturación turística en sitios de interés natural y cultural. Guía práctica*, Organización Mundial del Turismo, Madrid. Definición conceptual de la OMT:
"I) Dar un uso óptimo a los recursos ambientales que son un elemento fundamental del desarrollo turístico, manteniendo los procesos ecológicos esenciales y ayudando a conservar los recursos naturales y la diversidad biológica.

- 2) Respetar la autenticidad sociocultural de las comunidades anfitrionas, conservar su patrimonio cultural, arquitectónicos y vivo y sus valores tradicionales, y contribuir al entendimiento y a la tolerancia interculturales.
- 3) Asegurar unas actividades económicas viables a largo plazo, que reporten a todos los agentes unos beneficios socioculturales bien distribuidos, entre los que se cuenten oportunidades de empleo estable y de obtención de ingresos y servicios sociales para las comunidades anfitrionas, y que contribuyan a la reducción de la pobreza."
- 11 LÓPEZ GARCÍA, J. S. (2003): "Patrimonio cultural y turismo. Manejo, relaciones y repercusiones en Canarias", en *Congreso Iberoamericano sobre Patrimonio Cultural, Desarrollo y Turismo. Cuadernos de Patrimonio Cultural y Turismo*, 5: 247.
 - 12 DACHARY, A. C. y ARNAIZ BURNE, S. M. (2003): "El mundo rural frente al turismo: retos y oportunidades", en *Congreso Iberoamericano sobre Patrimonio Cultural, Desarrollo y Turismo. Cuadernos de Patrimonio Cultural y Turismo*, 5: 247.
 - 13 ASSOCIAZIONE MECENATE 90 (1994): *Léxico dei Beni Culturali*, Umberto Allemandi Torino: 161; definición de E. Olmi: "inequívoca indicazione di fisicità, di cosa concreta nel suo definirse, appunto, a una porzione di terra (e naturalmente proprio per la sua derivazione e assonanza con la parola "terra")"; véase además p. 160. También se ha definido según G. Roma: "Il territorio è oggi luogo delle relazioni non più circoscritte alle sole giustapposizioni materiali, alla metrica delle componenti originarie o manipolate, degli edifici e delle strade. La sua configurazione materializza il moto di chi ne fruisce per abitare, produrre, consumare, conoscerlo." (Ib.: 162).
 - 14 Definición de B. Rossi Doria, Ib.: 163.
 - 15 GNEMMI, H. (1997): *Puntos de vista sobre la conservación del patrimonio arquitectónico y urbano*, Ediciones Eudecor, Córdoba: 302-303. Esta apreciación es muy interesante, al incluir la toma de decisiones, porque en una vocación práctica este trabajo, como un modelo de aplicación, debe de estar en el caso que nos ocupa al servicio de colaborar en la mejora del itinerario "Gáldar"
 - 16 COLOMBRES, A. (2001): "La devastación del imaginario de nuestra América", en *Descubrir lo intangible. Jornada del MERCOSUR sobre patrimonio intangible*, UNESCO, Asunción: 39.
 - 17 ZABALA URIARTE, A. (2001): "La Ciudad y la Historia. La Conservación del Patrimonio", en *Actas do VII Cursos Internacionais de Verão de Cascais*, Il: 13.
 - 18 Al respecto, la vinculación del nombre de Santiago a términos prehispánicos es abundante y también el hecho que cuando se produce suele prevalecer el nombre primigenio sobre el del apóstol, en este sentido hay muchas localidades que tienen el Santiago y no se utiliza normalmente, como sucede en Gáldar. Vid. LÓPEZ GARCÍA, J.S. (1985) "Aproximación a la toponimia jacobea canario-americana: Santiago de los Caballeros de Gáldar", en *V Coloquio de Historia Canario-americana (1982)*: 850-867. MÉNDEZ MARTÍNEZ, G. (1993): "El nombre de Santiago en la cartografía americana", en *Santiago en América*, Consellería de Cultura e Xuventude, Arcebispo de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela: 88-92 MÉNDEZ MARTÍNEZ, G. "Santiago en la toponimia americana. Relación de topónimos vinculados a Santiago en América", Ib.: 93-115.
 - 19 Así, junto con la presencia toponímica prehispánica (Amagro, Facaracas, Fagajesto, Anzofé, Artazo, Taya, etc.), están otros de origen lusitano como Sardina, La Furnia, Cueva Lapa, etc., aunque la mayoría son hispanos, con diferente filiación (apellidos, flora, santos, accidentes naturales, etc.) Precisamente a través de la documentación se aprecia que los nombres no son un patrimonio permanente, incluso se podría afirmar que hay una toponimia mayor y otra menor; donde la primera se impone a la segunda. Esto es muy frecuente en pagos pequeños, donde algunos nombres llegan a sustituir a los demás cuando una parte pasa a definir a todas. En Gáldar el barrio de Barrial es un buen ejemplo, surgió en la parte baja llamada La Alcaravanera, sin embargo el crecimiento y emplazamiento de los servicios en la zona del Lomo de Barrial, derivó en que este nombre se generalizara. Vid LÓPEZ GARCÍA, J. S., y DÍAZ DÍAZ, A. J. (2006): "La periferia del centro histórico en el siglo XX: los nuevos barrios. El caso de Barrial (Gáldar, Gran Canaria)", en *X Simposio de Centros Históricos y Patrimonio Cultural de Canarias, CICOP*: 92-104.
 - 20 GNEMMI, H. (1997): *Puntos de vista sobre la conservación del patrimonio arquitectónico y urbano*, Ediciones Eudecor, Córdoba: 93-94.
 - 21 Vid. LÓPEZ GARCÍA, J.S. (1996): "Monumentos y Conjuntos Históricos. Un estado de la cuestión", en *XI Coloquio de Historia Canario-Americana (1994)*, Il: 283-303.
 - 22 BALLART HERNÁNDEZ, J. y JUAN I TRESSERRAS, J. (2001): *Gestión del patrimonio cultural*, Ariel Patrimonio, Barcelona: 220: "El turista cultural apuesta por la calidad del producto y exige un nivel más alto de infraestructuras y servicios; busca una oferta personalizada; no está tan sujeto a la estacionalidad; visita monumentos, museos, celebraciones tradicionales, etc.; manifiesta interés por el contacto con las gentes y sus tradiciones, etc.; gasta más dinero que el turista tradicional; tiene mayor tendencia a alojarse dentro de la comunidad que visita que en resorts turísticos especializados; pasa más tiempo en el área objeto de su visita; es más educado con el medio y la cultural local; y posee nivel cultural medio-alto."
 - 23 DACHARY, A. C. y ARNAIZ BURNE, S. M. (2003): "El mundo rural frente al turismo: retos y oportunidades", en *Congreso Iberoamericano sobre Patrimonio Cultural, Desarrollo y Turismo. Cuadernos de Patrimonio Cultural y Turismo*, 5: 247.
 - 24 LÓPEZ GARCÍA, J. S. (en prensa 2006): "Los bienes de interés cultural de Gáldar (Canarias) y el Conjunto Histórico Plaza de Santiago (1981-2006)", *Vegueta*, 9. Para el conjunto histórico, Vid. LÓPEZ GARCÍA, J. S. (1983): "El casco histórico de Gáldar", *Aguayro*, 145: 17-21. MARTÍN HERNÁNDEZ, M., et al., (2005): *Guía del Patrimonio Arquitectónico de Gran Canaria*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria: 282-305.
 - 25 Para Gáldar, Vid. LÓPEZ GARCÍA, J. S. (Dir.) (2003): *Norte de Gran Canaria. Guía de Patrimonio Cultural y Turismo Sostenible*, Mancomunidad d Ayuntamientos del Norte de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria: 84-97.
 - 26 BALLART HERNÁNDEZ, J. y JUAN I TRESSERRAS, J. (2001): *Gestión del patrimonio cultural*, Ariel Patrimonio, Barcelona: 215, ver también 213-218. Se ha considerado que "los consorcios de promoción turística son instrumentos idóneos si existe una buena definición de su ámbito geográfico atendiendo a criterios de homogeneidad de la oferta, si es suficientemente representativo de las administraciones públicas y del sector privado de su ámbito", con "un marco económico suficiente y estable".
 - 27 SÁENZ SAGASTI, J. I., et al., (2003): *La Cueva Pintada un nuevo concepto de museo*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria. LÓPEZ GARCÍA, J. S. y SÁENZ SAGASTI, J. I. (2004):

- "Centro Histórico y Museo: la Cueva Pintada y la Ciudad de Gáldar (Gran Canaria)", en *VIII Simposio sobre Centros Históricos y Patrimonio Cultural de Canarias*: 9-16.
- 28 LÓPEZ GARCÍA, J. S. (1982): "Templo Matriz-Arciprestal de Santiago de los Caballeros. Gáldar", *Aguayro*, 139: 17-21. MARTÍN HERNÁNDEZ, M.I., et al., (2005): *Guía del Patrimonio Arquitectónico de Gran Canaria*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria: 286-287.
 - 29 LÓPEZ GARCÍA, J. S. (1992): "Promoción, mecenazgo y cambio en la arquitectura religiosa de Gran Canaria, siglo XVIII", en *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes, Actas del VII Congreso Nacional de Historia del Arte*: 519-530.
 - 30 PADRÓN MARTINÓN, M. V. (1986): *El pintor Antonio Padrón*, 2 tomos, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
 - 31 MARTÍN DE GUZMÁN, C. (1984): *Las culturas prehistóricas de Gran Canaria*, Cabildo de Gran Canaria, Madrid-Las Palmas: 638, 645-656. VELASCO VÁZQUEZ, J., et al. (2001): *Guía del Patrimonio Arqueológico de Gran Canaria*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria: 278-291.
 - 32 Vid. MOURA TAVARES, R. M. (2001): "A preservação da memória alavancando o desenvolvimento da América Latina: economuseus", en *Descubrir lo intangible. Jornada del MERCOSUR sobre patrimonio intangible*, UNESCO, Asunción: 57-63. DACHARY, A. C. y ARNAIZ BURNE, S. M. (2003): "El mundo rural frente al turismo: retos y oportunidades", en *Congreso Iberoamericano sobre Patrimonio Cultural, Desarrollo y Turismo. Cuadernos de Patrimonio Cultural y Turismo*, 5: 238-240.
 - 33 BALLART HERNÁNDEZ, J. y JUAN I TRESSERRAS, J. (2001): *Gestión del patrimonio cultural*, Ariel Patrimonio, Barcelona: 220.
 - 34 MARTÍN HERNÁNDEZ, M., et al., (2005): *Guía del Patrimonio Arquitectónico de Gran Canaria*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria: 306-307. LÓPEZ GARCÍA, J. S. (1983): "Arte y arquitectura en Gáldar (II)", *Aguayro*, 150: 19. LÓPEZ GARCÍA, J. S. (1991): "Los núcleos históricos no urbanos de Canarias: una tipificación no urbanos", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 37: 569-571.
 - 35 Vid LÓPEZ GARCÍA, J. S. (1990): "El hábitat en cuevas, pervivencia actual de un modelo prehispánico canario", en *Serta Gratulatoria in honorem Juan Régulo*, IV, Universidad de La Laguna, La Laguna: 201-210. LÓPEZ GARCÍA, J. S. (2000): "L abitazione: Spagna. La casa-grotta di Gran Canaria", en *L'altra architettura. Città, abitazione e patrimonio*, Jaca Book, Milano: 211-214. LÓPEZ GARCÍA, J. S. (inédito, 2004): "La casa cueva grancanaria: cuestión cultural y recurso", en *XV Congreso Español de Historia del Arte*.

Arte y conflicto social en el siglo XXI

Sagrario Martínez Berriel

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Resumen

El arte, “arte y parte” de nuestra manera de representar el mundo ocupa un lugar central en la comprensión de la incertidumbre que atraviesa la contemporaneidad, sumida en un proceso intenso de espiritualidad a la vez que de debilitamiento de todas las “fronteras” culturales que han definido nuestro sentido de identidad y convivencia. La presente comunicación analiza algunos de los múltiples y contradictorios significados del arte en el contexto de globalización de la cultura. En primer lugar, en tanto que alternativa sensible al frío racionalismo de la ciencia. En segundo lugar, como expresión de la espiritualidad emergente. En tercer lugar, como ámbito de tolerancia y conflicto en el espacio público. Y en cuarto, como instrumento de identidad y a la vez de homogenización de las culturas.

Introducción

Hay un cuento del que desconozco sus antecedentes que me parece un perfecto ejemplo de la controvertida situación de la cultura en el siglo XXI: “Un anciano acompañado de un niño y de un asno van a un pueblo. El anciano va sentado y el niño caminando. Al llegar al lugar, la gente censura la conducta del anciano considerando que es el niño quien debe ir sentado. Haciendo caso de tales críticas, cambian sus posiciones y el anciano decide ir caminando. Llegan a otro pueblo y la gente opina que es una desconsideración por parte del niño permitir que el anciano vaya andando. Entonces, ambos deciden ir caminando al lado del animal. Cuando llegan al siguiente pueblo,

la gente se ríe de ellos porque van fatigados sin aprovechar el servicio del asno. El cuento podría alargarse ininterrumpidamente si lo trasladamos a la perspectiva de hoy y al continuo fraccionamiento de la cultura. La controversia se da en el dominio de la ética y consecuentemente en el de la estética. Las posibilidades de consenso acerca de los contornos del arte y de cada una de las artes, así como de la vida en común son cada vez más precarias y variables; no sólo en distintos territorios, sino en un mismo lugar. Da igual que pensemos en el reducido espacio de la familia, de la escuela, o en ámbitos más amplios como la ciudad o el Estado; en todos ellos, coexisten simultáneamente diferentes códigos de conducta y de estética así como personas que participan de situaciones intermedias y/o múltiples. Precisamente por ello, las sociedades modernas han sido calificadas como “sociedades de riesgo” (Ulrich. Beck); lo son, porque las conductas colectivas son impredecibles cuando las fronteras y las identidades no son certeras ni duraderas. La movilidad, el cambio y la continua reflexividad de nuestras conductas y representaciones, acentúan el desconcierto social a base de enfrentar la cultura, el individuo y la sociedad.

Sin conceptos para definir la realidad

La realidad social se parece -aunque no es lo mismo- a las creaciones teóricas y artísticas (pasadas y presentes) que hemos adoptado para vivir, imaginar y comprender el mundo. A veces los sueños o las ideas preceden a los hechos, pero también a veces ocurre lo contrario. La realidad es en este sentido, el resultado deseado o indeseable de nuestras ideas y obras por equivocadas que sean

porque ellas preceden nuestro análisis de la situación. El arte y la ciencia, desde perspectivas distintas, complementarias y con frecuencia enfrentadas, hacen posible nuestra existencia en toda su complejidad.

En el actual debate intelectual, nadie que no sea dogmático y admita la crítica se atreve, no ya en el arte, sino en cualquier dominio del saber y del quehacer humano a acotar disciplinas y adoptar definiciones cerradas acerca de lo que es y de lo que no es, o de lo que debe ser y no debe ser. Hasta tal punto se han hecho obsoletos los conceptos en que hemos metido la realidad, que o están vacíos o nos quedamos con todo dentro de ellos. Tal es el caso del arte y de la cultura, auténticos cajones de sastre o de “desastre”, de todo lo habido y por haber. Como bien dice Michel Maffesoli en su *Elogio de la razón sensible*, el racionalismo es inútil para comprender el “claroscuro” de todos los fenómenos sociales: “... nada está hecho con líneas duras o marcadas, todo funciona sobre la ambigüedad, y tanto en lo que concierne a las ideologías, a la vida sexual, como a la relación con el trabajo o con lo político, nos encontramos con una fantástica ley del embotamiento que actúa más por difuminación que por seguridad del contorno (o del propósito) (1997: 49)”.

Todas las dualidades en que acostumbramos clasificar y calificar el universo están en deuda mutua. Los contornos del arte -y de cada una de las artes- así como de la cultura son especialmente vagos en esta etapa de la modernidad en la que es la intención del artista la que califica como arte cualquier objeto o acción humana, sin que importe quien lo entienda. Basta la deslocalización de un artefacto cualquiera para que este adquiera la condición de arte. Es arte, lo bello, lo original, lo raro, lo agradable, lo sublime, pero también sus contrarios, lo feo, las copias y lo vulgar. Y lo irracional, lo ambiguo y la disonancia. Por si fuera poco también es arte todo lo que se hace de forma desinteresada -por amor al arte-. Pero además siguiendo la continua ampliación de esta idea, es arte el paisaje y la naturaleza; lo real y lo imaginado, cada vez más entremezclado. El arte perdió, especialmente, sus límites y autonomía con la sociedad de masas y la “reproductibilidad mecánica”, y en una escala aún superior con la tecnología digital, desde entonces su destino está inexorablemente ligado al consumo y en particular a la publicidad. Adorno y Horkheimer en su crítica a la cultura de masas, denunciaron con acierto esta “pseudocultura” que degrada el universo simbólico convirtiéndolo en una pura mercancía estandarizada y producida en serie (2004: 165 y ss.)

La simbiosis entre arte y consumo ha sido aún más extrema, desde el auge de las políticas de desregulación y

privatización del sector público. Las empresas a través de sus marcas se han apropiado de los símbolos y del imaginario cultural con fines lucrativos y comerciales. De este modo, nuestras actividades culturales y comunitarias dependen enteramente del interés de las grandes empresas; la creatividad y los certámenes culturales son sólo posibles gracias a su patrocinio y generosidad. Las expediciones más arriesgadas y sublimes de la humanidad tienen antes que nada una marca. Los artistas, los deportistas y sus instrumentos y hazañas son en sí mismos vallas publicitarias. Este marketing es el medio principal para la construcción de una cultura global. Se ha desarrollado a la vez que las empresas se hicieron flexibles y volatilizaron su pesada estructura física que ocupaba mucho espacio y personal.

El hecho de que las fronteras del arte y la cultura sean tan permeables representa una esperanza de libertad contra el determinismo pero también la derrota de tal esfuerzo. Una cosa era “la imaginación al poder” y otra el poder de la imaginación, la sumisión de los rebeldes, el desentendimiento entre cultura y sociedad y el mutuo abandono del sentido del bien común. La cultura es una mezcla inacabada de individualismo, diversidad y universalidad. Aunque la globalización promueve su homogeneidad, el resultado es un continuo e ininterrumpido movimiento en favor de la fragmentación, la hibridación y el mestizaje. Tal como afirman los recientes estudios sobre la cultura, no es posible, continuar hablando de identidades como esencias puras y auténticas de una comunidad. Es un lamentable error en la comprensión de la Historia, además de una dificultad para la convivencia política porque conduce a la xenofobia y a la violencia en favor de “la mayoría”, “la pureza” o “los que dictan la ortodoxia”. De acuerdo con García Canclini: “Cuando se define a una identidad mediante un proceso de abstracción de rasgos (lengua, tradiciones, ciertas conductas estereotipadas) se tiende casi siempre a desprender esas prácticas de la historia de mezclas en que se formaron y a absolutizar prescriptivamente su uso respecto de modos heterodoxos de hablar la lengua, hacer música o interpretar tradiciones. Se acaba, en suma obturando la posibilidad de modificar la cultura y la política” (2003: 4). Es manifiesto que ninguna cultura es pura y cada vez menos, en un mundo transnacional, mercantil y urbanizado, en el que más del 50 % de la población vive en ciudades, con notables similitudes de modos de vida.

La hibridación de las culturas es especialmente acusada en la actualidad, por la confluencia de tres fenómenos transnacionales que traspasan y cuestionan la legitimidad de los Estados nacionales y el sentido territorial de la identidad:

1. La velocidad de las comunicaciones y de la información.
2. La expansión del ciberespacio como un lugar de prioritaria importancia en las relaciones sociales.
3. El desbordamiento continuo de las fronteras por las migraciones, el turismo y la economía.

Los flujos de intercambio de afecto y ADN, de símbolos y de bienes promueven un lenguaje sin lugar de referencia, una síntesis nunca vista de ritos mágicos, con gustos étnicos y reinventaciones del pasado junto con otros mundos imaginados. El ejercicio de aislar e identificar las componentes “puras” dentro de cualquier ámbito de la cultura (arte, religión, ciencia...) se hace cada vez más difícil, por cuanto las combinaciones abarcan no sólo un variado espectro de categorías: de género, clase, nación y etnia, sino también, de otras muchas diferencias y polaridades que dan y han dado lugar a procesos de acercamiento, no exentos, por supuesto, de dominación, sometimiento y violencia, habida cuenta la desigualdad de los intercambios que se producen entre lo culto y lo popular, el centro y la periferia, mayorías y minorías, ricos y pobres, etc. Es manifiesto que en la propia construcción de la mayoría de los Estados, las minorías fueron silenciadas física y culturalmente en aras a construir un sentido de identidad nacional, inexistente en modo natural. A este hecho interno, se añade hoy el poder de las organizaciones transnacionales y los movimientos migratorios que crean nuevos ghettos; unos de privilegio, en el caso de las elites; y otros de extrema marginación, entre quienes adolecen del derecho de ciudadanía. Todo ello, según el politólogo canadiense, Will Kymlicka, debilita el Estado y hace que el sistema normativo liberal que rige la vida política sea manifiestamente insuficiente para organizar la convivencia en los tres niveles de referencia que están en juego: el mundial, el del Estado-Nación y el de las minoría subestatales (1996).

El arte y los artistas, en tanto que grupo profesional transnacional y cosmopolita, son un vehículo primordial en el proyecto de globalización por cuanto los bienes simbólicos son especialmente proclives a la hibridación, fusión y desterritorialización. La creatividad es un lenguaje sin fronteras. Un lenguaje por encima de las palabras, dirigido a los sentimientos, que combina con enorme facilidad la diversidad (Martínez Berriel 2002). Danzar al son de una música ajena, vestir moda étnica, hacer yoga, etc. son pruebas fecundas de interculturalidad que encuentran escasa correspondencia, en cambio, respecto a la vida en común. Los ghettos en las ciudades, prueban la escasa disposición de las comunidades locales y naciona-

les a la hora de promover la integración social en todos los órdenes de la vida social: trabajo, residencia, educación, etc.

El saber de los sentimientos o la crítica de la racionalidad

Racionalidad y creatividad se han configurado en el mundo occidental como dos fenómenos antagónicos. La creatividad en tanto que conducta imprevisible ocupa un lugar periférico en los intereses sociales predominantes porque representa una amenaza al *status quo* de la racionalidad. La rotunda separación entre razón y sentimiento en que se ha fundamentado el pensamiento occidental atraviesa una ya larga y profunda crisis. Precisamente la postmodernidad, o ultramodernidad, haciendo caso a quienes creen que estamos en el momento más extremo de la modernidad (p. ej. M. Maffesoli, M. Augé) se entiende como la eclosión de todo cuanto había desestimado el entendimiento racional: los sentimientos, las emociones, la intuición, la imaginación, la magia y el mito... Estas formas de conocimiento y experiencia que la modernidad descalificó en su proyecto de “desencantamiento del mundo” han recuperado un lugar primordial en la interpretación y comprensión actual del universo, ahora concebido desde otros paradigmas y bajo una perspectiva global.

Con el desvanecimiento de la razón ilustrada, los compartimentos estancos de la ciencia se desbordan, las leyes y la teoría del progreso dejan paso a la afirmación de la ambigüedad y el caos como horizonte del conocimiento. Lo sensible, tantas veces ignorado vuelve a abrirse paso como una irrenunciable necesidad humana, incluso como la única esperanza posible de una educación que devuelva al hombre su integridad perdida respecto de sí mismo, de la comunidad a la que pertenece y del cosmos. El resurgir de estos argumentos en la vida cotidiana y en el mundo del conocimiento es una auténtica revolución social. Encontrar el paraíso en la tierra, es la búsqueda por excelencia de la humanidad, por eso hay un renovado interés por rescatar lo sensible que había quedado recluido en el dominio del arte, y llevarlo a todos los ámbitos sociales. El arte adquiere así un inusitado valor como ideal de hacer bien las cosas, desde la política al trabajo. Esta idea ha permanecido en el sentido común. En castellano, “tener arte” significa tener el don y la habilidad para hacer bien las cosas.

El arte también acapara un renovado interés porque “idealmente” representa un universo simbólico autónomo, alejado de la realidad empírica y del compromiso

directo con el poder al que manifiestamente estaría si su preocupación directa fuera la racionalidad y el sentido de lo útil. Este camino de finalidad sin fin, del arte por el arte, ha sido un lugar envenenado porque ha neutralizado su capacidad de crítica social. De hecho, el arte, queriendo salir de este encierro se embarcó de lleno en el realismo y el compromiso social (nacionalismo, socialismo), lo cual no dejaba de ser una utopía, habida cuenta su confinamiento al terreno simbólico y espiritual, dirigido en todo caso a minorías selectas recluidas en espacios de privilegio, o su directa utilización como propaganda del Estado. No obstante, a finales de los años sesenta, otras revueltas contraculturales más extremas (el ecologismo, el feminismo, el movimiento gay y otras expresiones de pluralidad cultural) llevaron al arte fuera de los museos. Al salir de su territorio reservado, el arte se vio enfrentado de lleno a la política y al mercado, dos fuerzas devastadoras para su autonomía y "pureza espiritual". Este cambio posibilitó su conversión en el recurso más potente de globalización de la cultura., especialmente a través de los medios de comunicación de masas y del Cine: "fabrica de sueños" y arte por excelencia de la realidad. Como bien criticaron Adorno y Horkheimer en los albores de la cultura de masas, cuanto más íntegramente las técnicas cinematográficas permitan duplicar la realidad más eficaz será la ilusión de creer que el mundo exterior es la prolongación del espectáculo lo que supone la total dominación de la fantasía y el pensamiento del espectador (2004: 171).

Desde la eclosión de la cultura de masas se minimiza la fractura entre la cultura de elite y la cultura popular. El rasgo determinante de esta fractura es la diferencia a la que hace alusión Kant entre "lo que place" y "lo que da placer": la antinomia entre el placer puro y el placer de los sentidos. Como afirma Pierre Bourdieu (1979: 29-33), la cultura popular y la "cultura" (llamada con no poca sabiduría común, "seria") se oponen en que los miembros de las clases populares refieren un interés por lo agradable concordando arte y vida, mientras las clases cultivadas, afirman la condición pura del arte, en sí mismo sin referencia a la realidad.

En plena era digital, el arte está incluido en todas partes, casi resulta difícil contener sus dimensiones. Está en la publicidad y en todo los bienes de consumo, está en los logotipos de las empresas y en las tiendas de "souvenirs" turísticos. Ahora, todo pretende ser arte, y decir qué algo no lo es, empieza a ser una tarea muy ardua, porque el principio no confesado que rige nuestra sociedad es el del mercado que pone en circulación y al alcance de todos lo que en otro tiempo era patrimonio de minorías que definían las reglas de la ortodoxia. Los artistas, como

los científicos buscan en sus comunidades de pares la confirmación del valor de sus representaciones queriendo ignorar que el juicio está en la calle y que no hay más que dos formas de sobrevivir: una, el patrocinio del Estado que solo permite la consagración de un conjunto selecto de obras; y otra, el del mercado a quien sobran las indagaciones sin resultados probados. Hasta hace muy poco la defensa del patrimonio cultural había llevado a preservar el arte de esa confrontación económica, considerando que su valor era como el de la Nación, incontrovertible, más en los tiempos actuales el Estado ha dejado a manos del mercado gran parte de sus obligaciones sociales y solo sobrevive lo que es rentable económicamente. Incluido el arte.

La naturaleza y la cultura

La historia de la civilización occidental es la historia del desarraigo progresivo de la naturaleza. Desde el Neolítico que el hombre se hace sedentario y utiliza conscientemente los recursos de la naturaleza despegando el camino de la cultura. La agricultura y el culto religioso son, algunas de las primeras manifestaciones de este proceso que llevará al hombre a las antípodas de sus orígenes. El hombre comienza por imitar y adorar la naturaleza a la que agradece los frutos que ella le otorga; considera que el universo es un conjunto viviente en el que todo esta en concordancia: las cosas, los individuos, plantas, animales y rocas palpitan en mutuas correspondencias; pero tan pronto como crece su poder de acción y abstracción va abandonando el sentido panteísta en favor de su propia deificación. Como señala Mircea Eliade, el hombre primitivo no distingue lo natural y lo sobrenatural. El mundo es enteramente sagrado. El hombre moderno, en cambio, "se hace a sí mismo, a medida que se desacraliza y desacraliza al mundo" (1973: 171).

Desde siempre las culturas han consistido en sistemas de conceptos que contenían su propio poder sugestivo de expectativas e imperativos de comportamiento. "Las sociedades los inculcaban en sus miembros mediante el ritual y otras formas para engendrar cohesión y hacer posible la comunicación. (Gellner, 1992: 71). A medida que las sociedades se han ido haciendo complejas, y que existe la escritura se crea una progresiva fragmentación de la cultura: Una alta cultura que depende de textos normativos y que se transmite mediante la educación formal; y otra, calificada de cultura popular, transmitida de forma oral y por medio de la conducta. La distancia entre lo que se dice y se quiere decir se agranda enormemente con la escritura y la conciencia histórica que ella hace posible. La

dicotomía entre forma y contenido es muy notable en la escritura fonética, la cual permite a diferencia de la ideogramática, independizar el símbolo del significado. Como bien señala Shepherd el hombre de la escritura existe fuera del tiempo del mismo modo que puede existir fuera de sí mismo y de la sociedad. El camino de la cultura escindió por tanto la unidad inicial de la condición humana entre mente y cuerpo, individuo y sociedad axial como el sentido de intercomunicación con el devenir cósmico (1991: 43 y ss).

La idea de cultura acumula tal cantidad de significados contradictorios que últimamente parece inútil como recurso para acomodar o siquiera interpretar la convivencia entre nosotros, con los otros y con la naturaleza. La Ilustración soñó con ella como posibilidad para alcanzar la igualdad de todos, hombres, mujeres y pueblos, pero su afán escondía un acusado antropocentrismo y etnocentrismo. De la pretendida igualdad, brotaron más diferencias que nunca. La imaginación, la irracionalidad y la diversidad han hecho añicos el proyecto de uniformidad universal. La economía flexible se acerca incluso al sueño del individualismo más profundo: consumo y condiciones laborales personalizadas.

La cultura desde la tradición romántica y antropológica se hizo plural y relativa, acogió con entusiasmo las formas de vida "salvajes", "exóticas" y populares. De este modo fue debilitándose la idea colonizadora de una cultura elevada y cosmopolita frente a otras de segundo orden. A mediados del siglo XX, los movimientos de liberación nacional y la afirmación de distintas minorías disidentes, han diversificado y acrecentado el sentido de la cultura. No obstante, los nuevos significados no acaban con los anteriores. La cultura hoy puede concebirse en términos muy amplios y descriptivos pero también en una dimensión sectaria y valorativa. La cultura es con palabras mayúsculas un saber minoritario pero también, un ideal o yo colectivo capaz de trascender los rencores y antagonismos que dividen a la sociedad; por ello ha gozado del privilegio de estar (o de creer estar) por encima de la política, en una equilibrada posición desinteresada, sin prejuicios ni intereses.

La creciente desterritorialización de las relaciones humanas, ha minimizado el valor del sentido físico de nuestra existencia, hasta el punto de que se habla de que hemos llegado al fin de la geografía y con ella a la delación generalizada (Virilio 1997). Este proyecto es uno de los principales retos de la globalización, lo que parece confinar la cultura a la condición de artificio sin lugar ni memoria. Esta tendencia apocalíptica de la globalización mutila la esencia dual de la condición humana. Como nos

enseña la ecología, intentando recuperar una perspectiva holística: la vida empieza en la materia inorgánica y vuelve a ella en un continuo proceso de renovación. Naturaleza y cultura son dos aspectos inseparables y complementarios en la condición humana aunque en el afán de dominar el mundo nos hemos empeñado en disociar e incluso enfrentar sus significados. "Cultivar", que es ante todo lo que hace la cultura es propiciar o desarrollar lo que en la naturaleza estaba latente, pero también es crear y trascender lo que ni siquiera estaba insinuado en ella. La cultura es una condición de la naturaleza en base a la cual esta se modifica y nos modifica.

Complementariedad, continuidad y perfeccionamiento son algunos de los principales nexos que mantienen unidas indisolublemente a la naturaleza y a la cultura. (Simmel 1986: 119-127). Sin embargo, en la historia de nuestra civilización la idea de una naturaleza benefactora y trascendente ha sido eliminada radicalmente por el positivismo de la modernidad. Tanto el marxismo como el psicoanálisis entendieron desde dos perspectivas complementarias el sentido de la cultura como un instrumento de control social y de frustración. Freud la define como un artificio que sirve a dos fines: proteger al hombre contra la naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí (2002: 35). Marx la califica de superestructura ideológica al servicio de la estructura de poder.

El arte y la cultura

El desmesurado crecimiento de la cultura ha llevado a crear continuas especializaciones y compartimentos profesionales dentro de ella. No hay mente, por privilegiada que sea, capaz de abarcar el conocimiento que genera nuestro tiempo, tanto más abrumador en la medida que prospera la sociedad de la información. Paradójicamente, a la vez que la cultura se hace incommensurable su significado suele restringirse al mundo de las artes y la creatividad. Como señala Terry Eagleton en su excelente recorrido por *La idea de cultura* (2001: Cap. I) esta reducción de contenido sugiere que los valores "civilizados" solo son alcanzables por medio de la fantasía. Es por tanto como si hubiéramos desechado del significado de la cultura la mitad de su contenido. Lo cual supone dos cosas: Una que lo que no tiene que ver con el arte y la creatividad ha dejado de considerarse cultura y dos que lo sensible no tiene cabida fuera de las Bellas Artes. Es decir, que no puede haber sensibilidad si no es como espectáculo. ¡Pobre fin el del arte!

Dominar la naturaleza ha sido la obsesión primordial de la cultura occidental con la que culmina la moderni-

dad. De ello resultó que el Arte y la Ciencia se configuraran como campos separados: uno se ocupó de los sentimientos y la otra de la razón. La ciencia desde el Renacimiento en adelante ha desbancado al arte, atribuyéndole una función de entretenimiento y no de conocimiento. Desde entonces el conocimiento se desvinculó de lo sensible. La concepción económica del mundo y la prioridad de lo útil, desbanco la dimensión estética que poseía el conocimiento en las etapas anteriores de la historia social. Como cuenta Robert Musil el gran filósofo y literato de "El hombre sin atributos": "Hemos conquistado la realidad y perdido el sueño: "Las botas de siete leguas eran más bonitas que un automóvil". El resultado ha sido una crónica y perniciosa fractura en el ser humano de la que han surgido otros numerosos antagonismos. Lo cualitativo frente a lo cuantitativo. La imaginación contra la realidad, lo racional contra lo irracional, etc. El arte nos enseña a vivir en el mundo, a amarlo. La ciencia a dominarlo. La ciencia se fundamenta en la repetición, el arte en la experiencia irrepetible, en la eternidad del instante que permanece como ilusión.

Las sociedades complejas han "domesticado", privatizado o sublimado a través del arte la mayor parte de las emociones y sentimientos que en otras sociedades han constituido la esencia de la práctica comunitaria. Desde el punto de vista de la sociología y antropología, el arte es un símbolo social cuyo significado tiene que ver con situaciones concretas y reales de la comunidad. Los símbolos una vez que existen forman parte de la situación y por tanto la definen; además, a medida que se utilizan modifican sus significados precedentes. En las sociedades de tradición oral y en otras culturas no europeas, el arte forma parte esencial de la vida política, es conocido y compartido e incluso ejecutado por la comunidad; sirve para incrementar el sentido de solidaridad a la vez que permite establecer un acuerdo con el medio. No hay desapego frente al arte sino directa participación. El arte forma parte de la preocupación por hacer las cosas lo mejor posible (Small 1989: 43). En el mundo occidental moderno se considera en cambio que el arte tiene un valor estético alejado de toda función social y cósmica. Es una práctica social profesionalizada en manos de especialistas a los que importa por encima de todo la forma y no la función. De hecho el arte y la música populares precisamente por su claro contenido e influencia social se califican de inferiores frente al arte "puro". Se atribuye a Arnold Shomberg el aforismo: Si es arte no es para todos, si es para todos no es arte. Esta idea elitista del arte se acompaña de dos presupuestos:

1. La idea del arte y de cada una de las artes en particular como un universo completo y cerrado en sí

mismo en cuanto a medios y fines, situado además en espacios reservados (museos, salas de concierto y exposiciones...)

2. La consideración del artista como alguien "elegido" por el arte que tiene algo propio que contar y que solo es discutible desde los presupuestos del arte.

Arte y tolerancia

El arte en tanto que representación y acción es una voz privilegiada del conflicto generalizado que caracteriza nuestro tiempo. Su acción no escapa a la guerra ni calma nuestras conciencias. El arte es como siempre y a pesar de todo política. El arte es un recordatorio selectivo de nuestra memoria colectiva. Lo que se olvida, lo que se conmemora o lo que se conserva tiene siempre una intención política. El refuerzo de la solidaridad y el orgullo nacional ha sido una estrategia indiscutible en la preservación selectiva del pasado. (Lynch 1975: 35). Aristóteles afirmaba que es condición humana imitar y sentir atracción en el identificarnos con lo representado; lo decía, cuando el arte era parte esencial de la política y representaba unos ideales morales que servían de patrones de conducta sociales a la vez que de afirmación de la continuidad entre el presente y el pasado. En nuestro caso, los derroteros del arte consagrado le han llevado a una forma de agnosticismo moral basado en la independencia entre ética y estética. Al arte se le permite todo: lo injusto, lo intolerante, lo inmoral porque su misión ahora no es enseñarnos el modelo de vida correcto sino zarandear y romper en nuestra conciencia todo principio de orden ético o estético habido y por haber.

Pero este papel es muy conflictivo porque no es compatible con la tolerancia. El arte genera crecientes motivos de discordia civil, sobre todo desde que el arte público tiende a apoderarse de todo el ámbito artístico y desde que las obras destinadas a museos y espacios consagrados para el arte tienden a ser una rareza del pasado (Duque 2001: 109). Su acción no es neutral. De ahí su controvertida posición a la hora de construir, reconstruir o destruir un patrimonio en nombre de la tolerancia y/o la identidad, teniendo en cuenta la inexcusable obligación de ser entendido en la diversidad, o por lo menos de admitir que su resultado no puede ser la violencia intercultural. Su situación es en extremo comprometida como demuestran innumerables ejemplos. Así fue en el caso de las viñetas cómicas sobre Mahoma, publicadas en un periódico occidental que desataron una oleada de violencia en las comunidades árabes. En un sentido inverso, recientemente ha sido retirado de la catedral de Santiago

una escultura del Apóstol que celebraba su poderío como Matamoros (*El País*, 2-5-2004: 40). La condición del Camino de Santiago como una proyecto de solidaridad entre los pueblos impide la exaltación de este símbolo de intolerancia religiosa.

Tolerarnos sin aniquilarnos y admitir las múltiples y variadas diferencias que nos separan en cuanto a gustos, creencias, valores, clases etc., sin que ello sea razón de oposición sino de deseo de comprensión es el principal reto del arte y de la política en las sociedades multiculturales. La dificultad radica en que el arte público ha perdido “la grandeza” que poseía en los tiempos en que el Estado dominaba el mercado. Como señala Félix Duque, los monumentos han pasado a la historia porque cumplían dos funciones perdidas: Una, delimitar y configurar lo público y lo privado. Dos, enlazar el pasado y el presente, actuando como recordatorios colectivos (2001: 109-112). Con el declinar de la vida pública y la privatización del espacio colectivo en favor del consumidor, las plazas se convierten en guaridas para los excluidos y los monumentos, en artificios para canalizar el tráfico o atraer la atención del turista que busca en la ciudad un mero espejismo del pasado. Los actuales procesos de renovación urbana son un gran proyecto de esquizofrenia colectiva, por un lado se simula el pasado y por otro se destruye sin el mínimo remordimiento. En este proyecto de eliminación deliberada de la memoria ciudadana caen símbolos, costumbres y árboles centenarios. El proyecto de reforma del Paseo de Recoletos en Madrid es ahora un ejemplo palpitable de esta trágica confrontación entre el mercado y la ciudadanía.

La cultura de la espiritualidad emergente

“Vale Music” el sello de *Operación Triunfo* ha promocionado un disco a escala internacional que ha alcanzado la condición de superventas (*El País*, 19-3-2006); su contenido son los “mantras” (oraciones) que se rezan en el monasterio del El Garraf, un pequeño enclave budista, situado a escasos kilómetros de Barcelona, en las proximidades de Castelldefels. La espiritualidad de El Tíbet al lado del aeropuerto de Barcelona y el uso de la meditación con fines de lucro (cursos de liderazgo empresarial, desarrollo integral, etc.). La educación interior al servicio del éxito individual y profesional. ¿Se puede imaginar mayor sincretismo de ideas?

Uno de los fenómenos sociales contemporáneos que acompañan al descrédito del racionalismo y que ha llamado especialmente la atención sociológica, es el auge de la sensibilidad espiritual, lo que numerosos observadores y

medios han calificado como “el retorno de lo religioso”; es decir, la creencia en unos poderes superiores al hombre que gobiernan la naturaleza y su destino, y a la vez, la posibilidad por parte de hombre de propiciar o conciliar dicho poder sobrenatural. Seguramente el sentimiento religioso nunca nos abandonó del todo porque es nuestra primera piel como seres separados de la naturaleza. Lo que si había ocurrido -al menos en Occidente- es que su visibilidad quedó eclipsada por el interés económico y relegada al dominio del arte y de la vida privada. El proceder egoísta, abiertamente contrapuesto al sentido de comunidad y de trascendencia llega al cenit, siguiendo a Karl Polanyi, con *La Gran Transformación* que tiene lugar a finales del siglo XVIII en Europa a partir de la expansión del mercado como un mecanismo autorregulación total. Hasta entonces, el mercado había ocupado una posición subordinada a la política. La motivación permanente por el beneficio que nuestra cultura considera “natural” es una rareza en el conjunto de la Historia. Este cambio hizo del hombre y de la tierra mercancías sujetas a la compra-venta y sin ningún sentido de sacralidad, de justicia o de responsabilidad común. Como muy bien han estudiado los antropólogos, la economía, entendida como el proceso de aprovisionamiento de la sociedad, es inseparable en las sociedades tribales de otros valores e instituciones de orden moral, político y religioso; de modo que no es posible en ellas compaginar “honor” y “ganancia” (Sahlins 1983: 319).

El renovado interés por los ámbitos del saber que dejó fuera la racionalidad científica ha sido constatado por la teoría psicoanalítica. Decía Carl Gustav Jung que el racionalismo mantiene una relación de complementariedad con la superstición y que cuanto más se pretende controlar la conciencia mayor vitalidad adquiere el universo inconsciente (Maffesoli 1996: 23). Esta teoría es en sentido extenso aplicable al análisis del cambio social: todo lo reprimido por la cultura se ha convertido en una poderosa fuerza de contestación al orden establecido. Nos asustamos de los fantasmas que hemos engordado en la oscuridad sin darnos cuenta que la realidad no es solo un hecho o cosa objetiva sino también lo que la gente cree, imagina y siente. Por todo ello hay un creciente interés social y reconocimiento intelectual por incluir la sabiduría del sentido común así como la sensibilidad estética y la implicación emocional en todos los ámbitos del conocimiento. También hay una nueva atracción por la magia, otra forma de conocimiento que también quedo anulada por la ciencia a pesar de que comparten una estrecha analogía. En ambas, se supone que es posible predecir las leyes regulares e inmutables que gobiernan el

universo. El mago y el científico piensan que las mismas causas producirán los mismos efectos., y que conociendo las causas existe una ilimitada capacidad de actuación sobre el asar, la contingencia y el caos.

La secularización designa la apropiación de los bienes eclesiásticos por el poder civil y paralelamente la emancipación de la sociedad y de la cultura de toda referencia religiosa. Este proceso, se da en Occidente asociado al triunfo de la racionalidad económica y de la Reforma Protestante que coloca en el centro de la salvación del hombre el éxito en este mundo. Hoy en día se está produciendo un inesperado “reencantamiento del mundo” (Lenoir 2003). Se trata de una búsqueda trascendental, fuera de la experiencia institucional de las religiones oficiales, acompañada de terapias, ritos y expresiones artísticas, basados en la reapropiación de convicciones mágicas y religiosas que han prosperado en otras culturas y tiempos de la historia., En todos los órdenes de la vida, desde el ámbito más íntimo al contexto más universal, proliferan creencias sagradas para alcanzar la paz, la felicidad y la salud axial como encontrar un sentido trascendental a la muerte. Esta búsqueda espiritual combina saberes y prácticas alternativas de muy variada procedencia: la agricultura biológica, la homeopatía, la magia, el chamanismo, etc. Esta tendencia ha sido calificada de “holística” porque intenta integrar las dualidades y escisiones que la cultura occidental ha hecho ley como: mente/cuerpo, naturaleza/cultura y microcosmos/macrocósmos.

Estas prácticas culturales contrarrestan el proceso de racionalización y desencantamiento que definiera Max Weber como esencia del espíritu del capitalismo. El romanticismo especialmente alemán, ha sido desde finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX, un referente de primer orden en la exaltación de esta nueva religiosidad contemporánea por cuanto ha supuesto una contestación indiscutible y muy prolífica en los más variados campos de la cultura, a la concepción mecanicista, utilitaria y técnica del universo que ha promovido la ciencia. De entre las referencias culturales que los románticos revitalizaron y hoy ocupan un lugar privilegiado, destacan el “orientalismo”, la mística medieval y la concepción trascendental de la Naturaleza como patrimonio común de la humanidad.

Conclusión

La globalización amalgama en todos los aspectos de la vida, desde las emociones más privadas a las relaciones sociales más abstractas, múltiples y confusos sentidos de identidad que desintegran las culturas locales y debilitan

el tejido social. En su dinámica totalizadora exporta y promueve “la cultura del individualismo”, sintetizada en el aislamiento de los semejantes por la estricta compañía de los íntimos, y el desinterés de lo colectivo frente a la revalorización de lo privado. Junto a este proceder, se desarrolla una enorme fluidez y sincretismo de expresiones religiosas y culturales, combinadas simultánea o sucesivamente, a conveniencia de cada individuo.

Otro aspecto simultáneo es el declive del racionalismo y la revalorización de la experiencia mística, entendida en un sentido ecológico y de armonía universal. Hay que subrayar, no obstante, que este despertar de la espiritualidad, en el que se incluye un interés creciente por la creatividad y la experiencia artística, está mediatizado por los valores económicos de la utilidad y el lucro personal por lo que desvirtúa, el principio básico de lo sagrado: el abandono de sí mismo y la fusión con los demás, en favor del narcisismo y el egoísmo. La adaptación y adopción de creencias de todo tipo, tiempo y lugar, representa un compromiso social y espiritual inconsistente que se aprecia en una caprichosa movilidad ética y estética en todos los ámbitos públicos y privados (trabajo flexible, inestabilidad afectiva, movilidad residencial, etc.). Dentro de este marasmo de convicciones móviles cabe destacar un rasgo que resume nuestro presente y que Richard Sennett recupera del *Discurso sobre el origen de la desigualdad* de Rousseau: la seducción por la desigualdad. Las sociedades modernas al eliminar la tradición, la herencia y el trabajo artesanal, ignoran “el respeto” e invitan a la envidia. Salimos de la obsesión por la igualdad y caímos en la obsesión por la diferencia. Lo que prima es el *amor propio*, entendido como deseo de ser superior a los demás al mismo tiempo que admirado por ellos, en detrimento del *amor por uno mismo*; sentimiento que nos llevaría a mejorarnos y respetarnos sin establecer comparaciones (2003: 98).

Bibliografía

- AUGÉ, M. (1987): *Los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona.
- BOURDIEU, P. (1979): *La distinction, critique sociale du jugement*, Ed. Minit, Paris.
- DUQUE, F. (2001): *Arte público y espacio político*, Akal, Madrid.
- EAGLETON, T. (2001): *La idea de la cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Paidós, Barcelona.
- ELIADE, M. (1973): *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid.
- FREUD, S. (2002): *El malestar en la cultura*, Alianza, Madrid.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2003): "Noticias recientes sobre la hibridación" en *Revista transcultural de música*, nº 7, pp. 1-12.
- GELLNER, E. (1992): *El arado, la espada y el libro*. Fondo de Cultura Económica, México.
- HORKHEIMER, M., ADORNO, T. W. (2004): *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta. (6º ed.), Madrid.
- KYMLICKA, W. (1996): *Ciudadanía multicultural*, Paidós, Barcelona.
- LENOIR, F. (2003): *Las metamorfosis de Dios. La nueva espiritualidad occidental*, Alianza, Madrid.
- LYNCH, K. (1975): *De que tiempo es este lugar?*, Gustavo Gili, Barcelona.
- MAFFESOLI, M. (1997): *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*, Paidós, Barcelona.
- MARTÍNEZ BERRIEL, S. (2002): "Elites migratorias. Los músicos de orquestas sinfónicas en España", comunicación en *III Congreso de Inmigración en España*.
- POLANYI, K. (2003): *La gran transformación. Los orígenes políticos y económicos del mundo*, Fondo de Cultura Económica, México.
- SHALINS, M. (1983): *Economía de la Edad de Piedra*, Akal, Madrid.
- SENNETT, R. (2003): *El respeto. Sobre la dignidad del hombre en un mundo de desigualdad*, Anagrama, Barcelona.
- SHEPHERD, J. (1977): *La música como saber social*, Ricordi, Milán.
- SIMMEL, G. (1986): "De la esencia de la cultura" en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Península, Barcelona.
- SMALL, C. (1989): *Música. Sociedad. Educación*, Alianza, Madrid.
- VIRILIO, P. (1998): "Un monde surexposé: fin de l'histoire ou fin de la géographie?" en *Le monde diplomatique*, agosto de 1997, pp. 17-24.

La imagen del turista en las sociedades visitadas. La iconografía del turista en España

Luis Méndez Rodríguez
Universidad de Sevilla

Si la iconografía estudia el origen, formación y desarrollo de los temas figurados y de los asuntos con que usualmente van acompañados y se pueden identificar dentro de las representaciones artísticas, consideramos que el turismo tiene los suyos propios. Literatura y pintura han ido complementándose a lo largo del tiempo para configurar los elementos que cristalizan la imagen que reconocemos como identificativa del viajero y del turista de los tiempos modernos. Una época que arranca en el mundo occidental con los destellos que generan las nuevas propuestas intelectuales, artísticas o culturales, que definirán los enciclopedistas y que el pueblo culminó en Francia con una revolución social que dinamitó el mundo posible hasta entonces. Y que se concluye en este estudio con la incorporación de la fotografía en los libros y guías sobre el viaje por España que se editaron por Europa en la segunda mitad del siglo XIX para el consumo turístico.

Unos anteojos, un sombrero femenino, un juego de té, una biblioteca de viajes, una carta de presentación, un cuaderno de dibujos, no son más que objetos que constituyen el pequeño universo de lo cotidiano. Sin embargo, transportados a cientos de kilómetros del espacio que lo arroja dentro de su normalidad, se convierten en un símbolo cualquiera de estos elementos dispuestos en una escena de la vida cotidiana española, y señalan al que lo portan como a un elemento extraño del entorno que le rodea. De ellos están llenos los sainetes dieciochescos, las crónicas periodísticas de la primera mitad del siglo XIX, las novelas que llamamos de "costumbres", los cuentos populares o, esa pintura de género, que a lo largo del siglo XIX, vino a llamarse costumbrista.

Desde que España inaugura su imperio ultramarino se convierte en un puerto activo de novedades y misterios, y sus ciudades en espacios de obligada convivencia multicultural. Sevilla, Cádiz, Barcelona, Valencia, Málaga, Madrid, serán destinos y residencia de comerciantes y aventureros de ese mundo por entonces conocido. Paradójicamente los entornos que dibujan los intereses del negocio y que desdibujan los del ocio serán los que congelan sus encuentros y desencuentros. Un largo y complejo camino por el tiempo que le mantuvo con una intensidad variable según los vaivenes económicos y políticos del imperio hasta fines del XIX.

Hasta las tierras de España se venía desde cualquier parte del mundo o incluso de su propio imperio a embarcarse en la aventura del comercio. Atraídos hasta unos puertos en los que el arte, los animales, las tierras... todo parecía poder comprarse y todo se exhibía para la venta. Con la paulatina pérdida de colonias y el empobrecimiento progresivo del país y, sobre todo, el fortalecimiento de otros puertos, los comerciantes extranjeros dismantelaron sus negocios, y con ellos se fue el espejismo del enriquecimiento inmediato. Tras la devastadora guerra de Sucesión que trajo a la nueva dinastía francesa, los Borbones, el país no fue más que un destino para los diplomáticos obligados, religiosos, artistas contratados, fugitivos, aburridos del Grand Tour, espías y aún como en Cádiz, residencia de los comerciantes residuales que aún sostenían el negocio ultramarino.

La Guerra de la Independencia fue un punto de inflexión para la llegada al territorio de otros estamentos sociales no habituales del viaje, como fueron los soldados.

Progresivamente, nos encontramos con una lenta incorporación de viajeros durante los años que median desde la conclusión de la guerra en España y la derrota de Napoleón en Europa en 1815, hasta la conclusión del reinado de Fernando VII en 1833. A partir de dicha fecha aumenta definitivamente el número de viajeros y, a los periodistas, a los militares, los más habituales tras la Guerra de la Independencia, se suman comerciantes, escritores, pintores, músicos... en definitiva, se inicia el viaje romántico por España. Todo esto hizo que el interés por ciudades como Sevilla, Córdoba o Granada aumentase considerablemente en Europa desde 1830, lo que motivó no sólo una afluencia constante y casi masiva de viajeros a estas capitales, sino también la demanda de relatos de viajes y obras de arte que acercaran los monumentos y tipos que tanto habían oído ponderar a los que no podían viajar, a ese creciente público lector y coleccionista.

No será difícil encontrar este nuevo perfil de viajero en los espacios públicos de las ciudades españolas, sobre todo en aquellos lugares de diversión como fueron las ferias, los bailes públicos, el teatro y los toros. En ese viaje de un lado para otro por la geografía de España, el viajero frecuentó fundamentalmente los monumentos y los entornos artísticos, donde fue habitual verlo contemplando las ruinas y edificios del pasado, tomando notas y realizando bosquejos de ellas en sus cuadernos de viaje. Se trata de un prototipo cultural del viajero que parte de modelos reconocibles en los ilustrados del Grand Tour: Dibujos basados en la exploración directa del viaje, que ofrecían la posibilidad de saciar la curiosidad de los europeos que encontraban imágenes y descripciones literarias cada vez más precisas¹. Las imágenes que de ellos tenemos en las litografías de la primera mitad del siglo XIX los muestran en una esquina dibujando, midiendo y trasladando al papel la impresión directa del viaje. Entre las numerosas vistas que tenemos de la Mezquita de Córdoba, los Reales Alcázares, la Catedral de Sevilla, la Giralda o la Alhambra suelen aparecer las figuras de estos observadores, retratados con todo su atuendo y tipo característico. Por último, encontramos al viajero además en aquellos espacios privados de sociabilidad, como fueron las casas particulares, las tertulias y los bailes íntimos. Lugares descritos profusamente en la literatura de la época.

En cada uno de estos lugares se presentaban armados con un abanico de instrumentos que les habían servido para ponerse en ruta, o bien para sobrellevar con comodidad su estancia en el lugar escogido. Sin embargo, el uso de estos, y su posicionamiento en su destino, supuso un



A. Chamán. *Patio de la Casa de Pilatos*. En C. Santigosa, *Album sevillano*, ca. 1860

desenfoque con el entorno que les acogía. Eran diferentes. Y así se lo hicieron saber quienes les recibieron. Estos elementos, que tensionan la acomodación de los viajeros a los espacios que la pintura o la literatura congelaron, son esa legión de artilugios, prendas o rasgos que conforman la iconografía del género. Los más destacados son, por una parte todos los derivados de la fisonomía peculiar del viajero. No resulta difícil distinguirlos por aquellos rasgos que separan y reafirman su identidad respecto a la sociedad que visita. Los más reconocibles a primera vista son aquellos de tipo fisiognómico, que fueron los que por lo general caracterizaron a los viajeros de otras latitudes. Exhibiendo la fisonomía de viajeros procedentes de tierras anglosajonas, centroeuropeas o nórdicas, que destacaba por la piel, ojos, cabellos claros y estaturas superiores del conjunto de españoles menudos².

La moda como rasgo distintivo de los personajes en la obra artística ya había sido un recurso utilizado desde el siglo XVIII para diferenciar a todos aquellos que habían seguido los dictados franceses. El petimetre de peluca empolvada, casaca de seda y modales delicados ya había sido retratado en el teatro. La progresiva asimilación de la moda francesa a lo largo del siglo XIX, permeabilizando a las capas inferiores, determinó que esta antigua figura del petimetre se fuera suplantando, adaptándose a los nuevos diseños de la moda parisina. El aislamiento social que España padeció durante el gobierno de Fernando VII impidió que estas modas se popularizaran. No serían más que un reducido corpúsculo de las clases burguesas en las grandes ciudades de los últimos años del gobierno fernandino, las que se adaptasen a los nuevos atuendos.

Mientras, el resto de Europa y las grandes urbes norteamericanas continuaron con los modistos parisinos y sus variadas creaciones sin interrupción desde que la corte de Versalles decidió a lo largo del XVIII que aquello que desde allí se aplaudía eran las formas que tomaba el nuevo patrón de la civilización. Las revistas ilustradas llevaron hasta los lectores interesados de cualquier rincón del mundo las nuevas tendencias, que fluyeron durante décadas desde entonces. Los pantalones, las chaquetas, las botas, los sombreros femeninos de infinitos cortes y vuelo se incorporaron a unas tierras que aún vestían mayoritariamente calzones, no conocían más tocado femenino que las tocas y mantillas, y que contaban con un reducido muestrario de zapatos.

Por otra parte, los viajeros que se adentraron por el país hasta la primera mitad del siglo XIX lo hacían con los pocos mapas existentes hasta el momento, descubriendo que en España, los caminos hasta la aparición del ferrocarril los hacía la naturaleza. Por tanto, no era siempre coincidente la información con la realidad que se desplegaba ante su mirada. En la España del siglo XVIII hasta Fernando VII, no faltaron entre sus valijas las cartas de presentación, imprescindibles para viajar por el país. Tampoco se olvidaron de los cuadernos de viajes en los que anotaban la información que extraían de testimonios editados que no podían transportar, como los diversos tomos del viaje de Townsend. Lo mismo ocurrió con las enciclopedias geográficas de Josiah Conder, *The modern traveller* o, la de Alexander Laborde, *Itinéraire descriptif de l'Espagne*.

La información sobre asuntos geográficos, artísticos, políticos... experimentó una gran transformación pasando de los documentos de influencia enciclopédica propios del siglo XVIII a los libros de experiencias, en los que muchos de los conocimientos artísticos, políticos, musicales se convirtieron en anécdotas. A partir de 1830 se popularizan otro tipo de libros realizados por un buen número de literatos, artistas o simplemente hombres a la moda, que recorren el país buscando ciertas dosis de exotismo y aventura, y, una vez de vuelta en sus lugares de origen, escriben lo que han visto y sentido en sus viajes. En estos años vendrían algunos de los que posteriormente escribirían libros que se convertirían en exitosas guías en la segunda mitad del siglo, acompañando al nacimiento del turismo³. Entre los británicos hubo dos libros fundamentales que marcarían el turismo en España. Unos libros que los españoles reconocerían entre sus manos como el libro azul y el libro rojo. Ese "libro azul" fue la Guía que el editor John Murray publicó sobre España en 1845 en su primera edición. El "libro rojo" no sería otro

que el *Manual de viajeros por España* de Richard Ford que editara también Murray en 1845, con sus múltiples ediciones posteriores, en muchos casos retocadas por manos desconocidas. La guía de Murray no era más que un recetario al uso, mientras que el libro de Ford, el más popular, contenía datos históricos, políticos, con un carácter enciclopédico y antropológico, de tipo pseudocientífico, y una prosa a veces plúmbea, condimentada con las anécdotas habituales de cualquier libro de viajes. La simpatía, la ironía y la erudición lo convirtieron en un éxito comercial en estos tiempos en los que el turismo estaba sentando sus bases para despegar definitivamente en Inglaterra.

Los relatos de viajeros anteriores hablaban de caminos cruzados en verano y que en ese invierno en el que ellos habían llegado, se habían esfumado. Así como hospedajes, fondas, hoteles... que habían variado sus precios, sus nombres y, por supuesto, sus prestaciones. A los mapas y a los relatos de otros viajeros, por tanto, se les sumaron los apuntes manuscritos, los grabados, las fotografías y las guías específicas en las que se especializaron las editoriales británicas, francesas y alemanas, con la intención de solventar ese problema de inmediatez que requiere el conocimiento riguroso de otra tierra.

Si bien todos estos elementos podían adquirirlos en sus países, dentro del ritual imprescindible de la preparación del viaje, había otros que se revelarían necesarios una vez traspasadas las fronteras de su destino. El paso del tiempo reduciría las sorpresas. Por esto, quienes se adentraron por las tierras de España a lo largo de la primera mitad del siglo XIX descubrieron que unas navajas, una mantilla, un chaleco o unos determinados tipos de zapatos podían mejorar considerablemente las circunstancias de su estancia.

Un último apartado de los elementos que identifican al turista corresponde a las compras que realizan en el país, como son ropa, zapatos, obras de arte... Británicos, americanos, franceses y algunos alemanes no dudaron en hacerse trajes de majos para asistir a una fiesta, a veces, sin más intención que la de integrarse. Así, lo hicieron los franceses Gautier, Dumas, Latour o Davillier, quienes encargaron un traje de majo a medida. Aunque bien es cierto que para ellos no dejó de ser un simple disfraz digno de una buena fiesta. Esto ocurriría con Gautier, quien después de encargar en la capital granadina una chaqueta, la guardó y no la volvió a mostrar hasta las fiestas parisinas. Idéntica actitud encontramos en Dumas, Giraud o Desbarolles quienes se compraron prendas similares para acudir a los bailes que los periodistas de *La Giralda* le prepararon en Sevilla. A diferencia de Gautier, Dumas decidió ir vestido con ella para conocer los bailes

andaluces a su paso por Sevilla en 1846, que sencillamente le apasionaron. Hasta tal punto le interesaron los bailes del teatro Principal que Dumas y sus amigos concertaron con el maestro de bailes y el empresario una jornada privada para la tarde del día siguiente. Con mucha soltura y desparpajo se presentó en la fiesta flamenca: “Yo estaba a la altura; usted recordará la razzia que yo había hecho en Córdoba; Giraud y Desbarolles tenían los trajes de majos de José de Bataro, el sastre de moda de Sevilla. Alexandre, en el paseo de la mañana se había procurado traje y sombrero; los fajines, los viene coleccionando desde Madrid. Saint-Prix es un verdadero andaluz e incluso de los más elegantes; en definitiva, Boulanger, Montherot y Nugeac, han encontrado la forma, por algunos escondidos ocultos procedimientos que ignoro, de encontrarse con chaquetas y sombreros de majos”⁴.

Con todos estos elementos se desplegaron por los lugares que más les interesaron de la geografía peninsular; hasta recluirse en espacios públicos en los que su continuada presencia llegó a influir en la configuración del lugar. Estos espacios más frecuentados son fácilmente los de la diversión, destacando las ferias a lo largo de todo el siglo, las academias de baile, especialmente numerosas a partir de la segunda mitad del siglo XIX en Andalucía, los teatros y los toros. El interés creciente por los bailes, manifiesto desde el siglo XVIII, determinó que se mantuvieran lugares dedicados específicamente a ellos ya en los tiempos románticos. Entre ellos destacarían las academias de baile. La presencia de extranjeros en estas exhibiciones de bailes del país era notoria. Así, aparecen representados en el periódico *El Porvenir*: “La Academia de Don Miguel Barrera, situada en la calle Tarifa, es uno de los establecimientos coreográficos de más nombradía, de cinco años a esta parte, celebrando las funciones que se han dado en esta academia, desde que en ella principiaban a bailar las mujeres que entusiasmados aplaudieron Bilwer, Thiers, Dumas, Dermidoff y otros personajes extranjeros... Por mayo último, cuando estuvo en Sevilla el príncipe ruso Baranzaski que, a nuestro entender, fue el de Leuchtemberg, yerno del emperador Nicolás, costeó una función en la que no se bailaron más que danzas nacionales: En ellas se distinguieron la joven Quintero, la bella Milagros, Buzón y otras, que llegaron a prender y entusiasmaron con sus gracias al príncipe y su comitiva. Después de regalarlas, las obsequió con un espléndido ambigü...”⁵. De este modo, no extrañan las palabras de Davillier sobre los bailes exclamando que “No hay extranjero que pase una temporada en Andalucía que no tenga ganas de conocer esas famosas danzas tan alabadas”⁶. Éste fue el caso de Thiers, quien prefirió alejarse de la visita protocolaria a los monumentos de Sevilla para

irse a una corrida de toros rodeado de “gente juglar y baladí, muy poco conforme a la categoría que se le supone” y pasar la noche en un corral de la calle Jimios, “entre gitanos y mujerzuelas”, siendo muy criticada su actitud entre los círculos intelectuales hispalenses: “En tanto que el francés andaba entregado a aquellas diversiones, la gente de letras de Sevilla, lo buscaba por todas partes, extrañando mucho y no pudiendo explicarse cómo no había aparecido ni por el Liceo filarmónico, ni por la Academia, ni por el Museo de Pinturas, ni por los teatros, ni por las bibliotecas, ni había mostrado interés alguno en conocer los monumentos y las joyas de arte que en ellos se aguardaban. Y se dio el caso, que aunque lo esperaban, no fue a visitar la Catedral, dejando plantado a López Cepero el día 24; sólo a la mañana siguiente entró y salió sin ser conocido, y cuando ninguna de las preciosidades que en el templo se guardan pudo admirar”⁷.

Más allá, el reconocimiento del turista vino también determinado por la indumentaria que los viajeros vestían durante su desplazamiento. Tocados, pantalones listados, chaquetas y gafas fueron desconocidos en momentos concretos del siglo en Andalucía. Con este atuendo, que singulariza y caracteriza al viajero, aparecen representados en dibujos, pinturas, grabados y fotografías. Así, queda reflejado en las *Escenas Andaluzas* de Estébanez Calderón, que encuentra su paralelo en el óleo sobre lienzo de Cabral Bejarano, *Baile en un salón* (Museo de Bellas Artes, Sevilla): “... y atildado mi inglés con camisolín de colores y albeando la persona con pantalones y jubón de



Manuel Cabral Bejarano. *Baile en un salón*

patente, y chaqueta de piqué graciosamente rayada y mosqueada de azul y violeta, llevando en los bolsillos dos pañuelos de Holanda, y con sombrero de paja de Italia nos metimos en danza..."⁸. Y junto a ello, la especial sensibilidad para la observación que distingue al viajero, quien con unas lentes y un cuaderno de notas intenta atrapar lo efímero de lo visitado, como sucede sin perder detalle en los tres extranjeros que asisten a una de esas academias de baile tan populares en la capital hispalense, preparadas comercialmente para su uso turístico. Del mismo tipo, aunque en un espacio diferente, en este caso un corral de vecinos, la imagen que ejecuta John Phillip representa a dos turistas disfrutando de la ejecución de un baile, ataviado con sombrero, levita y pantalones estampados.



John Phillip. *Baile en un corral de vecinos*

Todos estos elementos, recogidos en fuentes literarias y artísticas, permitieron consagrar la imagen del turista, que se hace cada vez más popular. Dejando a un lado la figuración del viajero, aquella que lo consagra todavía como un extranjero con un cierto barniz cultural, propio de la herencia del Grand Tour, fluye paralelamente otra, desde sus mismos inicios, de contenido satírico, que rozaba la caricatura del viajero turista. Estas dos caras de la misma moneda no pueden comprenderse sin la peculiar mirada crítica y burlona que desde España hubo hacia el extranjero desde el siglo XVII, palpable en los entremeses del Siglo de Oro o en los sainetes del XVIII. Así, la figura del petimetre dieciochesco que retratan Ramón de la Cruz y González del Castillo, se suplanta por la del turista como sujeto superficial de la nueva realidad del viaje. A fuerza de reiterar y acentuar sus singularidades, vestido como un extranjero característico, enjuto, contemplando ensimismado, se crea un estereotipo folklórico y pintores-

co, que en última instancia devalúa y altera el orden de referencia de lo que hasta entonces había sido la experiencia de observación del viajero ilustrado. Cercano al tipo de costumbres, aparece en el grabado de Gustave Doré de una *Academia de Baile*, donde los extranjeros rodean a una bailaora sevillana, con expresiones cómicas, ataviados con su clásica indumentaria y sin perderse ni un movimiento de estas mujeres.



G. Doré. *Academia de baile*

La visión del viajero, especialmente el francés, es asumida y comentada por el propio Davillier a propósito de su asistencia a las representaciones dramáticas en dos teatros sevillanos: el Principal y el San Fernando. En las zarzuelas y los sainetes no era raro el argumento en el que aparecía caricaturizado algún turista extranjero, a los que llamaban *extranjis*. Davillier comenta a sus lectores franceses que: "*Tuvimos todavía ocasión de ver algunos sainetes, donde los extranjeros, los estranjis, como en burla los llaman los españoles, son puestos más o menos en ridículo. España no es inhospitalaria ciertamente. Pero se encuentra a veces en el pueblo un vago sentimiento de desconfianza que tal vez es sólo la exageración de una gran cualidad: su amor a la independencia. Los estranjis de los que se trata más a menudo son los franceses; los ingleses van después. Los españoles nos dan el apodo de Franchutes o de Gabachos*"⁹.

Las tablas del escenario serían punto de encuentro del estereotipo del turista, en una tradición de la escena española que ya se advertía en los sainetes dieciochescos. Esta reinención del turista aparece en numerosos sainetes como el titulado *Geroma la Castañera*, que llamó la atención de Davillier. En éste se cruzan los papeles de un

forastero francés con los de una castañera sevillana, de la que se enamora, y de su majo Manolo. En el transcurso de la obra se pone en mofa al francés al que tildan por las bravas de “canario” y de “perro”, arrancando los aplausos del público. Este tema estaba lejos de ser algo casual. El propio Davillier sorprendido por lo extendido de estos asuntos recogió varias coplas y versos dedicados a caricaturizar a los extranjeros y a exaltar el orgullo nacional: “Desde allende el Pirineo / Los extranjis muy ufanos, / Nos apodan africanos / Porque vamos al toril, / Y si alguna vez ocupan / El tendido de la plaza / con un palmo de bocaza / Van graznando: Oh qué plaisir!”. Pequeña venganza ante extranjeros que reducían a los españoles a tipos incultos y pintorescos. Los autores teatrales daban devolvían al público caricatura por caricatura.

Quizás el mejor testimonio de esta creación cómica del viajero extranjero lo encontremos en la zarzuela de Mariano Soriano Fuertes, *El Tío Caniyitas*, representada por primera vez en Sevilla en el mes de noviembre de 1849, en el teatro San Fernando. Pocas obras como ésta obtuvieron tanto éxito. En menos de dos años dio la vuelta a la Península con grandes aplausos del respetable, y no hubo pueblo que no quisiera verla representar en su teatro. Según el propio Davillier, en ninguna parte triunfó como en Cádiz, pues durante la temporada fue interpretada todas las tardes sin interrupción en tres teatros a la vez, llegando a un total de 130 representaciones consecutivas. Entre los personajes principales destacaban dos: un gitano gaditano apodado el Tío Macán, que inspiró el papel del Tío Caniyitas, al que se oponía otro fácilmente reconocible por el público que asistía a la representación: “un inglés ridículo, Master Frich, el personaje cómico de la obra. Este insular tiene una idea fija: aprender el caló con las gitanas”. La obra causó tal furor que sus personajes fueron reproducidos de mil maneras, en grabados, en litografías, en los librillos de papel de fumar, en las cajas de pasas, en los abanicos de calaña que se compraban a la entrada de los toros, o incluso en las populares estatuillas de barro malagueñas. El inicio de la obra transcurre en la plaza gaditana de San Juan de Dios, donde aparecen el gitano y el inglés, del que se mofan calificándolo de “chorlito” y “marrano”: “*Quién diablos podrá comprender esa jerigonza? Le dice- Por qué hablarán esas gentes una lengua tan rara? No les sería más fácil explicarse en español? Qué imbécil debe ser este inglés! Por más que grito no puedo hacer que me entienda*”¹⁰.

Acompañando a este texto, Doré abrió un grabado de una de las escenas que transcurren en el interior de una taberna en la que se ve a Master Frich, rodeado de la gitana Cayetana, la de Lagartija, del tío Caniyitas, y de

Pepino el Repampliyao. Es por tanto una imagen que triunfa y el público español consume dosificada dentro del teatro. Estos personajes también aparecen en las pinturas, siendo sus consumidores tanto los foráneos que se identifican con el paisaje como los extranjeros, quienes entre un sinfín de inquietudes buscan perpetuar la experiencia vivida. Esta es posiblemente una de las razones por las que aparecen representados en vistas de monumentos o en bailes flamencos, mientras que es casi imposible localizarles en paisajes naturales o en horizontes infinitos, lejos de ese “bulle bulle” que generaban los lugares populares urbanos.



G. Doré. *Tío Caniyitas*

Todavía a principios del siglo XX se mantenía esa imagen caricaturesca, encarnada en 1905 por un alemán conocido en Sevilla como “Mister Cooper”, director de una fábrica de electricidad junto al puente de Triana. Amante de las excentricidades fue descrito por su compadre, el cantaor Pepe el de la Matrona, como “el tío más feo y más gracioso que yo he visto en mi vida. Tenía este hombre un ojo en la frente y otro al lao de la boca, mu largo, y gastaba una levita gris, un sombrero gris con una pluma de pavo real verde; en fin, un tipo. Iba por la calle Sierpes, tan jerocho y tos los aficionaos y toa la gente de Sevilla: Eh, Mister Cooper!”¹¹.

Ajenos al barniz cultural que había caracterizado al viajero o a la vertiente cómica de sus excentricidades, muchos de estos turistas despertaban no pocas desconfianzas sobre su verdadera labor en el país. Uno de los sentimientos que acompañan a su visita por el reino será el recelo ante sus ocultas intenciones. La idea del extranjero como espía perdura desde el siglo XVIII, y así encontramos numerosas citas del viajero que monta su caballete de dibujo cerca de la fábrica de artillería de Sevilla o en las murallas de un determinado puerto. Idea que no era por supuesto descabellada, pues muchos actuaron como auténticos agentes informando puntualmente sobre las condiciones de las distintas ciudades en cuanto

a posibles ataques o defensas. Pero al margen de esto, los viajeros con sus continuas preguntas sobre los aspectos en principio más superficiales como los mecanismos de molturación de la uva o la aceituna en Jerez, caso por ejemplo del inglés William Jacob, causaban recelos que obtenían, en muchas ocasiones, el silencio del interlocutor.

Una de las imágenes del extranjero que más perduró fue la de éste como expoliador, que ya desde la primera década del siglo tuvo su pésima representación en el Mariscal Soult y los acólitos que le preparaban el terreno para el saqueo sistemático. Este estereotipo siguió vigente a lo largo de todo el siglo y generó la prevención de la sociedad que visitaron, quien no dudó en confundir al viajero, desinformándolo y extremando la precaución para que éste no se quedase sólo frente a los tesoros artísticos. Actitudes que se vuelven a activar con las compras de Murillos por parte de los ingleses en Sevilla y de la labor de la expedición del barón Taylor. El expolio tuvo como consecuencia una fuerte desconfianza en capitales como Sevilla, sentimiento percibido ásperamente por los propios turistas en determinados círculos. Es Davillier; entre los ejemplos más conocidos, quien señala en su visita a Granada como *"En una de las salas de la Alhambra vimos cierto día un inglés que se divertía en arrancar los azulejos del muro, y que no se turnó por nuestra llegada, como si estuviera haciendo la cosa más natural del mundo. Este rival de lord Elgin parecía tener gran práctica en este trabajo, que ejecutaba con mucha destreza mediante un cincel y un martillito de bolsillo. Doré, que en este instante dibujaba un friso morisco, interrumpió su croquis para consignar en su álbum aquella pequeña escena de vandalismo que vimos repetirse muchas veces"*¹².



G. Doré. Los ladrones de azulejos

Los medios técnicos para reproducir imágenes acompañaron al viajero desde los inicios del siglo XIX. La precariedad de los mismos hizo de ellos un valioso instrumento para tomar apuntes de los principales monumentos, pero no para reflejar la propia imagen del turista. Así, el diplomático William Jacob cuando llega a Sevilla en 1810 en plena guerra contra el invasor francés, pretende atrapar la imagen de la Lonja de Mercaderes, el actual Archivo de Indias, con una cámara lúcida, creyéndole la dueña de la casa en la que entra para poder montar el sistema que se trata de un mago y que aquella máquina está embrujada: *"Yo quería hacer un boceto de este edificio [la Lonja] y uno de los canónigos de la catedral me introdujo en la casa de una señora que habitaba justo en frente, desde donde podía disfrutar de una buena perspectiva para realizarlo. Como me serví de la cámara lúcida, el asombro de la buena señora y de sus sirvientes provocó mucha excitación; y quizá me hubieran tomado como un mago, si no me hubieran conocido como el amigo de un sacerdote, y nada parecía que podría llegar a superar su sorpresa cuando vieron el edificio que tenían ante ellos reflejado sobre el papel, reducido a una pequeña extensión, y con cada una de sus partes"*¹³.

La importancia de la fotografía en la configuración de la iconografía del viajero llegará a partir de finales de la década de los años cincuenta, una vez que el género costumbrista se va agotando. Sería a lo largo de la década de 1850 y especialmente de 1860 cuando las narraciones turísticas empezaron a acompañarse habitualmente de las primeras fotografías tomadas por los viajeros. Así como empezaron a editarse las publicaciones ilustradas con este tipo de imágenes que se convertirían en las guías anónimas de las principales ciudades.

Desde mediados del siglo XIX, tanto la evolución del monumento como la proyección exterior de su imagen discurren asociados al incipiente fenómeno turístico, a la vez que su significación histórica, cultural y artística se potencia por la llamada de atención que provocan los libros de viajes y las producciones visuales. Son cada vez más numerosos los libros y guías que incorporan fotografías de los principales monumentos, ubicándolos en la geografía del turismo para un público que ya no sólo los visita, sino que los ve y los admira con su popularización editorial. Cabe hablar así de un turista presencial que ejerce la estancia en la ciudad, que visita la Giralda o la Alhambra y que adquiere recuerdos gráficos en los establecimientos que para tal fin se abren dentro de los monumentos, caso de los estudios de fotografía de Linares y de Garzón, por citar algunos, en la calle real de la Alhambra, que constituyen un claro precedente del

consumo del souvenir turístico. En estas imágenes veremos aparecer a viajeros que con sus máquinas captan el instante y la inmediatez de su visita. Y junto a éstos, aparece también un turista imaginario, al que desde la distancia, gracias a la recepción de fotografías, asumidas en revistas, libros de viajes y de arte, hasta vistas estereoscópicas y tarjetas postales, tendrá una imagen que suplanta al propio monumento, proporcionando la ilusión de un viaje imaginario a partir de esos fragmentos de la realidad que la cámara proporcionaba¹⁴.

Con el ferrocarril vinieron muchos más viajeros. Y con ellos otra forma de viajar, otros lugares de interés y otras inquietudes culturales. Nuevos testimonios que recibidos a una mayor velocidad incorporaron más inmediatez y utilidad a sus seguidores, y fueron recibidos en sus destinos como un elemento más acorde con aquel entorno que se preparaba como escenario cómodo de una nueva industria: el turismo.

Notas

- 1 Thomas Roscoe patrocinó los viajes de artistas para que dibujasen los lugares y monumentos más emblemáticos para sus publicaciones. Si en 1831 se edita en Londres, *The tourist in Italy*, un año más tarde, pintores ingleses recorrerán la Península tomando vistas para la edición en tres volúmenes de *The tourist in Spain and Morocco* que acercará España al lector británico, gracias a las ilustraciones de David Roberts. Por las mismas fechas, otra publicación difunde la imagen del país, como los *Sketches of Spain and Spanish Character*, de John F. Lewis, junto con el *Spanish Scenery* de George Vivian.
- 2 Así sucedió con los extranjeros que frecuentaban regularmente la tertulia de la condesa de Algar en Sevilla, quienes además de elegantes eran de estatura elevada: “de modo que es preciso colocarse a cierta distancia, para poder hacerse cargo del conjunto”. O aquel sir John Burnwood, del que nos habla Fernán Caballero en *La gaviota* descrito como “un joven de cincuenta años”, que además era “hermosote, sonrosado, con grandes melenas, como león genuino del Atlas; lente inamovible, sonrisa ídem, apretones de manos a diestro y siniestro; gran parlanchín, bulle-bulle, turbulento para echarla de vivo”.
- 3 La palabra turismo, de origen latino, se incorpora al inglés y al francés en las primeras décadas del XIX con un sentido vulgar y despectivo para definir viajes en grupo y baratos, mientras que viaje y viajero eran sinónimo del viaje cultural y elitista vinculado a la idea del Grand Tour.
- 4 Asombrados comprobaron como con chaquetas y sombreros ya tenían la presencia adecuada para acudir a la fiesta que habían organizado sus cicerones. Según Gautier, debido a la tiranía del gusto burgués: “Han sido primeramente las polainas bordadas las que han sido reemplazadas por las botas altas, después los calzones por el pantalón. Hoy la gran moda de Sevilla, es la de parecer francés desde la suela del zapato hasta el fajín, y andaluz desde el fajín hasta la borla del sombrero”.
- 5 *El Porvenir*, 14 de julio de 1850.
- 6 DORÉ, G. y DAVILLIER, C. (1988): *Viaje por España*, tomo I, Madrid: 481.
- 7 CHAVEZ, M. (1904): “Monsieur Thiers en Sevilla”, en *Cosas nuevas y viejas*. Sevilla: 298-301.
- 8 PLAZA ORELLANA, R. (1999). *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Sevilla: 654-655. La autora proporciona noticias muy interesantes sobre las academias de baile en Sevilla y de cómo se enviaban informaciones a los hoteles o casas de huéspedes en forma de impresos de colores, ofreciendo los bailes especiales a celebrar para los extranjeros en dichos centros, no sólo en castellano, sino también en francés, como recordaba el propio Davillier quien conservó uno de estos programas con el listado de bailes que componían esa reunión en casa del maestro Luis Botella, donde actuaba la Campanera. De la misma autora PLAZA ORELLANA, R. (2005). *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*. Madrid.
- 9 DAVILLIER, CH. *Viaje...* Op. Cit.: 398.
- 10 DORÉ, G. y DAVILLIER, C. (1988): *Viaje por España*. Tomo 2, Madrid: 200.
- 11 ORTIZ NUEVO, J.L. (1975): *Pepe el de la Matrona: Recuerdos de un cantaor sevillano*. Madrid.
- 12 DORÉ, G. y DAVILLIER, C. (1988): *Viaje por España*, tomo I, Madrid: 212.

- 13 PLAZA ORELLANA, R. (2002): *William Jacob. Cartas desde el Sur. Cartas escritas entre 1809-1810*. Sevilla: 118-119.
- 14 AA.VV. (2002). *Imágenes en el tiempo. Un siglo de fotografía en la Alhambra. 1840-1940*. Granada.

Cambios de uso del patrimonio: la recuperación del Gran Hotel de Palma de Mallorca

Jordi Mestre Quetglas
Universitat de les Illes Balears

Introducción

El Gran Hotel de Palma de Mallorca, obra del arquitecto catalán Lluís Domènech i Montaner, supone una de las mejores muestras del modernismo de las Baleares. Una obra novedosa y puntera en su tiempo que desde su inauguración, en 1903, atrajo a todo tipo de visitantes: nobles, intelectuales, artistas, hombres de negocios, etc. Principios de siglo XX, momento en el que intelectuales como Miquel del Sants Oliver veían la necesidad de equipar a la Isla con las infraestructuras necesarias para convertirla en punto de referencia dentro del continente. Eran los inicios del turismo, unos visitantes muy distintos de los que tenemos hoy en día, con unos intereses y unos gustos que mayoritariamente nada tienen que ver que con los de los turistas que ahora recibimos.

El Gran Hotel, como todos los edificios, tuvo una vida, pasando de unos propietarios a otros y sufriendo reformas y modificaciones según las necesidades de cada momento. Pasó de lujoso establecimiento hotelero en las primeras décadas del siglo XX a un edificio de la Administración en 1941. Fue el momento en el que se inició su gran transformación y, si queremos, decadencia. No obstante su resplandor renace cuando la Fundación "La Caixa" lo compra y decide convertirlo en su sede en las Islas. Punto en el que se inicia su rehabilitación y se habilita para un nuevo uso. En 1993 se inauguró con una nueva función, la de punto de referencia cultural, por las actividades que desarrolla, y también como atractivo para la ciudad, tanto para los turistas como para sus habitantes.

En esta comunicación nos hemos planteado el estudio de este inmueble desde su nacimiento en 1903 hasta nuestros días, para así analizar el uso que se puede hacer del patrimonio.

La Ciudad de Palma a principios del siglo XX y las meditaciones de Miquel dels Sants Oliver

Durante el verano de 1890, el intelectual mallorquín Miquel dels Sants Oliver¹ dejaba pasar el tiempo en su terraza de la bahía de Palma mientras observaba la puesta de sol. Es cuando piensa en la Palma del futuro siglo, la ciudad se convertiría en el nuevo centro turístico del continente. Desde aquellas meditaciones salen los primeros escritos sobre el turismo, los titula "Desde la terraza, páginas veraniegas". Palma era una capital de provincia y Oliver nos describe la última década del XIX de la siguiente manera: *"Cuando la vida palmesana adquiere animación pintoresca y atractiva, es sobre todo en este tiempo (en verano). La expansión sucede a la clausura monótona, el bullicio de la playa a los recogimientos invernales, el ir y venir de carruajes a la falta de tránsito por las calles solitarias y los polvorientos caminos.*

La vida fluye y refluye del centro a la periferia, de la ciudad vetusta, mitad mora y mitad levítica, a las modernas caserías, que sumergen los pies en el mar..., o asoman entre los árboles de blanquecina frente.

El río de la emigración veraniega manda, sin embargo, su más caudaloso contingente a la costa O. de la bahía... La pintorescas barriadas que se extienden entre la antigua Cuarentena y la Torre de Pelaires, se pueblan de un anima-

do gentío. A los que allí residen durante los meses de calor, hay que añadir el número de los no menos despreciables de los *flaneurs*² que diariamente concurren a gozar las plácidas horas de la tarde en los miradores vecinos o en las rocas de la orilla, después de haber remozado su cuerpo en las purísimas aguas que les ofrece nuestro mar... Ha llegado la hora de la expansión, cada cual ha regresado de sus diarias tareas o sale de la reclusión forzosa a que le condena la temperatura del medio día... los risueños poblados del Terreno y de Portopí se extienden en ala por los bajos de la costa, y escalonan por la ladera del Bellver toda la caprichosa variedad de sus perfiles, formando un original hemiciclo...

Cambia la decoración a medida que avanza el otoño, y lo que hoy son puras visiones de helenismo, mañana se convertirán en brumas sombrías y en espectros románticos de castillos derruidos, de burgos que corren a lo largo de un peñascal interminable, como en los dibujos de Gustave Doré, de cúpulas orientales afectando los perfiles lejanos de una ciudad moscovita o una pagoda asiática...

Palma descuella sobre tantas hijuelas, con el orgulloso núcleo de sus grandes edificios, de su Lonja filigranada, de su Catedral ingente y de su morisca Almudaina, extendiendo los palacios y los caserones antiguos por todo el muro Sur y enseñando toda la crestería de sus campanarios y de sus torres, desde la del Ángel hasta el minarete de Santa Clara...

Desde allí llegan a la playa el rumor apagado del vocerío y las lentas vibraciones del toque de oración de la tarde...".

Miquel dels Sants Oliver nos describe una ciudad idílica desde nuestro punto de vista, una Palma propicia para convertir-se en un centro de ocio y descanso, y medita el intelectual sobre qué falta para atraer gente y hacer que su estancia en Mallorca sea más agradable, dice: "lo primero que se necesita para poder aspirar a esta animación, a este visiteo, y a esas preferencias de la moda, es un hotel en grande escala, suntuoso, bien amueblado, bien servido, con habitaciones preparadas para las familias... De esto y de los baños y de un paseo de verdad, de un paseo arbolado, propio para las fiestas nocturnas y del servicio de expediciones a los sitios más pintorescos o interesantes y de la construcción de chalets aislados y amueblados para alquilarlos o venderlos...

El día que aumenten las facilidades de comunicación, el día en que la publicidad periódica haga llegar a todos los extremos del mundo la seguridad de encontrar los medios de que hoy por hoy se carece: el día en que se pueda coger una *Guide* o un *Itinéraire* de Majorque que conduzca de la mano del viajero; el día en que se haya inaugurado un hotel elegante y se monte un servicio completo de Hotel... (con este) y con el con el gran vapor tendríamos las dos potencias, los dos medios, estático y dinámico: de albergar y conducir a las gentes...

Oliver también destaca la necesidad de la publicidad, no de carácter simplista, sino literaria, que diese una imagen simbólica y mítica de Mallorca, que extendiese su fama a las ciudades y a los puntos más alejados. La Palma que soñaba el intelectual empezó a ser realidad después del derribo de las murallas (desde 1902), con la construcción del Gran Hotel (1902-3), la creación del Fomento del Turismo Balear (1903), cuando se ganó espacio al mar y se construyeron jardines y escalinatas a los alrededores de la Catedral y la Almudaina. Una ciudad que empieza a ser transitada por coches y que tiene un tranvía que la cruza y une barriadas hasta entonces alejadas, una ciudad que camina hacia la modernidad, con el nacimiento de un espíritu cosmopolita y moderno que se verá favorecido por la economía y la llegada de turistas, especialmente después de la I Guerra Mundial. Desde comienzos de siglo XX los ciudadanos contemplaron asombrados los cambios y la rapidez con que estos se producían, una sociedad que estaba sufriendo un cambio radical en el que ya no habría marcha atrás, era la época del Modernismo.³

El Modernismo en las Islas Baleares

El Modernismo en Cataluña está íntimamente relacionado con el fenómeno de la *Renaixença* que se inicia simbólicamente con la *Oda a la Pàtria*, obra que escribe Bonaventura Carles Aribau en 1833. Durante el último tercio del siglo XIX, se buscaba un estilo que se correspondiese con la mentalidad del grupo social que la promocionaba, yendo hacia una búsqueda en las raíces y de la historia, especialmente las medievales, sin embargo, se iba buscando un estilo propio y que representase su tiempo, progresista, de acuerdo con la nueva sociedad industrial y que mirase hacia Europa. Este estilo sería el Modernismo en el que conviven las esencias medievales, las innovaciones técnicas, un esfuerzo para renovar la tradición, los contactos con Europa y el retorno a las artesanías medievales. Una época en la que una nueva sociedad se iba formando, con el poder controlado por la burguesía industrial y con el contrapeso del proletariado urbano. Una nueva sociedad que posibilitaba una nueva cultura, con un arte y una literatura hechos a su medida.

El caso mallorquín es diferente, a pesar de las vinculaciones históricas y culturales con la zona catalana, ya que debemos tener en cuenta que en la isla el proceso de industrialización fue muy distinto al catalán. Durante el siglo XIX, la industria mallorquina estaba dirigida al comercio con las colonias y que con la pérdida de la mayoría de estas muchas de las fábricas de la isla se vie-

ron obligadas a cerrar. Con esta situación de crisis el proceso industrial quedó paralizado y se alejó del modelo catalán, ya que no se posibilitaron cambios en las estructuras sociales que posibilitasen nuevas actitudes mentales y así un arte nuevo.

En la misma situación, que la industria, se encontraba el campo mallorquín que había acabado con un período de prosperidad, ya que Francia había rehecho sus viñas, después de haber sido atacadas por la filoxera, y había introducido este cultivo de manera extensiva en Argelia, y por tanto, este país vecino, había aumentado los aranceles sobre las importaciones. Dicho hecho paralizó la exportación de vinos mallorquines y además la isla estaba en aquel momento invadida por la filoxera.

También debemos diferenciarlo del modernismo valenciano que partió de la renovación de sus estructuras agrarias y se basaba en el campo.

Llegados a este punto nos encontramos que sólo hubo un pequeño grupo que participó de la *Renaixença* y que estaría plenamente vinculado al grupo modernista catalán.

Por lo que hace a los arquitectos mallorquines los que adoptaron este nuevo estilo sólo lo hicieron de manera ocasional y a nivel epitelial, reflejando el hecho catalán, alternando con el historicismo y el eclecticismo. A ello tenemos que añadir que los principales arquitectos catalanes tuvieron encargos en la Isla, entre los que aquí trabajaron encontramos, entre otros, a figuras tan destacadas como a Antoni Gaudí y a Lluís Domènech i Montaner.

Otro hecho que tenemos que remarcar, es el de la centralidad educacional, en aquellos momentos sólo existían dos escuelas de arquitectura: la de Madrid y la de Barcelona. Así pues, y por razones de proximidad, los arquitectos catalanes tienen en Mallorca una de sus principales áreas de actividad. No obstante los arquitectos mallorquines de época modernista habían estudiado mayoritariamente en la Escuela de Madrid, dándose así influencias de tradición hispana, neoarabistas, medievalistas, internacionalistas y cosmopolitas, y también de procedencia catalana, haciendo muy pocas referencias a un lenguaje enraizado en la tradición local.⁴

El arquitecto Lluís Domènech i Montaner

Lluís Domènech i Montaner nació en Barcelona en 1849 y falleció en esta misma ciudad en 1923. Se formó en la Escuela de Arquitectura de Madrid (1871-1873) en ella recibió una formación historicista-ecléctica, aunque desde entonces ya trabajó en la formulación de un nuevo lenguaje que sin dejar de ser ecléctico ofrecía una auténtica

alternativa arquitectónica. Más tarde fue profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y juntamente con otro profesor, Josep Vilaseca i Casasnovas (1848-1910), realizaron en la década de los 70 algunos proyectos, entre los que destacaba el proyecto para acoger las Institucions d'Ensenyament de la Diputació de Barcelona (1877), que no llegó a realizarse.

Para encontrar modelos para este proyecto, ambos arquitectos viajaron por Europa Central, ya desde aquel momento se sintieron atraídos por la arquitectura de Schinkel y Semper; una arquitectura que buscaba la racionalización entre técnica y diseño, a partir de la elección de tipologías determinadas. Este sistema arquitectónico les ofreció la posibilidad de llevar a cabo una arquitectura de síntesis, en la que se integraba técnica, estilo y ornamentación.

Con este nuevo estilo, moderno e internacional, se buscaba una vinculación con el pasado, no renunciando a los medievalismos y haciendo renacer las técnicas artesanas. Tanto Vilaseca como Domènech siempre se mantuvieron fieles a estos principios, aunque la aplicación de los mismos fue distinta, Domènech siempre mantuvo un concepto unitario entre técnica, forma y ornamentación, incluso dentro de las obras modernistas más elaboradas; por su parte Vilaseca siempre se movió dentro de un eclecticismo ornamental.

La figura de Domènech fue esencial para definir y difundir el modernismo arquitectónico catalán, cosa que hizo desde su cátedra en l'Escola d'Arquitectura de Barcelona desde la que se convirtió en modelo a seguir para los nuevos arquitectos. Ya en su artículo "En busca de una arquitectura nacional", publicado en la revista *La Renaixença* en 1878, marcó el camino para llegar a una arquitectura "moderna" que reflejase el carácter nacional catalán, y denominaba *lo modern* a la arquitectura que conjugaba clasicismo e historicismo sin renunciar; para ello, a ningún estilo del pasado y haciendo una sublimación especial del gótico.

La Exposición Universal de Barcelona de 1888 sería, para Domènch, la que le serviría de tarjeta de presentación dando a conocer muestras de su original estilo con *El Castell dels Tres Dragons* y *El Gran Hotel Internacional*. De hecho esta exposición supuso que Barcelona se convirtiese en el centro arquitectónico del Estado, desplazando a la capital madrileña.

Las mejores realizaciones del arquitecto catalán se darían con la entrada del nuevo siglo, pudiendo citar entre ellas, y sin menospreciar al resto, *El Gran Hotel* (Palma de Mallorca, 1901-1903), *El Palau de la Música* (Barcelona, 1905-1908) o *L'hospital de la Santa Creu i Sant Pau*

(Barcelona, 1901-1923, acabado en 1930 por su hijo Pere Domènech Roura).



El Gran Hotel a principios del siglo XX, exterior y comedor. Fotos cedidas por el Fondo "La Caixa"

El proyecto del Gran Hotel de Palma de Mallorca

La idea de la construcción del inmueble fue del mallorquín Joan Palmer Miralles, que años antes se había instalado en Montevideo en donde había hecho fortuna con la industria del calzado, y de Don Ferran Truyols, Marqués de la Torre y primer presidente de la Sociedad Fomento del Turismo. El encargo del proyecto se hizo al arquitecto catalán Lluís Domènech i Montaner que pidió la colaboración a Antoni Albareda i Canals, también catalán y experto en hostelería. Palmer y Albareda firmaron un contrato en 1900 de una duración de quince años, mediante el cual este último se haría cargo de la explotación del inmueble, además de aportar los servicios y las instalaciones adecuadas para el funcionamiento del negocio, así como de su decoración. La ubicación de este sería entre la calle Pueyo y la plaza Weyler, en el casco antiguo de Palma.

Domènech tuvo a Joan Alsina i Arús (Barcelona, 1827-1911), como arquitecto delegado y más tarde se incorporó en el proyecto el arquitecto municipal, formado en

Madrid, Jaume Aleñà Guinart, aunque su función fue prácticamente administrativa.

Desde el punto de vista estilístico se proyectó un edificio ecléctico, con un predominio en fachada de líneas híbridas entre el gótico y el persa selpída. Con un predominio del estilo floral típico de Domènech, adecuándose así al movimiento europeo en su vertiente naturalista.

Sobre todo el edificio, balaustradas, capiteles y molduras, así como en su interior predominaba la decoración vegetal y floral, con elementos cerámicos de inspiración hispanoárabe, realizados en la fábrica de La Roqueta y en Puyans i Català, y otros elementos de procedencia medieval mudéjar, como son dragones y aguiluchos.

Por lo que hace a la resolución de los espacios y a la utilización de los materiales se hizo de una manera completamente funcional, por dicho motivo podemos considerar a Domènech como un precursor de la arquitectura racionalista, utilizando la tecnología punta de la época, como sería el caso del hierro en las estructuras. Además, el arquitecto, fue integrando las diferentes artes en su proyecto, por lo que se hace casi imposible deslindar la arquitectura, de la escultura y la pintura. Resultado que consiguió gracias a sus colaboradores entre los que destacan Vilar, Mir y Rusiñol en la pintura decorativa, Eusebi Arnau en la escultura, Puigdemolas en el diseño de los muebles y la marquetería y las firmas La Roqueta y Puyans i Català en los adornos cerámicos.⁵

En alzado el edificio *constaba de planta baja, cuatro pisos, porche, terrados o azoteas, patios, jardín, coladurías, dos pozos y otras dependencias*.⁶ En la publicidad de aquella época se podía leer de las instalaciones con que estaba dotado: *el Salón de conversación para las señoras, con su piano, el Salón de lectura y de fumar, para caballeros, el elegante Restaurant, el Gran salón comedor y un espacio vestíbulo. Con una cabida de ciento cincuenta camas, que se distribuían en habitaciones con una, con dos y con una cama de matrimonio; sólo diez de ellas poseían cuarto de baño completo. No faltaba la lujosa suite que, además de contar con todas las comodidades enunciadas, tenía comedor particular. Además el establecimiento contaba con numerosas innovaciones técnicas entre las que destacaban, en la época del gas o del quinqué, unos equipos de Ahlemeyer que generaban la electricidad suficiente para las necesidades del hotel*⁷, ascensor, agua corriente y los "water closets".⁸

Volviendo a mirar hacia el exterior, encontrábamos la planta baja abierta por arcadas apoyadas sobre zócalos angulosos inspiradas en las casas tradicionales catalanas medievales, que invitaban y daban la bienvenida. En el alzado del edificio se había roto con las formas geométri-

cas lineales, siendo el principal protagonista la curva que redondeaba el ángulo en el que convergían las fachadas, y también los balcones semicirculares, que Domènech a partir de aquel momento desarrollaría en otros proyectos.

El edificio estaba coronado por cresterías, con una estructura equilibrada y geométrica que nos podía recordar las que se daban en el norte de Europa. Destacando sobre todo la coronación escultórica del ángulo de la fachada, obra de Eusebi Arnau.⁹ En la que figuraban además dos escudos que hacían referencia al Reino de Aragón y a la Corona de España. Exteriormente el edificio se presentaba como una escenografía escultórica que servía de reclamo y acogida en la ciudad que estaba entrando en un nuevo siglo.

La decoración interior respondía a las que se estaban dando en aquellos momentos en el *eixample* de Barcelona, siendo mucho más discreta que la que habría realizado, por su gusto, Domènech. Debemos destacar que la estancia más impactante era la del comedor, que podía acoger a más de 200 comensales, daba acceso al jardín y de sus paredes colgaban siete pinturas al óleo de gran formato. Firmadas por Rusiñol –*Jardí del Comte de Montenegro*, *Ametllers de Génova*, *Castell del Rei* y *el Pedregar del Catesll del Rei*, las dos últimas de Pollença- y Joaquim Mir –*Posta de sol*, *La Cala de Sant Vicenç* y *La cala Encantada*- obras que representaban las nuevas corrientes pictóricas y que demostraban la magia que tenía la Isla para aquellos artistas. Años más tarde, y tras la remodelación del comedor, también se colgó la obra *La sirena* del pintor Anglada Camarasa, que sustituyó a alguna de las obras de Rusiñol.¹⁰

Esplendor y decadencia: la vida del inmueble

En 1904, Miquel Parera Saurina, en su obra *Mallorca artística, arqueológica, monumental*¹¹, nos hablaba del gran hotel de la siguiente manera: “*Surgió como por encanto y es la admiración de cuantos visitan la capital de Baleares.. La fantasía magistral del arquitecto catalán atrae irresistiblemente la mirada, tanto por la riqueza del detalle como por la armonía del conjunto... Todos los refinamientos del arte, todo el confort, toda la precisión y delicadeza apetecible han sido hábilmente combinados para ponerlos al servicio del turismo, que es lícito adoptar palabras nuevas para expresar nuevas costumbres...*”, de esta manera veían el Gran Hotel sus contemporáneos en aquella primera década del siglo XX. El Gran Hotel tuvo una espectacular acogida y el número de visitantes fue en aumento, se convirtió en uno de los puntos de referencia de la aristocracia europea, hombres de negocios, artistas, literatos e intelectuales, y con el tiempo fue ampliando la gama de sus prestaciones,

llegando a publicar una guía turística de la Isla para sus propios huéspedes.

No obstante los resultados de explotación no fueron los esperados por sus propietarios y, a principios de la década de los veinte, fue vendido a HOMASA (Hoteles de Mallorca Sociedad Anónima), sufriendo una primera reforma entre 1926 y 1928. Dicha sociedad tuvo un gran peso dentro de la Isla en lo que se refiere al turismo de alta calidad entre finales de la I Guerra Mundial y principios de la Guerra Civil Española. Tenemos que decir que el declive del establecimiento comenzó con la Guerra del 36 y que se agravó con la II Guerra Mundial, hechos que provocaron la ruina de este y su venta en 1941 al Ministerio de Trabajo.

En 1942 su nuevo propietario hizo una nueva reforma, con la que se modificaron los espacios y también la decoración interior; de la fachada se amputó parte de su ornamentación, mutilando sus remates y desposeyendo a los balcones de sus relieves. Además se modificó toda la planta baja transformando los arcos de esta, siendo recubiertos de mármol y cerrados por verjas. Su uso, en manos del Ministerio fue cambiando, pasando primeramente a albergar el Instituto Nacional de Previsión y, años más tarde, los Juzgados, el Registro Civil y la Junta Electoral Central. Hasta que en la década de 1970 fue abandonado y el proceso de degradación continuó su curso.



Instituto Nacional de Previsión, después de la rehabilitación del Gran Hotel en 1993.
Foto cedida por el fondo “La Caixa”

El edificio volvió a recuperar su “alma” cuando fue adquirido por la Fundación “La Caixa”, siendo rehabilitado por los arquitectos Pere Nicolau y Juan Martínez, que contaron con el asesoramiento del restaurador Frederic Soberats, inaugurando en él su sede en 1993.

La rehabilitación

Dicho proceso se pudo llevar a cabo gracias a fotografías de la época y a la posibilidad de poder consultar los planos y proyectos originales. Para ello, se tuvo que recuperar parte de la decoración de la fachada y se tuvieron que reabrir los huecos que se habían tapiado. Se recuperaron los arcos de mármol de la planta baja y se repusieron, incluso con réplicas, detalles ornamentales del remate, de las galerías, de los balcones y de las vidrieras, tanto escultóricos, como vítreos y cerámicos, así como también de la forja en hierro.

Más que rehabilitar el edificio de una manera integral, lo que se rehabilitó fue la fachada y por lo que hace a los interiores se le dio un nuevo uso respetando los elementos arquitectónicos preexistentes. Jaime J. Martínez Juan, uno de los arquitectos encargados de la rehabilitación, explica: *"... nos hemos visto obligados a introducirnos... en la época del modernismo para entenderlo con precisión; a dialogar con la obra de un arquitecto del prestigio de Domènech i Muntaner; a revisar y reflexionar, también, sobre la arquitectura de hoy y de ayer para buscar el equilibrio que nos lleva a la convicción de ser fieles a nuestro tiempo y recoger, a la vez, la herencia histórica de quien nos ha dejado obras arquitectónicas importantes..."* *"Un edificio donde (el nuevo) uso que se pretendía tenía que ser absolutamente diferente a aquel para el que se construyó. La metamorfosis era evidente de hotel de principios de siglo (XX) a centro cultural actual, en el que las necesidades de superficies, volumétricas y espaciales eran, evidentemente, distintas"* *"El programa de necesidades propuesto por la Fundació 'la Caixa' nos obligaba, por una parte, a respetar las líneas maestras y generadoras del proyecto de Domènech i Muntaner que son claras y precisas: las fachadas de la plaza Weyler y de la calle Pueyo, los amplios muros paralelos a ambas, el patio central y la escalera principal, y, por otra parte, a transformar el interior para que pudiera cumplir con éxito las necesidades espaciales de las actividades que se pretendían"* *"El objetivo global era resucitar o volver a la vida un edificio prácticamente muerto... revitalizando su interior con la propuesta de actividades y recuperando su fachada como se conoció en sus principios... era obligado... la restauración y reconstrucción de la fachada (que) se ha llevado a término con un riguroso casi arqueológico para conseguir todo el sentido estético y cultural de otra época, pero también como recuperación del paisaje urbano de Palma... que constituyó un hito importante en la ciudad, con la seguridad de que volverá a serlo".*¹²

El otro arquitecto del proyecto, Pere Nicolau i Bover, nos explica la reutilización del edificio, partiendo del aná-

lisis del edificio y de su nuevo uso. Nos habla de la racionalidad del edificio de Domènech, una vez eliminadas las actuaciones que se habían llevado a cabo en él desde 1941, se encontraron con plantas libres que se comunican con el jardín, acentuando así su transparencia, y en el centro la escalera que las comunica.

En su interior se había de instalar una sala de audiciones y conferencias, un área de exposiciones, cafetería y venta de publicaciones, otra destinada a la colección permanente del pintor Hermenegild Anglada Camarasa, una biblioteca (hoy en día, y por nuevas necesidades, se ha sustituido por dependencias administrativas), espacios educativos, una para archivos y otra para oficinas.

El resultado fue el cerramiento con cristales de la planta baja, tanto la fachada como el patio ajardinado, hecho que permite ver el interior desde la calle a través de las arcadas soportadas por columnas. Se accede al edificio por la recepción, a continuación y en medio de este espacio se encuentra la sala de exposiciones y en los laterales la cafetería y la venta de publicaciones. La primera y la segunda planta también se dispusieron como salas de exposición. Entre ellas, en la parte posterior, se encuentra una gran sala de doble altura, que permite alojar las pinturas de gran tamaño de la colección adquirida por "La Caixa" del pintor Anglada Camarasa. La tercera y cuarta planta se destinan a espacios educativos y administrativos. Las diferentes alturas se encuentran enlazadas por una amplia escalera cubierta por una gran claraboya que conecta con el cielo. El sótano es la parte más cerrada, y que nada tiene que ver con la arquitectura modernista, ha sido habilitado para sala de conferencias y audiciones.¹³

La rehabilitación de la fachada consistió en la limpieza de la piedra calcárea y del marés. Además se restauraron las barandillas de hierro y las cerámicas vidriadas, sustituyéndose las persianas, y recuperándose las vidrieras. También se han dejado al descubierto elementos que con las diferentes reformas habían quedado ocultos, como son los arcos de la planta baja. Se han tenido que restituir elementos con réplicas, ya que habían sido destruidos o eliminados, como son los pináculos y los relieves que lo coronaban. El hastial que había sido desmontado se ha recolocado en su sitio original.

La El Gran Hotel-Fundació la Caixa: un reclamo turístico para la ciudad

Cuando llegamos a la ciudad en barco vemos en el centro de la bahía la silueta de la catedral, los campanarios de las diferentes parroquias y a la izquierda el castillo de Bellver; una visión que también tenían los visitantes de

finales del siglo XIX y principios del XX, unos extranjeros que llegaban a la Isla con intenciones muy diferentes a las de los turistas actuales.

Tenemos que decir que la ciudad y la sociedad palmesana tampoco son las mismas con las que se encontraban aquellos viajeros de principios de siglo, la postal de una ciudad encerrada por murallas, una visión muy diferente a la Palma turística, ajetreada y ultra urbanizada de nuestros días. Se ha producido un cambio muy radical, el paso de una visión romántica a otra de sol y playa.

Mucho difieren aquellos viajeros que llegaban de Europa o de la península, que en general tenían una buena posición económica, eran amantes de los libros de viajes y estaban interesados en la cultura y la calma de la Isla, de la de los *hooligans* de hoy en día. Afortunadamente tenemos que decir que no todos los turistas están únicamente interesados en el sol, la playa y el salir de marcha, entre ellos se encuentran otros con intereses culturales y es precisamente para estos que el Gran Hotel viene a ser un hito y un atractivo más de la ciudad y de la isla. Aquel Gran Hotel, inaugurado en 1903, en el que se encontraron y alojaron intelectuales, miembros de la nobleza, políticos, artistas, músicos y literatos, hombres que en aquel momento tenían una causa común la de la modernidad y la cultura. Este establecimiento ha cambiado su uso pero sigue manteniendo su espíritu y una causa muy semejante para la que fue concebido.

cretos de la historia del arte, las vanguardias históricas, arte experimental, así como exposiciones de última tendencia, y también de fotografía. Nos encontramos con un edificio emblemático, que se ha recuperado como un hito y punto de atracción para la ciudad, tanto por lo que hace al inmueble como por las actividades que en él se desarrollan. El resultado lo podemos entender como un buen uso de nuestro patrimonio, dirigido a autóctonos y a turistas, un edificio esbelto, equilibrado y elegante, que armoniza con su entorno y que enriquece el contexto urbano, con una gran fachada escultórica que funciona como pantalla, que invita a entrar en él y a enseñarnos su contenido.



Interior del Gran hotel tras la rehabilitación. Foto cedida por el fondo "La Caixa"

La Fundación "La Caixa", el Gran Hotel, fue inaugurada en 1993, definiéndose como una entidad sin finalidades lucrativas y que desarrolla actividades que se estructuran en cuatro grandes programas: educativos, culturales, sociales y para el desarrollo rural y el medio ambiente. Por lo que hace a las actividades culturales se abarcan las musicales, las artísticas, las literarias, las científicas y las pedagógicas, entre otras. Ha organizado exposiciones sobre culturas del pasado y también sobre períodos con-

Notas

- 1 Miquel dels Sants Oliver (1864-1920), mallorquín licenciado en derecho por la Universidad de Barcelona, escritor y periodista en lengua catalana y castellana. Trabajó en los periódicos *L'Almudaina* y *La Vanguardia*. Miembro fundador del Institut d'Estudis Catalans. También cultivó el ensayo crítico y histórico.
- 2 Persona que calleja, ociosa, que deambula.
- 3 FRONTERA, G., y otros, *Palma*, Ajuntament de Palma, 1988.
- 4 SEGUÍ AZNAR, M.: *El Modernisme en les Illes Balears*, Govern de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2000.
- 5 SEGUÍ AZNAR, M.: obra citada, 101-107.
- 6 SEGUÍ AZNAR, M.: obra citada, 101-107.
- 7 SEGUÍ AZNAR, M.: obra citada, 101-107.
- 8 SEGUÍ AZNAR, M.: obra citada, 101-107.
- 9 FARRÉ i SANPERA, C.: *Pasado y presente del Gran Hotel*, págs. 9-18, Fundació "La Caixa", Barcelona, 1993. SEGUÍ AZNAR, M.: obra citada, 101-107.
- 10 FARRÉ i SANPERA, C.: obra citada, págs. 9-18.
- 11 PARERA SAURINA, M. (1904): *Mallorca artística, arqueológica, monumental*, J.J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1991, págs. 213-215.
- 12 MARTÍNEZ JUAN, J.J.: "El Proyecto y la obra", págs. 55-57, en *Pasado y presente del Gran Hotel*, Fundació La Caixa, Palma de Mallorca, 1993.
- 13 NICOLAU BOVER, P.: "Un gran edificio que ya no es un hotel", págs. 59-62, en *Pasado y presente del Gran Hotel*, Fundació La Caixa, Palma de Mallorca, 1993.

Bibliografía

- CANTARELLAS CAMPS, C., y otros (1996): *L'arquitecte Lluís Domènech i Montaner*, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca.
- FARRÉ i SANPERA, C., y otros (1993): *Pasado y presente del Gran Hotel*, Fundació "la Caixa" Illes Balears, Palma de Mallorca.
- FREIXA, M. (1986): *El modernismo en España*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid.
- FRONTERA, G., y otros (1988): *Palma*, Ajuntament de Palma.
- MAS QUETGLAS, J. (1998): *Història de la Ciutat de Palma*, Editorial Moll, Palma de Mallorca.
- MESTRE QUETGLAS, J. (pendiente de publicación): "Las fundaciones en Palma de Mallorca: ¿cultura, arte o espectáculo?", en *Actas XV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Palma de Mallorca, 2004.
- PARERA SAURINA, M. (director), y otros (1904): *Mallorca artística, arqueológica, monumental*, J.J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1991.
- RIPOLL, L. (2000): *Nuestras cosas. Mallorca: memoria reciente*, La Foradada, J.J. de Olañeta, Palma de Mallorca.
- SEGUÍ AZNAR, M., y otros (1982): *Cent anys d'història de les Balears*, Salvat Editors, Caixa d'Estalvis i Mont de Pietat de les Balears.
- SEGUÍ AZNAR, M. (2000): *El Modernisme en les Illes Balears*, Govern de les Illes Balears, Barcelona.
- SEGUÍ AZNAR, M. (2001): *La arquitectura del ocio en Baleares. La incidencia del turismo en la arquitectura y el urbanismo*, Lleonard Munaner, Palma de Mallorca.
- VERDAGUER, M. (1977): *La ciutat esvaïda*, Editorial Moll, Palma de Mallorca.

La rehabilitación de la arquitectura tradicional para fines turísticos en Tenerife y Gran Canaria. Notas para su estudio

Ana María Quesada Acosta
Universidad de La Laguna

Desde finales del siglo XIX, el archipiélago canario viene asumiendo el fenómeno turístico como una fuente de ingresos de vital importancia para su economía. A nadie se le esconde que su estratégica situación geográfica favorece un clima de suaves temperaturas durante todo el año, hecho éste que unido a un peculiar paisaje determinado por su origen volcánico, constituye uno de sus principales atractivos. Es más, el entorno natural del mar, inherente a su condición insular y la proliferación de playas han condicionado la arribada de turistas a lo largo de la pasada centuria. En efecto, el binomio sol y litoral, ha permitido a las islas sumarse al fenómeno denominado genéricamente como “turismo de masas”, caracterizado entre otros aspectos por la concentración de la planificación turística en el recurso playa, demostrando en líneas generales, un escaso interés por la conservación y desarrollo de los medios naturales y socioculturales de las zonas del interior.

Sin embargo, durante los últimos años, Canarias se ha sumado a la incipiente política turística española, que basa uno de sus puntos de actuación en la definición y aplicación de una estrategia de conservación y desarrollo de los recursos turísticos en el medio rural, con el fin de captar una clientela de calidad, caracterizada en un principio por un nivel económico y sobre todo cultural, más elevado que el del turista de gran escala. Partiendo de esa premisa se ha pasado a valorar una serie de aspectos hasta ahora infrautilizados, tales como lugares tranquilos para descansar, llamativos paisajes, artesanía, fiestas populares, gastronomía y arquitectura.

En esta comunicación abordamos concretamente una de las consecuencias de esa nueva política: la rehabilitación de la arquitectura rural. Aclaremos que si bien se trata de un fenómeno que ha afectado por igual a todo el archipiélago, nos centramos en las islas de Gran Canaria y Tenerife, dado que la condición de capitalidad que tienen ambas, favoreció el desarrollo de otros sectores económicos en sus ciudades, provocando el traslado de la población a las mismas, lo que a su vez originó el abandono de la ganadería y agricultura, dejando en muchos casos a la desidia unos exponentes arquitectónicos que hoy, ante las nuevas expectativas, se intentan explotar con fines turísticos y desigual acierto. Por otra parte, también hay que tener en cuenta que han sido estas dos islas las que tradicionalmente han acaparado el turismo de masas, explotando sus respectivos litorales con todo tipo de infraestructuras. Por eso no es de extrañar que la crisis surgida en el sector en los años noventa del siglo pasado, les hiciera ver en esa otra modalidad una fuente de ingresos para paliar el desequilibrio económico que se les presentaba.

También nos parece fundamental, antes de adentrarnos en el tema en cuestión, aclarar el concepto de “turismo rural”, con el que genéricamente se ha pasado a definir esta nueva actividad, un término, que a decir de los autores que han venido estudiando el proceso, resulta difícil de acotar dada la falta de homogeneidad que presenta. En efecto, son muchas las variantes que se pueden reconocer dentro del sector, confiriéndole un carácter diverso y variado. Así, dentro del mismo nos podemos

encontrar con un “turismo ecológico” basado más en el disfrute de la naturaleza, o con “el agroturismo” interesado por la participación activa en las prácticas agrícolas y ganaderas de la cultura local, o con el denominado “turismo verde” que atrae a quienes les gusta las actividades turísticas y deportivas en el medio rural, sin olvidarnos tampoco, por citar otra de sus múltiples demostraciones de la de “turismo cultural” motivado por la valoración de aquellos núcleos que presentan un patrimonio histórico-artístico destacado. Todos estos términos no son excluyentes, pues constituyen subdivisiones de un sistema más complejo en el que también pueden mostrarse de forma simultánea¹.

Otra de las razones que complica la definición de esta actividad radica en la dificultad que se ha presentado para explicar lo que se entiende por “espacio rural”. Algunos autores lo han venido asociando al ámbito agrícola, otros estiman que el término está ligado a criterios de población, considerando rurales aquellos núcleos que no superan los 2.000 habitantes, mientras que para otros, simplemente se trata de un lugar alejado de los núcleos urbanos industriales. Una vez más, estas interpretaciones resultan muy pobres por sí mismas, estimándose en la sociedad actual que dicho ámbito se justifica atendiendo aspectos socio-culturales, patrimoniales, económicos, demográficos y físicos². Nosotros, hacemos uso del término en el sentido más amplio, y por ello entre los inmuebles que nos han servido para elaborar este trabajo justificamos la presencia de algunos localizados en el mismo centro de un núcleo que presenta un desarrollo urbano históricamente demostrado, como podría ser por citar un ejemplo, el Hotel Victoria en La Orotava (Tenerife). Pese a su ubicación, lo podemos insertar porque la reconversión de ese inmueble señorial para alojamiento vino motivada por muchos de los factores condicionantes del turismo rural, como lo es la propia valoración de su arquitectura, la proximidad del lugar con zonas verdes en las que practicar senderismo, el legado cultural y artesanal del municipio, constándonos documentalmen- te que tanto en este caso como en otros de similar ubicación se ofertan publicitariamente como idóneos para el turismo rural³.

Origen y desarrollo

No es nuestra intención hacer un estudio pormenorizado de la evolución que ha experimentado el turismo rural en Canarias, y por ello no vamos a comentar todos los programas o instituciones que lo han fomentado, pero si nos resulta imprescindible citar una serie de hechos fundamentales, haciendo hincapié en aquellos

aspectos relativos a la rehabilitación de viviendas tradicionales.

La historia del turismo rural en Canarias, interpretado como una alternativa al tradicional turismo de masas es relativamente reciente, pues aunque contaba con aislados antecedentes podemos datarla a principios de la última década de la pasada centuria. Ya en 1990, la prensa comienza de forma esporádica a reproducir artículos, haciéndose eco de las propuestas que se estaban fraguando en el ámbito político para introducir esta nueva modalidad de ocio. Dentro del Plan Estratégico de Canarias se proponía entonces a debate la necesidad de adoptar nuevos tipos de oferta y servicios turísticos, buscando una segmentación o diversificación como esfuerzo complementario que se diferenciara del producto básico, y no como intento de especialización intensiva⁴. Ya se empezaba hablar de mejorar los senderos, de ofrecer rutas para pasear a caballo o de crear museos etnográficos.

Un año después se creaba en Moya (Gran Canaria), el primer ejemplo de turismo rural impulsado por el matrimonio Roberts, de origen británico. El proyecto denominado Earthways se desarrollaría concretamente en Fontanales en la fincas de Las Hoyas, y proponía ese nuevo concepto vacacional, en el que los clientes -que no debían superar un máximo de diez- podían realizar paseos a pie, elaborar cerámicas y participar en las labores de los campesinos⁵.

También en 1991 y con valor hasta 1993 surge el programa REGIS, una iniciativa comunitaria que tiene por objeto ayudar a las regiones ultraperiféricas de la Comunidad Europea para acelerar el ritmo de adaptación e integración en el mercado interior. Para turismo se destinan varias subvenciones de 300 millones de pesetas, que irían encaminadas en gran medida a fomentar la alternativa que nos ocupa mediante la creación de una red de senderos turísticos, albergues y recuperación de caseríos en zonas agrícolas deprimidas⁶. Entre las vías más importantes para el desarrollo del mundo rural también destaca la aplicación en marzo de 1991 del programa europeo Leader, al que se acoge la Consejería de Turismo y Transporte del Gobierno de Canarias, entonces encabezada por Miguel Zerolo⁷. Se anuncia que la institución disponía de 510 millones de pesetas para destinar a la adquisición de inmuebles emblemáticos, cuya rehabilitación y mantenimiento resultaban materialmente imposibles para la iniciativa familiar, alegándose que la puesta en marcha de la nueva oferta turística conllevaba la creación de unas infraestructuras de alojamiento con unas características arquitectónicas y de explotación singulares, plenamente

integradas en el paisaje de la sociedad rural, sin alterar su idiosincrasia, pues en ella radicaba su mayor atractivo desde el punto de vista turístico⁸

En el Boletín Oficial de Canarias del 19 de agosto de 1992, dicha Consejería hace pública una orden que regula el procedimiento para la concesión de subvenciones por importe total de 490 millones de pesetas para la rehabilitación de viviendas rurales destinadas a alojamientos turísticos de cualquiera de las modalidades recogidas en la legislación, y de ese modo, recuperar el patrimonio arquitectónico. Podrían beneficiarse todas aquellas empresas, asociaciones, cooperativas y agrupaciones empresariales cuyo objetivo social fuera el desarrollo del turismo en el medio rural⁹. Se indica también que los inmuebles a rehabilitar debían poseer las características propias de la arquitectura tradicional canaria o un valor arquitectónico manifiesto, apreciándose especialmente la antigüedad de los mismos; las obras tenían que ser llevadas a cabo respetando los materiales originales y la integración en el paisaje; por último, la decoración se haría acorde con las características de la vivienda, procurando utilizar elementos artesanales cuando fuera posible. Para el estudio de los proyectos se crearía una comisión encargada de valorar de forma simultánea, tanto las actuaciones de restauración en las viviendas como la creación de instalaciones de ocio y animación turística basadas en los recursos del paisaje.¹⁰

Tan sólo un año después de esta normativa, se hablaba de la picaresca de algunos particulares que presentaban proyectos con el único fin de mejorar su casa de campo, y ello motiva la creación de uno de los primeros instrumentos destinados a controlar aquellas subvenciones: la Asociación Canaria de Turismo Rural (Acantur)¹¹. Paralelamente, varios Ayuntamientos, entre los que destacaron por su gestión, Tacoronte y Arico, ambos tinerfeños, y Agüimes, grancanario, crean empresas municipales con la finalidad expresa de atraer turistas al campo. El último de los mencionados, aprueba en sesión plenaria celebrada el 23 de febrero de 1993, los estatutos de la sociedad Turismo Rural de Agüimes, una entidad que nace también con la clara intención de paliar el creciente nivel de desempleo registrado en el municipio, especialmente en el sector juvenil y el despoblamiento progresivo del casco histórico. Con el fin de solucionar el problema de los alojamientos, la sociedad asume la misión de convencer a los propietarios de viviendas tradicionales deshabitadas para que participen en el proyecto. Para ello se les subvencionarían las intervenciones arquitectónicas, se encargaría también de acometer la restauración, la gestión turística de las mismas, de su comercialización y de la creación de

los servicios necesarios para garantizar un producto de calidad¹². El éxito de la sociedad queda demostrado con la apertura dos años después, de un hotel ubicado en el casco antiguo; se trata de una vivienda señorial con más de 120 años de antigüedad que además había sido sede de la corporación municipal de Agüimes. A parte de rehabilitar el inmueble respetando sus elementos originales, nos interesa destacar que todo su mobiliario está basado en el estilo tradicional de la zona y fue elaborado artesanalmente por profesionales formados en la Escuela Taller de Carpintería; con ello se pretendía no sólo ambientar el lugar, sino promocionar a los jóvenes carpinteros, cumpliendo de esta manera otro de sus objetivos arriba citados: el de potenciar el empleo¹³.

En 1994 el proyecto conocido como Leader II, a desarrollar entre los años 1995 y 1999, destinado a las zonas de medianía introduce las siguientes condiciones a la hora de conceder ayudas económicas para la recuperación de casas antiguas: *"Cuando se trate de rehabilitación de alojamientos para turismo rural, el beneficiario se comprometerá a destinar la infraestructura rehabilitada a la actividad prevista durante un periodo mínimo de cinco años. El cumplimiento de las adjudicaciones estará sujeto a control. Los beneficiarios deberán estar domiciliados en localidades situadas sobre la cota de los 400 metros de altitud"*¹⁴

Las expectativas que se estaban abriendo a lo largo de estos años para muchos propietarios les anima a requerir ayudas, lo que motivó que la Consejería se viera desbordada. Así en 1995, Francisco Montesdeoca, Director General de Ordenación e Infraestructura Turística, indica que se habían presentado 250 peticiones en todo el Archipiélago y ello les obligaba a hacer una criba considerable, basándose en el criterio siguiente: *"Uno de ellos es que si después va a ocurrir que aquí no se le puede autorizar con la actual normativa turística esa instalación, yo no le doy subvención. Puede darse el caso de que yo, por un lado, subvencione una casa para hacer turismo rural y después viene a otro departamento, dentro de la propia Dirección General, y se le dice que no cumple con los requisitos y se le niega la autorización... Las casas rurales han de tener un entorno adecuado, donde se pueda, por ejemplo practicar el senderismo, donde haya restaurantes en los que se sirvan comidas típicas canarias o cerca de donde haya pequeños museos etnográficos, etcétera"*¹⁵.

En la convocatoria de ayudas económicas para tal fin, abierta en julio de 1996, en el marco ya de la nueva Ley de Ordenación del Turismo, se conceden 120 millones de pesetas; se fijan como conceptos subvencionables los proyectos de rehabilitación para edificaciones constituidas por un sólo inmueble, o por unidades anejas, interdepen-

dientes, siempre que la totalidad de las mismas, no superasen las veinte habitaciones. También se cubrirían las obras complementarias en los inmuebles, que estando en funcionamiento o en vías de estarlo, mejorasen notoriamente la calidad en la oferta, tales como piscinas, accesos, jardines y similares. En ningún caso podrían acceder a las ayudas, aquellas construcciones que utilizaran materiales ajenos a los que caracterizan la arquitectura isleña, ni las edificaciones que tuvieran una antigüedad inferior a 50 años, ni tampoco las ubicadas en zonas turísticas tradicionales o en áreas de marcado carácter urbano¹⁶. En dicha convocatoria, las asociaciones que en diferentes comarcas venían trabajando en el desarrollo del turismo rural se ven excluidas para acceder a la obtención de ayudas, de modo que muchas de ellas como Grandilla, Icod de los Vinos, o Garachico por citar algunos ejemplos se mostrarán contrarias a la normativa. Entre otros aspectos denunciaban también el hecho de que ahora los proyectos técnicos debían estar supervisados por el Colegio Oficial de Arquitectos además de contar con la autorización de Urbanismo¹⁷.

Tras estas primeras convocatorias, se han ido sucediendo hasta hoy en día, otras también gubernamentales, que no introducen grandes variaciones sobre los requisitos enunciados en las anteriores. Aparte de ellas, hay que citar también las aportaciones que ofrecen algunos ayuntamientos, publicando las pertinentes convocatorias con unos requisitos muy similares a los de la Consejería, aunque lógicamente con un presupuesto muy inferior; ese es el caso de la corporación municipal de Granadilla, que en sesión plenaria del 10 de julio de 1998, destinaba a tal fin dos millones de pesetas.¹⁸

Con el objeto de gestionar los recursos concedidos para favorecer la implantación del turismo rural, y por ende, la rehabilitación de viviendas se van creando paulatinamente distintas asociaciones, bien de carácter insular como FEDERTE (Asociación de Turismo Rural en Tenerife) o de asociaciones de distintos municipios como la que formaron El Tanque, Los Silos, Garachico y Buenavista, creando la marca turística Tenerife-Isla Baja¹⁹.

Sin embargo, consideramos que las normativas comentadas para la rehabilitación de la arquitectura son muy genéricas. No ofrecen excesiva documentación sobre los elementos más relevantes que conforman la tradición constructiva y ello junto a la clandestinidad en la que se han venido desarrollando gran parte de ellas²⁰, puede explicar la falta de rigor que encontramos en muchas de las construcciones. En efecto, esta modalidad turística, que se ofertaba como instrumento de conservación y recuperación del patrimonio, no siempre ha dado

los resultados que se esperaban y como veremos posteriormente, algunas intenciones no han estado acompañadas de la sensibilidad que se requiere en estos casos. La escasa voluntad por parte de los propietarios, preocupados más por un rendimiento económico a corto plazo, y la casi nula intervención que en muchas transformaciones han tenido los técnicos especializados son dos de las razones que a nuestro modo de ver justifican tal resultado.

Pese a lo dicho, existió una cierta preocupación en el seno de algunos organismos por difundir los modelos arquitectónicos, así como el tratamiento adecuado que debían recibir los materiales, con el fin de no alterar en la medida de lo posible la fisonomía original del inmueble. En este sentido, destacamos la temprana creación de la Escuela taller de turismo rural de Agüimes, fundada en 1994, que con subvención del INEM organizó diferentes módulos, dedicando uno a carpintería y otro a albañilería, ambos orientados, lógicamente, hacia la rehabilitación de viviendas²¹. Otro Taller de Restauración, Patrimonio y Medio Ambiente, también subvencionado por el mismo organismo, se puso en funcionamiento poco tiempo después, en el municipio tinerfeño de La Matanza. Durante dos años se impartió un curso que tuvo como resultado la restauración de un par de viviendas localizadas en el barrio de San Antonio, siguiendo los alumnos las directrices de un proyecto elaborado por la oficina técnica municipal y contando con el asesoramiento directo de un albañil y un carpintero²². Similar intención, muestra años después, la asociación Isla Baja al declarar que entre sus objetivos estaba el de contratar dos aparejadores que ofrecieran asesoramiento técnico a los interesados.²³ En ese mismo sentido, no menos importantes consideramos las distintas jornadas que se celebraron para dar a conocer el nuevo modelo turístico. Entre ellas destacamos las que en 1999 organiza el Cabildo Insular de Tenerife, cuyo tema se centra en la arquitectura doméstica del archipiélago, haciendo hincapié en los criterios más apropiados para llevar a cabo la restauración y el acondicionamiento de las casas rurales²⁴. Otra iniciativa más reciente, fechada en el 2005 y financiada también por esa institución, puede servir de gran ayuda a todos los que estén interesados en el fin que nos ocupa. Se trata de una publicación en la que de forma didáctica y con rigor se expone una metodología a seguir en los trabajos de rehabilitación, estableciendo un análisis de los materiales, sistemas constructivos, tipologías, incluyendo además las soluciones técnico-constructivas de los problemas más comunes²⁵

Tipologías

Actualmente, en Canarias, el número de viviendas remodeladas con el objeto de ser utilizadas en favor del turismo rural son numerosas, incluyendo claro está, las que se vienen explotando sin cumplir la normativa. Una de las principales características de estos inmuebles es su gran dispersión territorial, a diferencia de lo que ocurre en áreas litorales o en núcleos históricos urbanos. Sólo en aquellos espacios geográficos donde ha pervivido algún conjunto arquitectónico, puede darse una pequeña concentración, tal como ocurre, por ejemplo, en Santa Lucía de Tirajana (Gran Canaria).

Para su difusión se recurre a los mismos canales que ha venido utilizando el turismo tradicional. El más habitual, fácil y económico, es el folleto, en el que se suele definir las características del establecimiento. Otro instrumento eficaz es la tradicional guía, en la que se recopilan distintos alojamientos, que suelen figurar organizados en base a su emplazamiento, categoría, precios... Otro soporte cada vez más generalizado, es el electrónico o digital, que permite la incorporación de datos acompañados de imágenes en un servidor informático, de modo que a través de la red Internet cualquier potencial cliente puede acceder fácilmente. En los últimos años también se ha popularizado el disco compacto (CD-Rom), cuya distribución suele ser gratuita cuando responde a iniciativas promocionales propuestas por ayuntamientos, administraciones autonómicas, organizaciones empresariales etc.²⁶ A pesar de lo dicho, en la modalidad turística que nos ocupa, la relación entre promoción y distribución es más estrecha, pues resulta frecuente que en el mismo punto se realice la oferta y la venta, constituyendo, por otra parte, un lugar en el que el cliente suele encontrar más información. El mensaje publicitario centra su atención en resaltar la tranquilidad del entorno, las actividades ligadas a la naturaleza que se pueden realizar en las inmediaciones y como no, el valor histórico del inmueble en cuestión, datos que no siempre se corresponden con la realidad.

También son diversos los usos que de tales inmuebles se han hecho, siempre atendiendo a alguna de las múltiples actividades demandadas por esa modalidad turística: museos, centros donde practicar la hípica o para impartir clases de alfarería etc.²⁷. Ante tal variedad nos hemos decantado por los que sobresalen del conjunto arquitectónico rehabilitado, los inmuebles destinados a alojamiento turístico. En Canarias los podemos dividir básicamente en dos variantes: el hotel rural, y la casa rural, ya que no existen muchos albergues; además, para este tipo de alo-

jamiento no se ha recurrido, salvo alguna excepción, al patrimonio arquitectónico local²⁸. Presentan como nota común, el hecho de tratarse de edificaciones de pequeño tamaño, gestionadas casi siempre en el ámbito local, que facilitan el contacto entre visitantes y población. Sin embargo, también presentan notables diferencias que favorecen su estudio individual.

Así, el hotel rural se levanta sobre un núcleo arquitectónico al que ha sido necesario incorporar otras dependencias. Generalmente es producto de la rehabilitación de un inmueble con un alto valor histórico-artístico, cuyos propietarios originales pertenecían a familias de abolengo o de nivel económico elevado. Ideales para desarrollar este tipo de establecimiento son las antiguas casas de campo que formaban parte de una hacienda o las viviendas de dos o de tres plantas. El número de dependencias que presentan favorecen el desarrollo de habitaciones hoteleras que, se disponen casi siempre en la zona alta, donde antiguamente se encontraban los dormitorios, la sala y la cocina, mientras que en la baja, los antiguos graneros, caballerizas y bodegas han facilitado la distribución de las estancias de uso común que requiere un establecimiento de esa tipología. También, el patio, elemento que tradicionalmente organizaba la distribución interna de la vivienda, propicia una zona común de ocio que suele dejar a la vista uno de los componentes más atractivos de las viejas construcciones: las galerías con alfarjes y escaleras de madera ricamente trabajadas.

Su capacidad para alojamiento es inferior a la del hotel tradicional, pero las prestaciones que ofrecen a los clientes son prácticamente las mismas. Su organización interna, también es similar, aunque todo se desarrolla a menor escala; cuentan con recepción, salas comunes, habitaciones, comedor, e incluso por sorprendente que parezca, también con tienda de souvenir. El ambiente rural se consigue no sólo por la construcción en sí misma y el entorno en el que se encuentra, sino también por el mobiliario con el que se ornamenta —destiladeras, baúles de cedro, cómodas—, que bien es recuperado, o realizado expresamente para el centro, pero siguiendo pautas tradicionales. También el restaurante y la tienda se adaptan al conjunto, pues el primero suele ofrecer comida regional, mientras que en la tienda podemos encontrar productos de elaboración artesana. Junto a todo ello, conviven una serie de elementos, ajenos al conjunto original, pero necesarios para cubrir la demanda de comodidades o alternativas: salas de ordenadores, piscina, solarios etc.

A esta tipología pertenece el Hotel Rural La Quinta Roja, en Garachico (Tenerife), que se desarrolla en la antigua casona de los marqueses que han dado nombre al

establecimiento hotelero. Su primera fábrica data del siglo XVI, aunque fue reedificada una centuria después, al parecer por Cristóbal de Ponte. En el ochocientos se reconstruye, dado que sufre un incendio que llegó a arruinar parte de la misma. Durante cuarenta años sirvió de asilo a las monjas Concepcionistas, tras la erupción volcánica que asoló al municipio en 1706. La casa tiene frente en tres calles y dos niveles de altura; su interior se organiza en torno a un patio que presenta galerías apoyadas en columnas de madera de fuste estriado. La escalera de tres cuerpos de piedra conduce al antiguo mirador. Algunos de sus techos se conservan, siendo uno de los más importantes el de la sala principal²⁹.

En el mayorazgo de Arucas (Gran Canaria) destaca el hotel La Hacienda del Buen Suceso, denominación que responde al de la finca en la que se encuentra ubicado. Se trata de una casa de campo, cuyo origen datan sus propietarios actuales en el año 1572. Está localizado en el mismo centro de una antigua plantación de plátanos; precisamente una de las singularidades que ofrece al turista es la de poder visitar la explotación y contemplar el cultivo, corte y posterior empaquetado del plátano. En la actualidad, este inmueble es propiedad de la firma Marquesa de Arucas y consiste en una estructura rectangular cubierta a dos aguas con tejas. En uno de sus lados se abre una inmensa arquería, recuperada, que tienen pilares como soporte, cubriéndose la galería con alfarpes. Fue construida siguiendo esquemas similares a los de la arquitectura colonial utilizándose la piedra de Arucas, material en el que se elaboraron en su día los dos pesebres que del antiguo establo se conservan, sirviendo hoy en día de elementos decorativos del restaurante.

Inserto en el entramado vial del casco antiguo de Agüimes, se encuentra el hotel Casa de los Camellos, una antigua vivienda señorial restaurada en 1994. Fue propiedad de Agustín Manrique de Lara, siendo vendida a la Consejería de Turismo por el último de sus descendientes. Trescientos años atrás se utilizaba para guardar el grano que se recolectaba en las numerosas fincas que poseían sus propietarios y entre los "atractivos turísticos" de valor histórico, de los que presume, figura haber servido de morada durante el siglo XIX al reverendo Juan Westerling y Massieu, así como al padre Antonio María Claret, confesor de Isabel II. Presenta planta irregular, distribuyéndose sus espacios en torno a un patio central, con galería de madera, del que parte una única escalera hasta la planta principal. La parte baja constaba de zaguán, granero, traspatio huerta y establo para los camellos, dependencia ésta a la debe su nombre. En la planta alta se encontraban las salas y dormitorios, cocina y servicios,

mientras que en la baja estaba la cuadra para guardar los camellos, de ahí el nombre del establecimiento. Para habilitarlo como hotel se le añadió una superficie en la parte trasera en la que se construyeron la cocina y algunos servicios³⁰.



Hotel Rural Los Camellos, Agüimes, (Gran Canaria)

A la iniciativa de un particular debemos la recuperación del establecimiento hotelero Senderos de Abona situado en el casco histórico de Granadilla (Tenerife). La rehabilitación, subvencionada en una tercera parte del importe total, por la Consejería de Turismo a través de una ayuda con fondos europeos se desarrolló a lo largo de dos años. La construcción data de 1856 y se desarrolla en tres niveles para adaptarse al declive que presentan las calles que la circundan. En su día, fue casino y oficina de correos del municipio y conserva como elemento distintivo de su antigüedad, un llamativo lagar que puede ser contemplado no sólo por los huéspedes, sino también por los transeúntes. En sus inmediaciones se ha abierto la oficina de Turismo Rural del municipio³¹.

Como hemos señalado anteriormente, a parte del hotel también nos encontramos en Canarias, con otra modalidad de alojamiento: las casas rurales. El número de viviendas rehabilitadas para fines turísticos configuran un conjunto muy superior al de las destinadas para explotaciones hoteleras. Las razones que justifican el desarrollo de las mismas son varias: interés por mantener un patrimonio inmobiliario familiar; realizar una inversión a largo plazo, utilizarlo como residencia cuando finalice el contrato o poder contar con una modesta fuente de ingresos a corto plazo³². Puede alquilarse la casa entera o bien habitaciones; en éste último caso, el cliente puede compartir la vivienda, bien con los propietarios o con otros huéspedes.

Al igual que los hoteles, esta otra alternativa se desarrolla en lugares tranquilos, bien en el interior de un

casco histórico o inserta en un ámbito más rural, con un entorno en el que se puede disfrutar de un paisaje natural privilegiado, donde se encuentran especies de fauna y flora endémicas. También al igual que en el caso anterior, la superficie del conjunto puede haberse ampliado con nuevas dependencias, las cuales suelen construirse siguiendo el modelo arquitectónico de las partes primigenias. Con ello no se persigue tanto el aumentar la capacidad de alojamiento, como el crear nuevos espacios que proporcionen comodidad a los clientes.

Casi todos los municipios de Gran Canaria y Tenerife cuentan con casas rurales, aunque aquellos que han tenido un desarrollo económico más lento, donde ha perdurado la actividad en el campo y por tanto ha sido necesario mantener esos inmuebles, son los que hoy disfrutan de un patrimonio arquitectónico, para ese tipo de turismo, superior al que ofrecen otros términos municipales. También es verdad que algunos mostraron su apoyo a la iniciativa del turismo rural, prácticamente desde que se introduce como alternativa al tradicional, y ello, a la larga, ha redundado no sólo en la cantidad sino también en la calidad. Así en Tenerife destacamos Granadilla, Arico, Garachico, Tacoronte y Los Realejos mientras que en Gran Canaria sobresalen Agüimes, Santa Lucía de Tirajana, Tejeda, Artenara y San Mateo.

La mayor parte de las viviendas rehabilitadas responden lógicamente a los modelos que se han desarrollado en las dos islas. Así, nos encontramos con casas de una sola planta y escasas dependencias, que son las que se corresponden con las que en el pasado tuvieron un mayor desarrollo en el ámbito rural. Perteneían a la clase social más humilde y suelen presentar patio, cocina independiente y tejado a cuatro aguas. Se desarrolla de forma lineal, con una superficie pequeña, a la que se le van agregando módulos en función de las necesidades: aumento de la familia, cuarto de aperos etc. Dado su reducido tamaño, son las que más ampliaciones han sufrido, incorporándoseles nuevas dependencias para cubrir las necesidades del inquilino. También existen algunas de dos plantas, cuyo origen se explica por la necesidad de ahorrar suelo. Aunque su tamaño no es grande resulta más espaciosa que el modelo anterior. Suelen tener una escalera en el exterior que lleva al piso alto a través de un descansillo a modo de balcón que puede tener tejado o no. En las zonas húmedas el granero se dispone en la parte inferior y la vivienda se desarrolla en la zona alta, mientras que en las zonas húmedas ocurre lo contrario. Estas construcciones pueden presentar otras complementarias como el horno -exento o adosado a la cocina-, el lagar, la gañanía, y la era. Curiosamente, muchas de los

propietarios de estas casas, las han bautizado para comercializarlas, con nombres que evocan a la vegetación de las islas, o algún rudimento antiguo relacionado con el ámbito laboral del campo, en un claro intento de acentuar el carácter rural de su propiedad. Ejemplos ilustrativos de este modelo de explotación turística son: Casa rural El Atajo, Casa Rural La Tunera, Finca Azebuche, Ecohotel La Correa, todas ellas en la isla de Tenerife y Casa rural El Alpendre, Casa El Palmito, El Laurel, Casa del Moral, y La Lechuza éstas en Gran Canaria.



Casa Rural habilitada en el sur de Tenerife



Casa Rural en el sur de Gran Canaria

Consideraciones sobre la rehabilitación. Aciertos y desaciertos

El interés por explotar económicamente un inmueble rural que aporte un dinero extra a la renta familiar constituye uno de los factores que han favorecido la recuperación de parte de ese patrimonio arquitectónico. Sin embargo, lamentablemente, la falta de sensibilidad de algunos propietarios ha propiciado obras que no son todo lo correctas que debieran. La escasa voluntad por parte de los propietarios, preocupados más por un ren-

dimiento económico a corto plazo, y la casi nula intervención que en dicha arquitectura han tenido los técnicos especializados son dos de las razones que a nuestro modo de ver justifican tal resultado. En muchas ocasiones se han realizado actuaciones que no responden a los criterios que exige la Ley de Patrimonio Histórico de Canarias, producto de una falta de concienciación que se aprecia incluso en el escaso interés que muestran por el entorno del inmueble, que debe ser uno más de los aspectos a tener en cuenta.

Las intervenciones tienen que ser las imprescindibles y para llevarlas a cabo se debe tener claro antes las características del medio físico, las partes en las que se tiene necesariamente que actuar y los materiales a emplear; recordando que el abanico de los mismos no es muy amplio, pues básicamente se reduce a piedra, madera y barro. La piedra se utiliza para hacer las paredes, recurriéndose a la técnica de la mampostería, calzándolas con otras de tamaño inferior y fijando el conjunto con barro o en menor medida con una mezcla de arena y cal. El error más frecuente en las intervenciones que se han hecho radica en cubrir las piedras de las paredes que estaban al descubierto y al revés o acentuar en exceso el efecto denominado popularmente como “almendrado”.

La madera es otro de los materiales más característicos de la arquitectura rural que se desarrolló en Canarias. Con ella se elaboraron las techumbres, balcones y ventanas, utilizándose preferentemente la tea derivada del pino canario, aunque no se descartaron otras especies como el barbazano, el viñátigo, el aceviño, y el palo blanco. La publicación editada por el Cabildo Insular de Tenerife, que tiene como fin asesorar en los trabajos de rehabilitación, a la que ya hemos hecho referencia en otro apartado, indica que los problemas más comunes que presenta es que al entrar en contacto con el agua, la madera se pudre, perdiendo su resistencia. Por ello, para su reparación sugiere que se respeten las piezas que se encuentran en buen estado y sustituir las afectadas, al tiempo que se debe impermeabilizar. También suelen estar atacadas por insectos y hongos, debiendo tratarse el problema con pinturas y aceites protectores. Uno de los errores más graves que hemos visto es la eliminación de toda la madera, haciéndola desaparecer como cierre del inmueble o sustituyéndola en ventanas y puertas por el aluminio pintado, bien en verde o en marrón y trabajado con motivos que imitan la decoración de las originales. En algunos casos los canes de balcones y aleros también han sido sustituidos por otros de cantería lo cual no era nada usual en las viviendas antiguas.

El barro se utilizó tanto para la fabricación de las tejas como para su colocación. La teja más usual es la curva de origen árabe aunque más tarde aparece la teja plana, que resulta más funcional porque protege más la casa. También se hizo uso del barro para el pavimento de muchas viviendas.

Otros errores a señalar radican en la incorporación de elementos típicos de la arquitectura rural de otras zonas que no se han usado nunca en Canarias. Chimeneas que no se ajustan a los múltiples variantes que existen, piezas de aluminio que sustituyen a las que antaño se solían hacer con hierro como cerrojos, llaves y tiradores. También el uso de colores llamativos como azules intensos o rosa fuerte son ajenos a las tonalidades más difundidas, pues lo que predominaba era el blanco de la cal, el ocre y el rojo, utilizándose como colorantes las tierras propias del lugar o la cochinilla. El complemento de una buena rehabilitación, es sin lugar a dudas el mobiliario y éste se caracteriza por su funcionalidad: arcones, sillas, destiladeras, alacenas, loceros etc.



Soluciones incorrectas aplicadas en dos rehabilitaciones canarias

Notas

- 1 JUAN MARTÍNEZ, F. Y SOLSONA MONZONÍS, J. (2000): *Alojamiento turístico rural Gestión y comercialización*, Síntesis, Madrid, pp. 9-11.
 - 2 IDEM
 - 3 La historia de este inmueble se inicia en el siglo XVII cuando la edifica Esteban Rosell, siendo ocupada por sus descendientes hasta 1835. A lo largo del siglo XX, se convirtió en sede de distintas instituciones como las oficinas del primer servicio eléctrico. Al abrir sus puertas como hotel en 1996, sus nuevos propietarios expresaban sus intenciones con las siguientes palabras: se organizarán actividades de senderismo, rutas gastronómicas y culturales o vistas museos. En nuestro hotel lo que buscamos es un ambiente de un turista que no busque los tópicos del sol y la playa". Ver M. J. MARICHAL: "La inauguración del hotel Victoria" en *La Provincia*, 26-10-1996, p.10.
 - 4 BALBUENA, J.M.: "El patronato diseña nuevos segmentos para aumentar el atractivo grancanario", en *La Provincia*, 29-12-1990, p.20
 - 5 BALBUENA, J.M.: "Centro de Turismo rural en Fontanales", en *La Provincia*, 22-4-1990, p.18 y "Primer proyecto de turismo rural en Fontanales", en *La Provincia*, 1-5-1991, p.15
 - 6 GUADALUPE, R.: "El programa Regis prevé una inversión de 38.500 millones de pesetas en tres años" en *La Provincia*, 15-5-1991, p.34.
 - 7 "Zero lo destinará 1.000 millones de pesetas en dos años para fomentar el turismo rural", en *La Provincia*, 6-2-1992, p.26
 - 8 JORGE, L.: "El turismo rural mejorará la imagen de Canarias en el exterior", en *La Provincia*, 30-9-1992, suplemento.
 - 9 C. E.: "490 millones para la rehabilitación turística en el medio rural" en *La Provincia*, 26-8-1992, p.32.
 - 10 "Turismo rural" en *La Provincia*, 30-8-1992, p.24.
 - 11 SOCORRO, I.: "La Consejería potencia el producto rural con 490 millones de pesetas", en *La Provincia*, 28-1-1993, p.17.
 - 12 J. M. B. C.: "Agüimes crea la primera empresa pública para atraer turistas al campo", en *La Provincia*, 20-3-1993, p.20.
 - 13 BORDÓN CABALLERO, T.: "Las casas consistoriales acogen ahora turistas", 13-5-1995, p.26 y "Agüimes entra en la ruta del turismo rural con la apertura de un hotel en la Villa", en *La Provincia*, 14-7-1995, p.15
 - 14 Y.M.: "Condiciones de acceso a las subvenciones", en *La Provincia*, 18-9-1994, p.21
 - 15 "Vamos a ser muy selectivos a la hora de subvencionar proyectos de turismo rural", en *La Provincia*, 9-12-1995, p.26
 - 16 "Canarias destina 120 millones para subvencionar proyectos de turismo rural", en *Diario de Avisos*, 9-7-1996, p.20
 - 17 "Garachico. El Ayuntamiento apoya las reivindicaciones de la Asociación Canaria de Acentur", en *Diario de Avisos*, 2-8-1996, p.9 y "Los Ayuntamientos quieren modificar la política de subvenciones al turismo rural", en *Diario de Avisos*, 16-7-1996, p.9
 - 18 "El ayuntamiento invertirá dos millones en rehabilitar viviendas rurales", *Diario de Avisos*, 10-7-1998, p.14
 - 19 GONZÁLEZ A.: "Cuatro Ayuntamientos crean la marca turística Tenerife- Isla Baja", en *Diario de Avisos*, 27-8-1998, p.12 y GÓMEZ BURZACO, I.: "Turismo rural, alternativa con futuro", en *Diario de Avisos*, 21-6-1997, p.16.
- También en Gran Canaria se unen varias corporaciones municipales con las mismas intenciones que las arriba comentadas como
- Arucas, Teror, Valleseco y Artenara se unen para fomentar el turismo rural.
- 20 Con cierta frecuencia la prensa denunció la clandestinidad e ilegalidad de muchas de las viviendas que se estaban explotando para esta actividad turística. Ver BALBÁS J.: "La mayoría de las casas de turismo rural funciona de forma clandestina en la Isla", en *La Provincia*, 5-9-1990, p.24; MIRANDA, M.: "El 60% de las casas grancanarias de turismo rural son clandestinas y el 99% ilegales", en *La Provincia*, 29-2-2000, p.55 y GONZÁLEZ, L.: "El número de casas de turismo rural irregulares duplica las legalizadas", *Diario de Avisos*, 15-5-2002, p.16.
 - 21 BORDÓN CABALLERO, T.: "La Escuela de turismo rural forma trabajadores para el hotel de la Villa" en *La Provincia* 16-10-1994, p.25
 - 22 RODRÍGUEZ, P.: "La Matanza. El Ayuntamiento restaura dos casa antiguas para dedicarlas a museos", en *Diario de Avisos*, 12-12-1996, p.10
 - 23 DOMINGUEZ, F.: "La Oficina de Apoyo a Emprendedores facilita la creación de 20 empresas", en *La Provincia*, 28-3-2000, p.11.
 - 24 "Más de 140 personas asisten a las jornadas de arquitectura canaria, organizadas por la corporación insular" en *Diario de Avisos*, 7-1-1999, p.9
 - 25 V.V.A.A. (2005): *Rehabilitación de casas rurales en Tenerife*. Servicio Técnico de Agricultura y Desarrollo Rural Área de Aguas y Agricultura, Cabildo Insular de Tenerife.
 - 26 A parte de que podemos encontrar cualquiera de los medios descritos en muchos puntos de información, es la prensa la que anuncia la edición de los distintos soportes. A título de ejemplo sirvan los siguientes enunciados: "Comarca Chasna Isora presenta un folleto sobre la riqueza rural de cada municipio sureño", en *Diario de Avisos*, 21-12-1997, p.19; "Editada la primera Guía de Turismo Rural", en *Diario de Avisos*, 22-3-2000, p.10. y "La asociación Aponte editará un CD-Rom sobre el turismo rural en la comarca" en *Diario de Avisos*, 22-2-2000, p.20
 - 27 En El Socorro, en el término municipal de Tegueste se localiza la finca denominada "El Molino", cuya actividad principal es la práctica ecuestre. La iniciativa de crear un centro de estas características surgió por la necesidad de encontrar alguna alternativa para el uso de una finca procedente del patrimonio familiar. El complejo dispone de varios alojamientos dispuestos en dos casas rehabilitadas, centro de visitantes y sala de reuniones e incluso bodegas. Ver "Hípica y gimnasia con Alejo Marrero", en *Diario de Avisos*, 24-3-2000, p.135
 - 28 El albergue que se construyó en 1997 en el municipio de Tejeda es una de esas excepciones. Fue financiado con subvenciones del programa europeo Leader; pero para ello, se restauraron las antiguas escuelas del municipio, a las que se revistió con algunos elementos de la arquitectura popular.
 - 29 MARTIN RODRIGUEZ, F. G. (1978): *Arquitectura doméstica en Canarias*, Aula de Cultura de Tenerife.
 - 30 MILLARES, Y.: "A la sombra de unas maderas podridas" en *La Provincia*, 10-12-1994, p. 22
 - 31 CESTEROS, N.: "Abre sus puertas Senderos de Abona", en *Diario de Avisos*, 25-1-1997, p.12
 - 32 BOTE GÓMEZ, V. (2001): *Turismo en espacio rural. Rehabilitación del patrimonio sociocultural y de la economía social*, Editorial Popular, Madrid, pp.66-69.

Arquitectura y turismo como espectáculo: viajes a la “hiperrealidad”

Lourdes Royo Naranjo
Universidad de Sevilla

Buscando en los orígenes del Turismo moderno

El concepto de turismo, tal y como podemos definirlo actualmente, arranca como fenómeno a finales del S. XIX cuando el desarrollo tecnológico e industrial adquiere un fuerte impulso y repercute de manera directa en el avance de los transportes. Junto a ello, qué duda cabe que el turismo actual es fruto y consecuencia del proceso de urbanización que posteriormente tuvo lugar en el S. XX. Sin embargo, si buscamos los orígenes más remotos del turismo moderno sería con el inicio de la era ferroviaria hacia 1830 cuando la libre circulación de personas comenzara a adquirir mayor protagonismo de lo que hasta el momento había tenido. De este modo, la vía Liverpool-Manchester pasó a concentrar sus expectativas en el transporte de pasajeros y rápidamente el ferrocarril se convirtió en el medio de transporte más utilizado para viajar.

En 1841 Thomas Cook fundaría la primera Agencia de Viajes del mundo. En los primeros años de posguerra el Ministro italiano Tambroni consideró al Turismo como la tercera fuerza económica de su país... y entre 1920 y 1940 gran parte de la población europea, inclusive parte de las clases obreras menos favorecidas económicamente, comenzó a viajar. En este período, el “turismo social” fue creado por los gobiernos de Alemania e Italia, los cuales pasaron a financiar los viajes de vacaciones de sus trabajadores, pero la situación económica del período comprendido por la Segunda Guerra Mundial no permitiría correr con gastos superfluos, de modo que el turismo sufrió un brusco estancamiento hasta finales de la Guerra,

cuando el avión se convirtió rápidamente en un estímulo para la actividad turística y se crearon las primeras Compañías Aéreas. Los cambios laborales acontecidos después de la Segunda Guerra Mundial concedieron a los trabajadores el derecho al descanso remunerado y por consiguiente, el disfrute de los períodos vacacionales que vinieron a sumarse a otra serie de avances y mejoras en la calidad de vida del trabajador; como el ascenso del nivel de renta o el desarrollo de la modernización de los medios de transporte, posibilitando rápidamente el recorte de las distancias, el libre desplazamiento y la aceleración del fenómeno turístico.



Fotografía de los primeros años del turismo de sol y playa en los años cuarenta.

Así pues, el turismo entendido como fenómeno de masas apareció después de la Segunda Guerra Mundial cuando experimentara un fuerte impulso desde el punto de vista económico y se trasladara al sector de industria ejerciendo con ello una influencia directa sobre la arqui-

itectura. El turismo de masas comienza entonces a concentrarse en verano como consecuencia del éxito de las vacaciones y a las condiciones de máxima luz, calor y bronceado de la piel. A partir de este momento, el turismo pasaría de ser un bien de lujo a presentar los rasgos de un bien de primera necesidad para amplios sectores de la población.

En España el “boom” turístico se desarrolló a partir de los años 50, cuando, después de la Guerra Civil y de un largo periodo de autarquía posterior, tiene lugar un proceso de apertura que permite la entrada de ese gran flujo de visitantes que se había generado en Europa y Estados Unidos como consecuencia de los factores anteriormente expuestos. Desde entonces, España en general, y Andalucía en particular, han sido considerados como uno de los destinos preferidos por la demanda turística internacional. Ésta ha seguido una tendencia continuamente creciente hasta la actualidad. Con el desarrollo de la actividad turística como fenómeno de masas, el turismo de sol y playa se convirtió en el pilar fundamental de la actividad turística de nuestro país, y sobre todo de la región andaluza, que supuso un cierto eclipsamiento de las ciudades históricas como destinos turísticos. Sin embargo, a partir de los años 80 y primero de los 90 comenzó a agotarse el modelo descrito y diversos cambios en las preferencias de la demanda comenzaron a aparecer a favor de unos servicios más diversificados y adaptados individualmente a las necesidades y preferencias de los turistas que se decantaba por alternativas al binomio sol-playa, mayor preocupación por las cuestiones ambientales y, en definitiva, una mayor segmentación de la demanda turística. En resumen, cambios a los que la oferta tuvo que ir adaptándose para configurar “el nuevo modelo turístico diverso y de calidad”.

Respecto a los antecedentes que dieron lugar al origen del turismo moderno en España, podremos comprobar cómo los primeros intentos nacionales de gestión ya se materializaron en la configuración de diferentes Organismos como fueron la Comisión Nacional de Turismo (1905-1911), la Comisión Regia de Turismo (1911-1928), el Patronato Nacional de Turismo (1928-1936) y la Dirección General de Turismo en 1938 cuyos primeros pasos organizados estaban promovidos con objetivos culturales. De esta manera, a la hora de estudiar el desarrollo que el turismo ha experimentado en nuestro país, debemos señalar el arco temporal de 1925 a 1956 como momento en el que se asentaron los precedentes del turismo Moderno, en un contexto de transformación de la economía del régimen franquista donde la relación entre economía e industria comienza a fraguarse

perdurando hasta la década de los años 60, momento en el que comienzan a sucederse una serie de transformaciones en el paisaje turístico con vistas a satisfacer las demandas de sol y playa por parte de las nuevas capas sociales de población de la Europa del bienestar. Nos encontramos pues en un período histórico donde el sector de la industria turística recibiría un fuerte impulso y convirtiéndose en uno de los sectores económicos más activos en nuestro país, destacando con ejemplos concretos el gran proyecto de ocio para la clase media representado por la *Ciudad de Repòs i Vacances* del GATCPAC. Una plasmación de lo que el Movimiento Moderno significaba por aquel entonces y que podemos adivinar bajo la descripción del proyecto recogida en el n° 7 de la revista AC:

“El proyecto se organiza bajo cuatro apartados: habitación (hoteles, habitaciones con servicios comunes y cinco tipos de villas en serie); lugares de reunión (casino, club náutico, sala de espectáculos, estadio, golf, cafés y restaurantes); servicios utilitarios (ayuntamiento, mercado, estación, tiendas, garajes, paradas de coches); y circulación; Todo ello ordenado para resolver todos los inconvenientes e incomodidades de las actuales ciudades de playa, con sus calles tortuosas, difícil circulación, amontonamiento excesivo, anarquía arquitectónica, falta de visualidad a la playa, dificultades de estacionamiento de coches, etc.”

La posibilidad de diseñar y construir Ciudades Balnearios o arquitecturas dedicadas al sector turístico se convirtió rápidamente en un tema que despertó gran interés entre los arquitectos, destacando algunos ejemplos representativos que vinieron de la mano de Luís Gutiérrez Soto, Fernando García Mercadall o Manuel Aymerich y Ángel Cadalso. Sin embargo, la complejidad que supuso la *Ciudad de Repòs* nunca fue alcanzada. En este sentido, la arquitectura del Movimiento Moderno se sitúa en una etapa donde el turismo de masas no tiene cabida, representando una fase todavía muy incipiente y donde la arquitectura simbólica asociada al turismo se correspondería con un valor de identidad, de singularidad y de rango, consideraciones éstas últimas que se romperán radicalmente con el turismo de masas como comprobaremos más adelante.



Ciudad de Repos: Vacances. 1931-1936. GATCPAC

El turista de ayer y el turista de hoy: Una arquitectura de cambios

Hoy en día el concepto de viaje tal y como se entendía en el pasado ha cambiado radicalmente. La demanda de viajeros se mueve en otras direcciones debido a la transformación de los valores culturales, económicos y sociales, de ahí que los criterios tradicionales válidos para satisfacer esta demanda hayan sido devaluados y sustituidos por otros nuevos. Asimismo, y en este juego por alcanzar nuevos retos en el negocio hotelero, arquitectos y diseñadores han respondido a estos cambios creando nuevas estructuras y nuevos diseños de espacio interior donde transmitir al cliente sensaciones únicas de elegancia y confort y donde las comodidades que se puedan imaginar se ponen al servicio de la satisfacción de los clientes más exigentes¹.

En esta evolución de la arquitectura turística llegamos a una situación en la que el turismo representa una fuente inagotable de ingresos económicos. El tiempo adquiere el papel de mercancía como entretenimiento dedicado a la cultura y al turismo. El turista del S. XXI se predispone a ser captado a partir de imágenes capaces de ofrecer un plus para sus vacaciones...y es aquí donde nos preguntamos ¿a quién no le gustaría pasear por las calles de Venecia y cinco minutos después poder tomar el sol en una playa afrodisiaca escondida entre palmeras o ser un distinguido huésped de un templo egipcio o un palacio italiano o lo que es lo mismo, disfrutar de un hotel-atracción frente al monumento histórico que llega a ser tematizado bajo una estética kitch para ser introducido en un

espacio de mercado común? ¿Hasta qué punto el arte puede llegar a someterse a la industria turística demandada por una sociedad que busca un paquete cuanto más completo mejor capaz de aunar el binomio de sol y playa y turismo cultural bajo el diseño de una falsa escenografía turística?

Cuando analizamos todos estos fenómenos que rodea al viajero de hoy en día, comprobamos que mucho más que la intención por descubrir nuevos espacios, nuevas conductas o sociedades, es el revelador fetichismo subyacente del viaje cultural organizado que deja atrás la constatación del turista por comprobar que la postal es cierta. En estos momentos, el 94'4 % del turismo europeo que pasa sus vacaciones fuera de su país se dirige a las playas y el éxito turístico se produce por tanto por la acumulación de ofertas de tiempo alternativas capaces de satisfacer y den cobertura a las necesidades y deseos de los turistas.²

Actualmente el desarrollo que a nivel mundial está experimentando la industria turística la ha convertido en una de las mayores y más fuertes fuentes de ingresos tanto para países desarrollados como subdesarrollados que se ven favorecidos por la aparición y posterior consolidación de grandes corporaciones caracterizadas por una tendencia a la homogeneización promocional de su imagen turística. No obstante, el atractivo que supone ofrecer una imagen propia de distinción y originalidad se configura como el atractivo más buscados en este tipo de negocios.

El turista del S. XXI al contrario que el antiguo viajero, no se preocupa por aprehender del lugar de destino, no busca otra forma de conocimiento, no se adapta a los usos y costumbres del lugar; sino que trata de modificarlo, necesita tener a mano aquello que dejó atrás, las comodidades, los gestos diarios, incluso un poco de esa rutina de la que se supone huye. El nuevo turista lo tiene todo pensado: dispone de un tiempo oficialmente dedicado al viaje y parte del origen conociendo de antemano su destino. El turismo actual presupone la escapada a lo distinto y a lo distante, a escenarios inventados donde nadie conoce a nadie. Haciendo uso de las palabras expuestas por Mathieu Kessler, el turista de hoy es aún más egoísta y práctico, sabe lo que quiere y lo que busca, sus necesidades quedan fijadas desde su partida y conoce de antemano qué va a encontrar en su destino:

"... El turista toma la pista completamente trazada de una vía racionalmente determinada, donde todo es regulado lo mejor posible para sus impresiones. Hablado con propiedad, no viaja, no busca,

no vive el espacio geográfico en el paisaje (...) Desflora el paisaje con su mirada, a la vez pasiva y apresurada, almacena imágenes y, para terminar, vuelve a su casa sin haber perdido nunca ni sus costumbres ni su confort”³

Por otra parte, el hotel, modalidad arquitectónica concebida tradicionalmente como sede de alojamiento ocasional y hospedaje, se ha convertido hoy día en uno de los centros más activos en cuanto a portador de elementos culturales en sus más diversas expresiones se refiere. En la década de los 80 el entorno inmediato del hotel, su microcosmos, sería el que se convertiría en el eje de la vida del turista, pero la nueva concepción de veraneo ha llegado a generar una gran competitividad por retener al turista el mayor tiempo posible dentro del recinto generando a su vez, un tipo de hotel cuyos espacios exteriores, jardines y piscinas, conforman el eje de este atractivo. En este sentido, encontraríamos dos tipos o maneras de lograr dicho objetivo: por un lado aunando el binomio arte/arquitectura-diseño, y por otro, el de arquitectura-atracción.

La idea de intervenir en proyectos hoteleros con propuestas artísticas de la mano de reconocidas personalidades convirtiendo así determinados hoteles en espacios alternativos para la ubicación de obras de arte, es una tendencia propia de la plástica contemporánea que nos habla de la búsqueda de nuevas alternativas de expresión a través del uso de espacios no convencionales al mismo tiempo que nos presenta un trabajo interdisciplinar que se relaciona, sobre todo, con la práctica profesional del Diseño de Interiores. Los responsables, que duda cabe, son los promotores, los arquitectos, los constructores y los propios usuarios.

El gran nivel que poseen hoy en día los hoteles hace que, cada vez más, las escapadas y viajes se planteen para conocer los propios hoteles, pues entre las ofertas hoteleras encontramos todo lujo de detalles para facilitar el descanso, el relax, la diversión, el entretenimiento y el ocio, al mismo tiempo que toda una serie de extras encaminadas a producir en nosotros una desconexión total del mundo o, simplemente para hacer turismo en el propio hotel. Se trata de una nueva concepción arquitectónica del Hotel, donde el diseño y el arte se funden y confunden para llamar la atención de sus futuros huéspedes en un alarde por crear espacios y ambientes ajenos a la mundanal rutina. Haciendo especial atención al caso de España, encontramos algunos ejemplos que reseñamos brevemente en las ciudades de Madrid, Barcelona y Bilbao respectivamente. Como referencias, podemos citar

el Hotel Madrid Puerta de Europa diseñado por diecinueve estudios de arquitectura y diseño de diversos lugares del mundo. Más que un hotel, parece un museo de arte moderno, pues como su nombre indica, evoca las estrechas relaciones con el continente americano y refleja el crisol de nacionalidades que lo han hecho posible, desde Jean Nouvel a Norman Foster; de Teresa Sapey a Javier Mariscal o Victorio & Lucchino. Doce plantas y un ático firmado por cada uno de ellos previstos de todo lujo y detalle jamás imaginable. Por otro lado, el Hotel Arts, obra de los arquitectos Bruce Graham y Fran O. Ghery y de los interioristas neoyorkinos Total Concept representa para Barcelona uno de los emblemas de arquitectura hotelera actual. Su ubicación, en pleno Puerto Olímpico y a orillas del Mediterráneo muestra un alarde de lujo y diseño. En Bilbao, el Gran Hotel Domine de ambiente cosmopolita, se deja contagiar por la actividad del Guggenheim. Su arquitectura y diseño, a cargo de Javier Mariscal y Fernando Salas resumen en un microcosmos colorista la unión entre arquitectura y diseño.

El otro pilar fundamental en el cambio que actualmente esta representando el sector de la arquitectura hotelera lo encontramos en el paso de las Ciudades de Vacaciones a recreaciones ambientales con la única finalidad de satisfacer el ocio de las masas, desembocando en una evolución de la arquitectura turística en vistas a satisfacer el ocio posmoderno mediante creaciones de destinos turísticos ficticios. Es por esta razón, que la arquitectura hotelera más demandada en los últimos años recree en sus instalaciones edificios imprescindibles para la Historia del Arte y la Arquitectura a partir de una imaginaria común banalizada en espacios temáticos. Se establece en este momento la necesidad de contar con instalaciones y en concreto con una arquitectura turística capaz de crear a partir de un juego entre lo real y la copia sensaciones inolvidables.

La arquitectura del sol deja paso a la arquitectura del espectáculo y la falsa autenticidad de obras únicas en el mundo busca satisfacer al cliente que sueña con el destino perfecto para sus vacaciones⁴.

“En esta mezcolanza doméstica e internacional, provinciana y cosmopolita, local, española y extranjera, es donde se cuece la ilusión del descanso y el ocio suministrados por los paquetes turísticos de todo el mundo”



Hotel New Venetian

Desde que en los años 60 el desarrollo imparable del turismo comenzara a transformar el territorio de muchas ciudades, la relación entre turismo y arte ha ido discutiendo por caminos unas veces de la mano y otras veces encontradas. Se ha dicho y con razón, que la arquitectura es la expresión material de cómo piensa, siente y se manifiesta una sociedad en una época y en un lugar determinado⁵ y los habitantes de los lugares especializados en el turismo de sol y playa aprenden muy deprisa que su misión es la de ofrecer al visitante aquello que el visitante espera encontrar; pero llegamos como consecuencia de todo ello a una banalización de las formas sin parangón en este sector.

Accedemos entonces a sustituir los valores culturales por una representación vendible de los mismos, llegando por tanto a las construcciones "de lo falso" en tierra de nadie con el objetivo de atraer a turistas obligados siempre a vivir en un decorado y representar un papel... pero entonces nos damos cuenta de que cuando lo real no es lo que es, la nostalgia cobra todo su sentido y la simulación adquiere el máximo protagonismo de la historia... Entendiendo a la simulación en la fase que nos concierne y descrita por Braudrillard⁶ como "una estrategia de lo real, de neo-real y de hiperreal, una estrategia de disuasión". Esto es, estamos siendo espectadores y protagonistas de un juego en el que lo importante no es ya que lo real sea real, sino que la copia nos sea lo más cercana posible para nuestro uso y disfrute. La arquitectura hotelera se convierte de esta manera, en una apuesta por la reconstrucción más banal y mediática de cuantas representaciones iconográficas del mundo de la Historia de Arte seamos capaces de retener en nuestra memoria. Es por esta razón que se esgrima "la libertad en la arquitectura como consumo" como lema a la hora de construir estos espacios arquitectónicos, pues se requiere una nueva concepción de lo que entendíamos hasta el

momento por arquitectura hotelera. Así pues, actualmente, la secuencia "espacio-tiempo" se ha adueñado del máximo protagonismo en este tipo de arquitectura.

La espacialidad comienza a valorarse de otra manera y se utiliza como instrumento para construir y jugar con el tiempo y definir un espacio turístico donde se satisfagan todas las necesidades del cliente. Tomando como ejemplo la cita de Robert Venturi, el elemento esencial de la arquitectura contemporánea se convierte junto a la iconografía, en el espacio⁷. De esta manera, los arquitectos empiezan a trabajar con datos económicos o sociales que intervienen directamente en el diseño y ejecución del proyecto arquitectónico. Como ejemplo, el *Hotel New Venetian*, en las Vegas. Un hotel proyectado para 18.000 plazas, del cual la primera fase construida: más de 6.000 cuenta con 75 restaurantes, todos concesionados a empresarios ajenos al propio hotel, de nacionalidades y cocinas distintas. El hotel les obliga a estar abiertos 24 horas al día y a proporcionar simultáneamente desayunos, comidas y cenas a los clientes con el objetivo único de que el turista pierda la noción del tiempo y esta quede alterada para que gaste desafortadamente.



Hotel Lago Taurito en Gran Canaria. La tematización iconográfica de este minigolf es la evidencia que a gran escala están protagonizando la mayoría de los hoteles en la actualidad

Hablamos pues de nuevos espacios para el ocio donde la banalidad de las soluciones arquitectónicas dejan paso sin lugar a dudas al "qué hacer" y no tanto al "cómo habitar". Se diseñan escenografías que recuerdan al cliente-turista las maravillas culturales que pueden llegar a encontrar repartidas por el mundo... y que azarosamente se encuentran dispersas en su hotel que pasa a cumplir nuevas funciones donde se permite contener al unísono, espacios de uso público y privado, diversificando por ello el espectro de relaciones interactivas que pue-

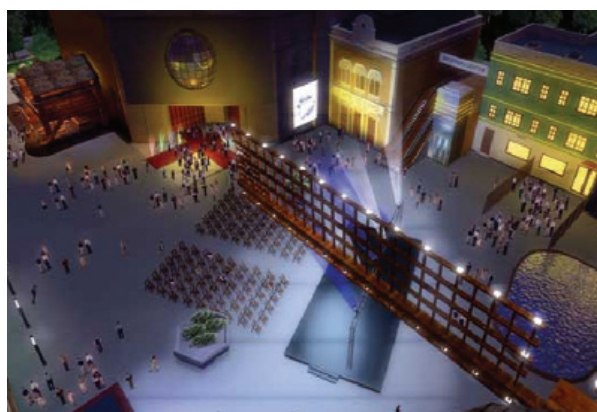
den establecerse. Atrás queda la representación tradicional del hotel que como tipología arquitectónica definía Pevsner al citar como primer Hotel Moderno de la Historia la fecha de 1807, cuando el alemán Friedrich Weinbrenner, transforma una casa de Capuchinos en el *Badischer Hof* de Baden Baden⁸:

“Un edificio de antecorredores con columnatas, salones grandes y pequeños, un gran comedor rodeado de 18 columnas, anchas galerías, salón de baile, biblioteca, muchas salas de conversación, un establecimiento de baños, establo y cocheras. Tenía 12 habitaciones en planta baja, 22 en el primer piso y 14 en el segundo”.

Hoy en día, casinos, hoteles, balnearios y grandes edificios historicistas plantean nuevas oportunidades de innovación en la arquitectura con la aparición de establecimientos abiertos dedicados a los servicios de hostelería. El ocio, posibilidad de una clase de ayer, es hoy derecho de las masas que invaden bruscamente estas zonas, las transforman y a veces las deforman. La preponderancia del ocio cambia la expresión del entorno construido en todas las circunstancias, manifestaciones y escalas. “El ocio cotidiano, el ocio de fin de semana, el ocio de vacaciones, están presentes en la evolución de la arquitectura y a veces la dirigen⁹”. En esta misma línea, cuando a mediados de los años 80 la internacional Disney decidió instalarse cerca de París y despreciar tierras nacionales, la costa valenciana sufrió un enorme revés al quedarse fuera de las competencias internacionales del ocio de masas, pero no se quedó de brazos cruzados en su búsqueda por satisfacer las demandas del circuito turístico. Benidorm fue sólo el comienzo¹⁰...

“El modelo de Benidorm amalgama los placeres vulgares de las Vegas, la amabilidad peatonal de Disneylandia y la implacable eficacia de las urbes asiáticas, en una síntesis mediterránea y valenciana que convence por igual a los británicos o a los holandeses, a lo madrileños o a los vascos. Una ciudad turística que desde hace 30 años prácticamente sin competencia lidera el ranking europeo de visitantes, cuyo testarudo crecimiento no parece detenerse por crisis periódicas y que a través de una inteligente combinación de ofertas a públicos diversos, ha conseguido superar la estacionalidad de la demanda, ese amenazador talón de Aquiles que devasta la racionalidad económica y la verosimilitud urbana de los tantos destinos veraniegos”.

Hoy podemos hablar de proyectos como La Ciudad del Teatro en Sagunt, la Ciudad de la Luz en Alicante¹¹, Marina D'Or o el último de los proyectos que más repercusión ha alcanzado en los medios de comunicación y turistas expectantes... Marina D'Or Golf... la tematización de todos nuestros sueños en una ciudad de vacaciones. Marina d'Or Golf ocupará una superficie de 18.800.000 metros cuadrados, de los que más de la mitad estará destinada a zonas verdes, con 1.000.000 metros cuadrados de jardines. Un complejo donde encontraremos un compendio de hoteles y restaurantes, lugares de ocio y diversión marcadamente estereotipados y representativos de la cultura posmoderna. El Hotel Acuario ocupará el centro de un gran arrecife de roca volcánica y agua cristalina, con 12.000 peces y donde se podrá ver directamente desde las habitaciones del hotel. El Hotel Los Alpes que estará vinculado a las mayores pistas artificiales de esquí, con más de un kilómetro de recorrido. El Hotel Venecia, de 600 habitaciones, contará con reproducciones de monumentos venecianos como la plaza de San Marcos. El Hotel París reproducirá la Torre Eiffel con una altura equivalente a 7 pisos, el Arco de Triunfo de 3 plantas de altura y los Jardines de Versalles, con un río y exclusivas galerías comerciales tematizadas al más puro estilo parisino.



El cine, el espectáculo, la diversión por encima de cualquier estímulo. Estos son los principios básicos del marketing turístico actual. En esta imagen, tan sólo, un ejemplo de algunos centros de ocio que invaden los hoteles actualmente

El Hotel Caribe tendrá un lago artificial de 30.000 metros cuadrados de lámina de agua. El grupo levantará además el Hotel Warner, gracias a un preacuerdo con la multinacional americana. La oferta proyectada también incluye Balnearios Científicos y Centros Médicos situados entre laderas de montañas a la que se verterán cascadas de agua. Pero la oferta que presenta la Ciudad de Vacaciones y Ocio más grande de Europa no queda ahí pues entre sus instalaciones podremos comprobar cómo

se pueden tematizar las más variopintas de las construcciones para el ocio y disfrute de cuantos turistas ansiosos de nuevas experiencias participen de esta ciudad de las "Vegas-Spain". Un London-Bar, Un Poblado, El Palacio de Cristal, La Torre de Pisa o la propia Alcatraz serán las construcciones representadas al más estilo Kitsch, pues como señala Marc Augé al describirnos qué entiende por los "no lugares", llegamos a la conclusión de que todas estas nuevas construcciones no son más que el reflejo de la escenificación de un juego por vivir en un decorado, en un teatro que se nos ofrece en todas partes como representación imaginaria de la ficción más real al más puro estilo de Disneylandia¹².

"Es Disneylandia el modelo perfecto de todos los órdenes de simulacros entremezclados. En principio es un juego de ilusiones y de fantasmas: los piratas, las fronteras, el mundo futuro, etc... Suele creerse que este mundo imaginario es la causa del éxito de Disney, pero lo que atrae a las multitudes es, sin duda y sobretodo, el microcosmos social (...) la perfecta escenificación de los propios placeres y contrariedades. Disney existe para ocultar que es el país real una ficción de lo real... una pura simulación... Es por tanto una degeneración de lo imaginario que traduce su irrealidad infantil. Semejante mundo se pretende infantil para hacer creer que los adultos están más allá, en el mundo real, y para esconder que el verdadero infantilismo está en todas partes".

a lo largo del S. XXI, con sus limitaciones, sus frustraciones, sus intentos y sus logros, porque la arquitectura "no es la plasmación de la voluntad de unos arquitectos autistas y ensimismados, sino el resultado de la actividad de toda una sociedad que manifiesta, a través de ella, sus deseos, miserias, fracturas, intereses y anhelos"¹³.



Imagen de un hotel-atracción de Marina D'or. El espacio, a modo del mítico Vulcano, es uno más de los ejemplos que la arquitectura del ocio está instaurando en nuestras ciudades

De esta manera, si el veraneo y el turismo son los ingredientes claves de nuestro medio social, económico y cultural, tal vez la arquitectura turística sea el reflejo más fiel y elocuente de toda nuestra arquitectura y posiblemente en este espejo podamos ver de modo más transparente la realidad de lo que ha sido nuestra producción

Notas

- 1 LLORELLA ORIOL, Aja, *Hoteles Urbanos. Relajación y diseño*, Loft Publicaciones, Barcelona, 2002.
- 2 AA.VV., *La Arquitectura del Sol*, Colegios Oficiales de Arquitectos de Cataluña, Comunidad Valenciana, Baleares, Murcia, Almería, Granada y Málaga, Valencia, 2002.
- 3 KESSIER, Mathieu, *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1994.
- 4 JOAN CALDUCH, CALDUCH CERVERA, Joan, *Guía de Arquitectura y urbanismo de Alacant*, Colegio de Arquitectos, Alicante, 1979, p.95.
- 5 César Portela, AA.VV., *La Arquitectura del Sol*, Colegios Oficiales de Arquitectos de Cataluña, Comunidad Valenciana, Baleares, Murcia, Almería, Granada y Málaga, Valencia, 2002, p. 12.
- 6 BRAUDILLARD, Jean, *Cultura y Simulacro*, Cairos, Barcelona, 1993, p. 19.
- 7 BRAWN, Scott y VENTURI, Robert, "Reaprendiendo de las Vegas", *AV*, n° 83, Madrid, 2002.
- 8 PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Gustavo Gili, Barcelona, p. 208.
- 9 CANDILIS, *Arquitectura y urbanismo del turismo de Masas*, Gustavo Pili, Barcelona, 1973, p. 13.
- 10 Fernández Galiano, Luís, "Benidorm en positivo", *AV*, n° 99-100, Madrid, 2003, pp.178-181.
- 11 La construcción de esta ciudad de la Luz, que incluye una Ciudad del Cine, está prevista sobre el Cerro de Colmenares, un hito paisajístico protegido según declaración de la Generalitat Valenciana de los Saladares, incluido en el Catálogo de Zonas Húmedas de Protección de la Comunidad Valenciana, con el que forma un Ecosistema Natural.
- 12 BRAUILLARD, J., *op.cit.*, p. 29.
- 13 CALDUCH CERVERA, CALDUCH CERVERA, Joan, *Guía de Arquitectura y urbanismo de Alacant*, Colegio de Arquitectos, Alicante, 1979, p. 105.

Bibliografía

- AA.VV., *BASA*, n° 28, Las Palmas de Gran Canaria, Julio, 2005.
- AA.VV., *La Arquitectura del Sol*, Colegios Oficiales de Arquitectos de Cataluña, Comunidad Valenciana, Baleares, Murcia, Almería, Granada y Málaga, Valencia, 2002.
- AUGÉ, Marc, *"Los no Lugares". Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1994.
- BRAWN, Scott y VENTURI, Robert, "Reaprendiendo de las Vegas", *AV*, n° 83, Madrid, 2002.
- BRAUDILLARD, Jean, *Cultura y Simulacro*, Cairos, Barcelona, 1993.
- CANDILIS, A., *Arquitectura y urbanismo del turismo de masas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1973.
- CALDUCH CERVERA, Joan, *Guía de Arquitectura y urbanismo de Alacant*, Colegio de Arquitectos, Alicante, 1979.
- GARCÍA SÁNCHEZ, A. y ALBURQUERQUE GARCÍA, FJ., "El turismo Cultural y el de Sol y Playa: ¿Sustitutos o complementarios?", *Cuadernos de Turismo*, Univ. Politécnica de Cartagena, Cartagena, 2003.
- GAVIRA, Mario, *España a go-go. Turismo charter y neocolonialismo del espacio*, Génova, Madrid, 1974.
- GAVIRA, Mario, *El turismo de playa en España, chequeo a 16 ciudades nuevas del ocio*, Turner, Madrid, 1975.
- KESSIER, Mathieu, *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1994.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel, *La arquitectura del Ocio en la Costa del Sol*, Universidad de Málaga, Málaga, 1982.
- OROZCO, Silvia, *Diseño ambiental en la arquitectura turística*, UPC, Barcelona, 1994.
- PEVSNER, N., *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- SANTOS, Diego; canal, Carlos Y RAMÍREZ, Juan Antonio, *El estilo del relax, N-340. Málaga: 1953-1965*, Colegio Oficial de Arquitectos Andalucía Oriental, Málaga, 1987.

La difusión del patrimonio: accesibilidad, turismo cultural y museos

Álvaro Ruiz Rodríguez
Universidad de La Laguna

Introducción

Como dicen las páginas web este texto está en construcción, no tanto porque esté inacabado como por su propia naturaleza como instrumento de reflexión y de trabajo que debería permitir discrepar, debatir las ideas expuestas, y si se consideran de interés, incorporarlas y contrastarlas, global o parcialmente, a los procesos de valoración y gestión de proyectos turísticos-patrimoniales. A estos efectos, las ideas, ya sean críticas o preceptivas, se exponen en su máxima desnudez, sin ninguna alusión a la casuística y desprovistas del apoyo de un aparato erudito, para que puedan ser así más fácilmente integradas y evaluadas en el contexto de la experiencia de cada cual; de esta forma seguimos con coherencia en una línea de trabajo interesada en tratar y proponer argumentos para el debate. Los viajes y el turismo se han convertido en la industria con más expansión a nivel mundial y ello se refleja en la contribución al Producto Nacional Bruto y en el empleo. España es un país donde acuden millones de turistas todos los años atraídos por sus playas, el abundante patrimonio artístico del territorio y la variedad de ofertas gastronómicas, siendo uno de los países más bellos y ricos en patrimonio cultural del mundo. Es el segundo país del planeta que recibe más turistas extranjeros ¹ tan sólo por detrás de Francia y disfruta de una cuota del 7% del turismo mundial, por delante de Estados Unidos e Italia. Efectivamente, el turismo le reportó a España 37.500 millones de euros durante el año 2004, lo que la situó en segunda posición en ingresos económicos, por detrás de Estados Unidos que ingresó 75.000 millones de euros (el 12% del total), y por delan-

te de Francia (33.900) e Italia (29.600). Entre enero y noviembre de 2005 recibió un total de 52,4 millones de turistas extranjeros, un 6,2% más de los registrados en el mismo período del año anterior; siendo Cataluña, las Islas Baleares, y Canarias (9,3 millones de turistas en 2005), los primeros destinos turísticos del País.²

Según las previsiones de la Organización Mundial de Turismo, la llegada de turismo extranjero a España crecerá una media del 5% anual en los próximos veinte años, lo que hace prever que España recibirá 75 millones de turistas extranjeros en el año 2020, más de 20 millones que los recibidos en el año 2006³. En el caso de Canarias el turismo más estable – véase anexo nº 1 – procede de Reino Unido (2.075.539 ciudadanos) y de Alemania (1.539.070). Absolutamente impresionante teniendo en cuenta que entre el turismo de estos dos países se acumularon en el Archipiélago 3.614.609 ciudadanos extranjeros, y sólo entre los meses de enero y julio de este año de 2006. Si contemplamos el resto de turistas de otras nacionalidades (1.877.328), acogimos este año en Canarias, en sólo siete meses, alrededor de los cinco millones y medio de turistas (5.491.934), prácticamente, el triple de la población de hecho de la Comunidad.

El gasto total del turista no residente en España ocupó en 2005, el 80% en Ocio/Vacaciones, y según el motivo de su viaje se repartió en, campo/sol y playas 62,9%, ocio cultural 12,8%, ocio deportivo 1,4% y ocio otras actividades 2,9%. El gasto restante del 20% se reparte entre trabajo y negocios 11,0%, motivos personales 4,3%, estudios 2,4%, motivos religiosos 0,1% y otros 2,2%⁴.

En cuanto al territorio nacional el principal destino elegido por los españoles fue el litoral mediterráneo.

Anexo nº I

TURISMO RECEPTIVO COMUNIDAD AUTÓNOMA DE CANARIAS								
	JULIO				Acumulado Meses :ENERO - JULIO			
	2005	2006	Diferencia	Porcentaje	2005	2006	Diferencia	Porcentaje
ALEMANIA	198.594	208.938	10.344	5,21%	1.465.373	1.539.070	73.697	5,03%
AUSTRIA	10.792	11.507	715	6,63%	70.605	72.278	1.673	2,37%
BELGICA	21.507	25.154	3.647	16,96%	129.376	142.229	12.853	9,93%
DINAMARCA	6.155	6.069	-86	-1,40%	145.725	163.967	18.242	12,52%
FEDERACION RUSA	4.119	3.831	-288	-6,99%	19.169	22.300	3.131	16,33%
FINLANDIA	1.080	1.553	473	43,80%	128.761	143.305	14.544	11,30%
FRANCIA	10.665	8.722	-1.943	-18,22%	69.514	73.264	3.750	5,39%
REINO UNIDO	318.094	318.592	498	0,16%	2.054.675	2.075.539	20.864	1,02%
HOLANDA	42.834	50.725	7.891	18,42%	253.885	261.034	7.149	2,82%
IRLANDA	51.257	51.570	313	0,61%	245.740	245.096	-644	-0,26%
ITALIA	21.740	27.461	5.721	26,32%	117.011	137.137	20.126	17,20%
NORUEGA	7.379	8.413	1.034	14,01%	179.491	185.314	5.823	3,24%
REPUBLICA CHECA	5.164	4.675	-489	-9,47%	22.144	27.192	5.048	22,80%
POLONIA	1.770	2.696	926	52,32%	10.222	14.045	3.823	37,40%
SUECIA	4.605	3.854	-751	-16,31%	201.451	191.714	-9.737	-4,83%
SUIZA	6.082	11.758	5.676	93,32%	39.143	56.131	16.988	43,40%
OTROS PAISES	28.417	34.260	5.843	20,56%	116.076	142.322	26.246	22,61%
TOTAL ES.....	740.254	779.778	39.524	5,34%	5.268.361	5.491.937	223.576	4,24%

FUENTE: CONSEJERIA DE TURISMO, GOBIERNO DE CANARIAS.

Andalucía acogió el 18,0% de los viajes de los españoles, seguida de Cataluña (14,1% de los viajes) y la Comunidad Valenciana (11,9%). En el interior peninsular destaca la concentración de viajes que recibió Castilla y León (9,7%). Las siguientes comunidades en importancia en la recepción de turistas fueron Castilla-La Mancha (8,6%) y Madrid (6,3%); Canarias un 3,5%.⁵

Se hace necesario visualizar este contexto para situar al lector con mayores garantías en el marco de nuestras reflexiones ya que en los últimos años se viene constatando un extraordinario interés (¿preocupación?) sobre las relaciones entre turismo y territorio en una doble perspectiva: de una parte, el territorio como recurso turístico y de otra, la incidencia económica, social y ambiental de la actividad turística sobre los destinos de acogida. En este sentido el desarrollo económico de Canarias en los últimos 30 años ha ido al alza siendo el sector servicios, y más específicamente el turismo, quién ha duplicado su

aportación a la hacienda económica del archipiélago. Es, en definitiva, el motor económico de las islas en detrimento de la agricultura, que ha perdido peso específico además de sufrir una considerable retirada de mano de obra.

Turismo cultural, difusión, recursos del patrimonio y accesibilidad

Con los datos expuestos y con la evidencia del destino vacacional y de ocio de las Islas Canarias, qué papel juega en el Archipiélago el turismo cultural. Las cifras revelan que es importante tanto para los residentes como para el visitante, a pesar de que no existe la información adecuada sobre nuestros recursos culturales: ni el Gobierno Autónomo, ni los Cabildos Insulares, ni los Ayuntamientos tienen conciencia de lo que poseen. Consultando las páginas web de las instituciones citadas,

en Canarias el mayor recurso turístico es el tradicional “sol y playa”. O eso es lo que se oferta fundamentalmente. Se contemplan Spas, campos de Golf, paraísos de pesca, gastronomía o fiestas locales. Parajes naturales y turismo rural. Pero, prácticamente, nada para la captación de un posible turismo cultural cuando se sabe que el patrimonio - cultural -se muestra en el siglo XXI como un referente clave para el desarrollo y la cohesión social, y como un recurso económico de primera instancia a partir del apogeo surgido con el turismo de interior; grosso modo, la definición y el estudio de las tipologías del Patrimonio Cultural, sean tanto las variantes clásicas (Patrimonio Histórico: arquitectónico, arqueológico, etnográfico, artístico, ambiental...) como otras más novedosas (Patrimonio: industrial, urbano, de montaña...) constituyen una premisa indispensable para establecer una base que sea útil para su gestión, tanto para los especialistas del tema como para quienes por razones políticas o profesionales tienen responsabilidades de su uso. Es necesario que tanto los organismos públicos como los técnicos e investigadores lleven a cabo una profunda revisión de la oferta y demanda vacacional para el conocimiento de nuestras posibilidades competitivas en los diferentes mercados emisores. Es decir un estudio de la oferta de turismo cultural, una oferta que pasa por estudiar y difundir coherente y racionalmente nuestro Patrimonio Cultural como base de la oferta de “productos turísticos culturales”.

La conciencia patrimonial –que torpemente no poseen nuestros gobernantes– pone al descubierto que la conservación por la conservación (que es la pobre, y sesgada, pero única actividad que realizan algunos organismos) puede llegar a ser un absurdo si no se piensa racionalmente en la utilidad del legado conservado. Y de esta materia se ocupa la gestión patrimonial, que no existe en Canarias. Menos, entendida como gestión del Patrimonio con actuaciones programadas para conseguir –como hemos indicado– no sólo una óptima conservación de los bienes patrimoniales sino su uso adecuado a las exigencias sociales contemporáneas. Una de las funciones básicas de las Instituciones es dar a conocer al público de la región y al visitante los bienes patrimoniales que custodian y por tanto hacerlos accesibles a todo tipo de personas. Pero difundir es comunicar, hacer reflexionar, provocar y comprometer. En Canarias es prácticamente nula la accesibilidad al patrimonio, la constatación de los recursos existentes y su difusión. La consolidación de la cultura, dentro del contexto de los productos turísticos, ha venido condicionado por factores de la demanda y la oferta: a saber la expansión del tiempo de ocio y la emer-

gencia de una mayor sensibilidad, aún dentro del turismo de masas, por los aspectos ecológicos y culturales.⁶

Anexo nº 2

DATOS DE LA ENCUESTA DE DISPONIBILIDADES DE RECURSOS CULTURALES TANGIBLES DE LOS MUNICIPIOS CANARIOS Y MEDIDA DE LA DISPONIBILIDAD DE LOS MISMOS A PARTIR DE LA APLICACIÓN DEL MODELO DE RASCH

MUNICIPIOS GRUPO 1º	MEDIDA	MUNICIPIOS GRUPO 4º	MEDIDA
SANTA CRUZ DE TENERIFE	57,2	ADIFU	43,7
LAS PALMAS DE GC	57,2	ARAIQ	43,7
SAN CRISTOBAL LA LAGUNA	55,7	PASNA	43,7
SANTA CRUZ DE LA PALMA	53,6	GRANADILLA	43,7
GARACHICO	52,8	LA GUANCHA	43,7
LA OROTAVA	52,8	LA MATANZA	43,7
		SANTA ÚRSULA	43,7
		VILAFLO	43,7
		PIRGAS	43,7
		INGENIO	43,7
		MOGAN	43,7
		SAN NICOLÁS DE TOLENTINO	43,7
		VILLA DE SANTA BRIGIDA	43,7
		TEJEDA	43,7
		TELDE	43,7
		VALLESECO	43,7
		VALLESGUILLO	43,7
		VEGA DE SAN MATEO	43,7
		VILLA DE BREÑA BAJA	43,7
		PUNTALLANA	43,7
		TIBARAFE	43,7
		HARIA	43,7
		TIAS	43,7
		YAUZA	43,7
		ANTIGUA	43,7
		TUINEJE	43,7
		AGULO	43,7
		VILLA DE HERMIGUA	43,7
		VALLEHERMOSO	43,7
		FRONTERA	43,7
		EL ROSARIO	44,3
		EL SAUZAL	44,3
		EL TANQUE	44,3
		GUÍA DE INORA	44,3
		LA VICTORIA	44,3
		SAN MIGUEL DE ABONA	44,3
		SAN BARTOLOMÉ TIRAJANA	44,3
		BARI OVINTO	44,3
		PUNCALENTI	44,3
		VILLA DE GARAFIA	44,3
		PUNTAGORDA	44,3
		VILLA DE MAZO	44,3
		SAN BARTOLOMÉ	44,3
		TINAJO	44,3
		PAJARA	44,3
		ALAJERO	44,3
		VALLE GRAN REY	44,3
		ARTINARA	42,6

Cuadernos de Turismo, 16 (2005), 135-151

Únicamente sabemos que en el año 2000 se realizó una ineficaz e incompleta guía de recursos y espacios culturales de Canarias,⁷ que no sirve ni siquiera de orientación por desfasada y arbitraria. Por otro lado, sí es serio e interesante, aunque muy limitado desde el punto de vista histórico pero no científico, el trabajo de los profesores Montero y Oreja de la Universidad de La Laguna⁸, quienes estudian el nivel de disponibilidad en Canarias de los recursos naturales tangibles por municipio. Se aplicó a cada municipio atendiendo a los edificios religiosos, edificios públicos, casas históricas, centros culturales, museos, parques naturales, calles y plazas, y cascos históricos, evaluándolos en una escala ordinal de 1 a 4 (consúltese anexo nº2): escasa disponibilidad 1; disponibilidad baja 2; disponibilidad media 3, y disponibilidad alta 4. De esta forma y según el estudio indicado –véase los anexos nº 2 y nº 3– se agruparon los municipios con los siguientes criterios:

1. Muy alto nivel de disponibilidad de recursos tangibles: medidas entre 49,2 a 57,2
2. Alto nivel de disponibilidad de recursos tangibles: medidas entre 46,7 a 49,1

3. Nivel medio de disponibilidad de recursos tangibles: medida 46,6
4. Bajo nivel de disponibilidad de recursos tangibles: medidas entre 42,6 a 46,5

En el grupo I de municipios están incluidas las dos capitales de provincias: Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife, así como ciudades con centros históricos significativos como Santa Cruz de La Palma, Garachico o la Orotava en Tenerife, además de la Ciudad de San Cristóbal de La Laguna, Patrimonio de la Humanidad. Un grupo donde se concentra las mayores medidas de recursos culturales tangibles disponibles, constituyendo el soporte de una oferta específica de turismo cultural de alto nivel de calidad, a la vez que puede ser objeto de acciones estratégicas específicas dentro de un deseado y urgente plan negociado a nivel regional.

En el grupo 2 se incluyen capitales insulares como Arrecife (Lanzarote) o Puerto del Rosario (Fuerteventura), así como ciudades con núcleos urbanos históricos como Puerto de la Cruz e Icod de los Vinos en Tenerife o San Andrés y Sauze: disponen estos municipios de infraestructura que permitiría la oferta complementaria de estos recursos culturales tangibles dentro de un producto natural ampliado que recoge la posibilidad de su utilización junto a recursos culturales no tangibles (inmaterial).

En el grupo 3 destacan dos núcleos: por una parte municipios que tienen un atractivo específico vinculados a hechos religiosos (Candelaria en Tenerife y Teror en Gran Canaria). Oferta turística que gira alrededor de las peregrinaciones y celebraciones religiosas a su respectivos Templos, turismo básicamente religioso. Y el otro núcleo está conformado por un importante grupo de municipios que sin tener una concentración de recursos culturales tangibles, sí disponen de algún recurso cultural de relevancia. Su inclusión dentro de un plan negociado de uso del Patrimonio Cultural se podría englobar dentro de un contexto de complementariedad en la oferta de otros productos turísticos como el turismo rural o el tradicional sol y playa.

En el grupo 4 se engloban la mayoría de los municipios de las islas. No disponen de casi ninguno de los recursos culturales tangibles que han cuantificado los citados profesores universitarios y en sus estrategias de desarrollo turístico los recursos culturales tangibles no suponen su punto fuerte.

Los turistas culturales visitan cafés y bares de tapas al igual que museos y catedrales; se les puede ofrecer exhibiciones del baile típico de la/s isla/s y al mismo tiempo

Anexo nº 3



visitar yacimientos arqueológicos e hitos arquitectónicos, amén de los refrescantes paseos nocturnos; buscan hoteles rurales, visitan bodegas de vinos y cultivos de papas y, sobre todo plataneras, o disfrutan de la cocina tradicional al igual que de los encantos de la vida urbana; además, hoy, dentro del paquete turístico, las compañías de viajes incluyen días libres que los turistas pueden planificar libremente. Los viajeros, que disponen de tiempo y dinero, organizan detenidamente sus lugares de destino. Cada vez son más los turistas que diseñan sus propios itinerarios. Los destinos dejan de ser simples realidades tangibles para convertirse en fenómenos psicológicos, anhelos, sueños, idealismos, búsqueda del sentido del viaje, de bienestar y desarrollo personal. Los turistas, así como los oriundos, buscan experiencias únicas en los lugares visitados. Quieren verse sorprendidos por cosas atípicas, disfrutan del cambio y la novedad. La gente está dispuesta a tener mayores sensaciones. Podría parecer paradójico que los turistas quieran contemplar y actuar a la vez. Pero no lo es. Los turistas, después de todo, buscan un amplio abanico de experiencias. Tanto la perspectiva de la institución cultural como la del proveedor del destino turístico deben coincidir con la de los turistas. Los turistas culturales, descritos anteriormente, resultan especialmente interesantes para las agencias de viajes porque sus estancias son más largas, son más respetuosos con los lugares visitados, y gastan más que en el caso de los turistas que contratan paquetes para estancias breves y disponen de recursos más limitados. Además, durante la temporada alta, este último tipo de turismo ocasiona ciudades congestionadas y alojamientos incómodos. El patrimonio histórico requiere de más presupuesto para su conservación y restauración. Las ciudades pierden un posible turismo futuro si empiezan a tener fama de aglomeración, delincuencia y suciedad. Al mismo tiempo, el viaje turístico

global, requiere de gran atención y servicios por parte de los proveedores, lo cual supone costes. Estos turistas culturales visitan zonas rurales, pueblos y ciudades, y tienen itinerarios complejos. El transporte debe ser seguro y de primera calidad. Los turistas culturales, que tienen en su haber una gran diversidad de experiencias, es probable que se encuentren sobre estimulados y en la necesidad de combinar actividad física con relax. Los turistas de cultura global esperan tener acceso a todos los lugares que visitan, trato personalizado y amigable, contar con guías profesionales y cenar en lugares elegantes, además de disponer de una amplia gama de productos de alta calidad. Es así como la mayoría de las regiones española realizan grandes inversiones en los destinos turísticos. Los vuelos de las compañías de aerolíneas están llegando a más puntos y la competencia está bajando los precios. Las poblaciones de las naciones industrializadas envejecen, y las personas de mediana y tercera edad con medios económicos aprovechan estas oportunidades para viajar. El turismo cultural se está expandiendo y evolucionando. El turismo en el que se realizan visitas cortas para conocer lugares dispares (museos y lugares históricos) y los cascos urbanos antiguos, está dando lugar a paquetes turísticos, en los que se unen una amplia gama de actividades culturales, tanto de alto como de bajo nivel intelectual.

Teniendo en cuenta este tipo de viaje global, ¿Cómo se corresponden las necesidades de los turistas con las ofertas de los destinos que visitan? ¿Cómo pueden destinos como las Islas Canarias, atraer a un tipo de turismo también cultural, que no venga exclusivamente a disfrutar en invierno del prestigioso Festival Internacional de Música? ¿Cómo pueden captar la atención en un mercado cada vez más competitivo? Y, sobre todo ¿cómo puede una institución cultural como el museo, encajar en un viaje de turismo global? Convengo con Neil y Philip Kotler en que la disciplina del marketing, aunque no exclusivamente, podría resolver estas cuestiones⁹, y es que una de las funciones básicas de las Instituciones es dar a conocer los bienes patrimoniales que custodian y, por tanto, hacerlos accesibles a todos los públicos.

Difundir es comunicar, hacer reflexionar, provocar y comprometer. Si no existe aproximación e información sobre el Patrimonio Cultural de Canarias, ¿acaso debemos esperar que el patrimonio museístico tenga una accesibilidad prioritaria? Sí, digo prioritaria porque el turismo de museos se está configurando hoy en día en uno de los componentes más importantes del turismo cultural. En este sentido, y ello será abordado más adelante, salvo alguna excepción, la red de museos de las dos provincias canarias, Las Palmas y Santa Cruz de Tenerife, está

concentrada exclusivamente en los Cabildos, y, por tanto, sujeta a maniobras políticas a la carta.

Debe entenderse que hoy los museos no son únicamente santuarios de cultura sino lugares de atracción de masas y no sólo por sus obras permanentes y exposiciones temporales, sino por la osadía de su arquitectura. Y al respecto, no existen estrategias culturales concretas contempladas por las administraciones públicas en Canarias en un sector fundamental del turismo cultural. Es más, entiendo que los gobernantes no se han preguntado como son nuestros museos. ¿Acaso el patrimonio cultural y los museos en Canarias no constituyen un producto más y real en la oferta turística, posibilitando la explotación de recursos, la creación de empleo y el desarrollo económico? ¿Nuestros museos están cerca o todavía muy lejos de integrarse a la oferta turista? La realidad es que es que no existe cooperación, o se improvisa esporádicamente los contactos, entre las distintas administraciones, aún sabiéndose que la financiación no es el problema principal. Además, nuestras dos universidades se encuentran muy distanciadas en puestas en común, en proyectos conjuntos, simplemente en intenciones, al igual que existe un preocupante distanciamiento entre las mismas y la sociedad, del ciudadano de a pie. Hay muchas barreras por salvar, pero también es constatable que ambas Instituciones han trabajado, trabajan y lo siguen haciendo, en el estudio, protección y divulgación de nuestras riquezas culturales. Pero también se necesita voluntad política para que esas investigaciones tengan una repercusión que facilite el acceso y el conocimiento preciso de la riqueza cultural que poseemos en nuestras islas y su adecuada re/utilización. Además, a todo ello, debemos añadir la falta de complicidad entre las distintas Administraciones Públicas, el sector privado y la comunidad.

Los museos

Los museos son parte esencial dentro del turismo cultural global y necesita un tratamiento particular a teniendo a su problemática actual. Los museos, tradicionalmente una de las principales atracciones culturales, tienen ahora que hacer frente a un mercado muy competitivo en el sector del turismo. Los museos relevantes como El Prado en Madrid o el Guggenheim en Bilbao siempre atraerán a un amplio espectro de turistas. Los museos menos conocidos, sin embargo, se encuentran ante el desafío de tener que atraer. Desplegar toda la atención. Tienen que aumentar su visibilidad, ofrecer un valor añadido y atraer a la audiencia adecuada. A no ser que los museos aporten este valor añadido al turismo cultural

global y ofrezcan experiencias enriquecedoras, corren el riesgo de quedarse atrás. En primer lugar, en Canarias no existe una guía turística seria a nivel regional y las dedicadas a cada isla ofrecen una información muy elemental y escasa. Además los museos no suelen incluirse como lugares emblemáticos. Tanto en los Estados Unidos como en Europa Occidental se discute si los museos deben ceñirse estrictamente a sus misiones tradicionales –coleccionar, exhibir, investigar, conservar– o combinar diversión con formación. Cuando los museos europeos se privatizan (la mayoría de los museos norteamericanos ya lo están), van a necesitar de mayores ingresos, donaciones privadas y patrocinio. Tendrán que aumentar el número de visitantes e ingresos a través del cambio periódico de exposiciones, así como la habilitación de áreas infantiles, talleres, cafeterías y tiendas. El marketing resulta muy útil para que las ofertas del museo resulten más atractivas y sean más competitivas en el mercado del turismo cultural global. Un papel infravalorado de los museos es, por ejemplo, el de proporcionar experiencias de sociabilidad, una motivación distinta para ir al museo que la de simplemente por amor al arte. ¿Qué programas ofrecen sociabilidad, atraen a los visitantes, y generan una sólida audiencia? Los especialistas en marketing cultural han sugerido a los museos mejorar los espacios destinados a restaurante y tienda, instalar bancos en los que los visitantes se puedan sentar y conversar - realizar todo tipo de actividades sociales. (Poder sentarse es importante, porque permite a los visitantes relajarse unos momentos en los que se encuentran sobre-estimulados por tanta variedad de arte, imágenes e itinerarios del museo). La sociabilidad al igual que la formación es una consecuencia directa de la amistad y pertenencia a un grupo. Se logra a través de visitas especiales, reuniones con comisarios de arte, clases de arte, así como otras oportunidades para encontrar a personas con nuestras mismas inquietudes. Los eventos son el elemento clave para diferenciarse de la competencia. La fama de un museo se puede lograr con exposiciones espectaculares, divertidas sesiones nocturnas, celebraciones a raíz de grandes donaciones, y conferenciantes de prestigio. Los eventos resultan espectaculares, sociables, festivos y, al tiempo, incrementan la visibilidad del museo. Las colecciones y las exhibiciones son el alma de los museos. Cuantos más materiales narrativos y contextuales más se intensifica la experiencia estética. En los últimos años, los museos están saliendo al exterior; un fenómeno a tener en cuenta. La arquitectura del museo, el diseño, el espacio al aire libre compiten ahora con las exposiciones y el espacio interior. Numerosos visitantes del Guggenheim Bilbao contemplan fascinados su archi-

tectura mientras pasan poco tiempo en las salas de exposición. Los parques de los museos se utilizan a menudo para eventos y fiestas. Las funciones tradicionales del museo están disminuyendo y los museos se están introduciendo en otros campos del ámbito cultural. Los especialistas en marketing recomiendan que los museos inviertan en el diseño de espacios interiores y exteriores, al igual que en sus programas tradicionales. El marketing es un proceso complejo que incorpora la investigación; analiza las capacidades de las organizaciones y de sus competidores, y los probables segmentos de mercado; crea productos de calidad (ya sean bienes de consumo, servicios, ideas, lugares y experiencias culturales) que satisfagan las necesidades del consumidor; identifica las oportunidades del mercado; construye imágenes irresistibles para atraer la atención y comunica valor para los consumidores. Un papel especialmente importante del marketing para el turismo cultural es el “posicionamiento”. El posicionamiento está relacionado con la posición que ocupan los competidores en el mercado, un espacio físico distintivo. A otro nivel, un posicionamiento es un espacio mental, una asociación en la mente de un probable consumidor. Un posicionamiento mental se dispara por una imagen (símbolo, idea, mensaje) que está profundamente asumida. Por ejemplo, cuando la palabra España se cruza por la mente de un viajero, es probable que le evoque una imagen de una corrida de toros, flamenco, buenos vinos, gastronomía y fiestas. Por supuesto, esto es sólo una parte de la tradición española. Esta imagen omite el legado histórico de España, el conflicto entre religiones y civilizaciones, la gran riqueza cultural, el arte y la arquitectura. Sin embargo, el uso de imágenes motivadoras puede disparar fuertes asociaciones mentales que predisponen el interés de los consumidores hacia un viaje concreto. Las imágenes se crean, no son innatas. Las imágenes que aparecen en las páginas de Internet, influyen cada vez más en la decisión a la hora de elegir un viaje. Éstas son creadas para lograr el objetivo de una institución (por ejemplo, el intento de un museo por captar donaciones, atraer audiencia para un programa, diversificar los miembros del museo, etc. ¿Cómo pueden los especialistas en marketing ayudar al desarrollo de este tipo de turismo cultural? En primer lugar, estudiando el número de turistas y los segmentos de este mercado. En segundo lugar, recabando información sobre las necesidades de los turistas en el mismo, lo que les satisface y lo que no. Planificar un panorama institucional cultural integrado es vital, como lo es comunicar los nuevos objetivos del nuevo mercado cultural. Los especialistas en marketing tienen que lograr un consenso entre los proveedores

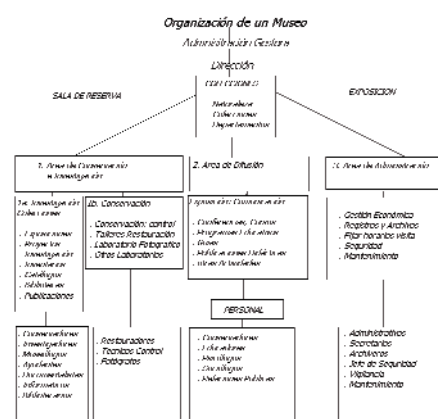
de viajes y los promotores de los lugares de destino para que, antiguas entidades competidoras, puedan llegar a ser cooperadoras. ¿Qué ventajas tiene para las instituciones participantes, qué costes y qué ingresos les va a suponer a cada una de ellas? La gestión tiene que hacer frente a un gran número de variables; los proveedores de viajes tendrán que negociar con muchas más organizaciones. ¿Quien va a gestionar los itinerarios no convencionales con sus múltiples facetas, así como los tradicionales? En resumen, el viaje cultural de museos implica itinerarios y deseos complejos, tanto de los viajeros como de la población local, una mezcla de fuerzas competitivas y cooperadoras entre las instituciones y destinos culturales, y formas nuevas de cooperación. Al igual que el marketing para los productos, la clave para los proveedores de los lugares de destino es captar la atención de un mercado saturado. Para los consumidores de viajes culturales, existe una gran necesidad de descubrir culturas por vía holística, hallar nuevas formas de experimentar la cultura.

En este sentido, en estos últimos años se ha producido un proceso de redefinición de los museos y actualmente nadie discute que tienen una función cultural y social importante. Además de la custodia de bienes patrimoniales, su conservación, documentación y estudio, el museo, tiene un papel cada vez más significativo como centro dinamizador de la cultura y como entidad de servicio al ciudadano y por lo tanto al turista.

Este rol queda plenamente recogido en la definición del ICOM¹⁰ y en las distintas leyes que sobre museos han ido elaborando tanto el gobierno central como los distintos gobiernos de las Comunidades Autónomas. De esta forma se puede decir que los museos forman parte del engranaje cultural y social, por tanto no tienen que ser instituciones cerradas y sin vida sino que es necesario que los museos se abran a su entorno, y se adecuen al desarrollo general de la sociedad. Recientemente se está incrementando el turismo cultural que tiene como uno de sus recursos fundamentales los museos, que constituyen uno de los factores de mayor desarrollo dentro de la gama de ofertas culturales. Son los museos un valioso regalo cultural, un eficaz medio de comunicación de la cultura para llegar al público en general, y por lo tanto a los turistas, además de valiosos centros de estudio e investigación para los especialistas. De las tres funciones que tienen los museos, educativa, científica y social, es dentro de esta última donde debe incluirse la misión del museo al servicio del turismo cultural y concretamente del turista que visita este tipo de recurso. El museo debe estar preparado para atender esta demanda. El público es la razón última y fundamental, es quien da sentido al

museo, pues para él se conserva, investiga, explica y difunde. El museo es una institución al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierto a todo tipo de público. El museo, por lo tanto, debe realizar un esfuerzo de acercamiento al público, aprovechar todas las ocasiones para darse a conocer, así como saber el tipo de público que lo visita para conseguir su atención, para influir en su actitud, en sus conocimientos, en su valoración y aprecio por las piezas que está contemplando. En la década de los 90 se han producido importantes cambios en el mundo de los museos apareciendo una nueva museología» cuya base principal esta en la obligación de servir al público. Así, se han revisado muchos de los museos existentes; se han creado nuevos museos; las asociaciones de Amigos de los Museos han ido adquiriendo mayor importancia y siendo más conocidas; han proliferado los museos de arte contemporáneo; han aparecido espacios de mediación en los museos como tiendas, cafeterías, bibliotecas, librerías, restaurantes o terrazas nocturnas, y tienen mayor importancia los gabinetes de acción didáctica. En sintonía con el surgimiento de nuevas corrientes turísticas que promueven el turismo activo o el interior, se aprecia la aparición de nuevas concepciones de museos como los ecomuseos o los museos monográficos en pequeñas localidades que están proliferando en la actualidad. Con todas estas novedades la concepción del Museo está viviendo importantes cambios, pasando de ser un lugar de recepción y conservación, a ser una entidad dinámica capaz de generar cultura y ocio. Esto plantea al museo un sistema de funcionamiento análogo al de una empresa que debe aplicar técnicas de marketing para conseguir la eficaz gestión de sus fondos, rentabilizar la institución y ser lo más competitiva posible.

Anexo 4¹¹

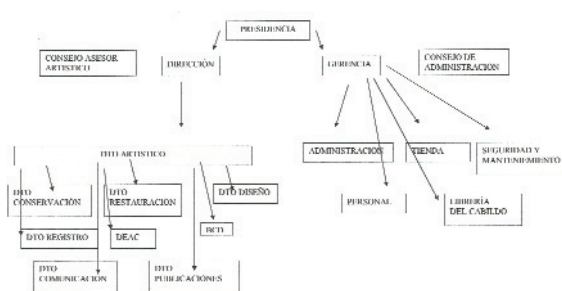


Palmas de Gran Canaria se ofertan, el Museo Diocesano de Arte Sacro, el Museo Elder de la Ciencia y la Tecnología, la Casa-Museo de Benito Pérez Galdós, la Casa de Colón, El Museo Canario, el Museo del pintor Néstor de la Torre, y el Centro Atlántico de Arte Moderno como buque insignia de la oferta museística de la Ciudad. La misma puede completarse con otros espacio expositivos: la Ermita de San Antonio Abad adscrita al CAAM, el Centro de Iniciativas de la Caja de Canarias (CICCA) el Centro Insular de Cultura (CIC), el Centro de Arte La Regenta, el Gabinete Literario, la Fundación Canaria Mapfre Guanarteme y diversas galerías privadas de arte contemporáneo (Nano Doreste, Manuel Ojeda o Saro León). Se puede ampliar la oferta cultural, amén del patrimonio histórico artístico y arquitectónico (Vegueta, Triana), con los Teatros Pérez Galdós, Cuyás y Guiniguada, el Palacio de Congresos de Gran Canaria o el Auditorio Alfredo Kraus entre otros. Fuera de la ciudad, la Casa-Museo Antonio Padrón y el Parque Arqueológico Cueva Pintada de Gáldar, Casa-Museo León y Castillo (Telde), Casa-Museo Tomás Morales (Moya), Museo de Historia de Agüimes, Museo de Guayadeque como centro de interpretación arqueológica o el Jardín Botánico Canario "Viera y Clavijo". Dejando claro que son los organismo públicos quienes deberían informar de los recursos culturales citados entendemos, como propuesta para el debate, que es el CAAM por su importancia como Centro Atlántico de arte moderno y contemporáneo quién debería canalizar en la folletería del Museo y en su página www.caam.net toda la información sobre la oferta museística de la isla de Gran Canaria. Un simple ejemplo, el turista del Guggenheim Bilbao, visita el Museo de Bellas Artes de la Ciudad y además la Cueva de Altamira en Santander. Y es que todo ello se publicita, además de otros destinos, en el magnífico edificio diseñado por Frank Gehry.

Es el CAAM un edificio emblemático, una arquitectura de firma, Sáenz de Oíza, que sí consta en todas las guías y folletos turísticos como de visita obligada en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria; ¿que mejor medio para la accesibilidad a la oferta turista cultural y dentro de esta a la de Museos? Si el 95% de estos museos no poseen páginas web, el mismo porcentaje se puede aplicar a la constatación de que sus instalaciones y su equipo humano (prácticamente reducido a la figura del director) no están acorde con los criterios museológicos y museográficos modernos. Son contenedores sin dinamización (el público quiere aprender, participar activamente, vivir nuevas experiencias, sentirse cómodo y disfrutar; ya que efectivamente cada vez más nos aburrirnos en los museos), carecen de espacios adecuados para una buena comuni-

cación con el público o bien los que poseen son obsoletos. Pero esta sí que es una misión de sus dirigentes (Cabildo Insular de Gran Canaria) y sus técnicos. A saber un museo como el CAAM debe regirse por un organigrama coherente como el que exponemos en el anexo 4. Sometido a los vaivenes políticos, sin embargo, hace poco tiempo fue despedido su cuarto director- Doña Alicia Chillida- y hoy es regida la Institución interinamente por el conservador jefe de la misma, D. Álvaro Rodríguez Fominaya. Aunque el organigrama del CAAM dista del anexo nº 4, si presenta sin embargo una estructura muy coherente véase anexo nº 5- según veremos de forma somera en el análisis siguiente.

Anexo nº 5¹² Organigrama CAAM



Desglose del organigrama

Edificio de de 3 plantas de plantas de exposición: biblioteca, centro de documentación, despachos y oficinas, almacén-depósito de obras de arte. Restaurante-cafetería, tienda y complementos necesarios. Con este encargo se alzó el actual edificio de la calle Los Balcones nº 11, cuya superficie total construida es de 3.682'14 metros cuadrados. El Centro Atlántico de Arte Moderno se constituye como sociedad anónima pero dependiente del Cabildo de Gran Canaria, por lo que los dos bloques más significativos del que parten las decisiones más destacadas se desglosan según las decisiones otorgadas por el Consejo Administrativo y el Consejo Asesor en materia de Arte Contemporáneo. Con este encargo se alzó el actual edificio de la calle Los Balcones nº 11, cuya superficie total construida es de 3.682'14 metros cuadrados.

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN: Presidente: Pedro Luis Rosales Pedrero. Consejero de Cultura y Patrimonio Histórico. Consejero: Juan José Cardona González. Vicepresidente 2º. Consejero: Juan José Cardona González. Consejero de Turismo y Transporte. Consejero: José Miguel Álamo Mendoza. Consejero de Deportes. Consejero: Luis Larry Álvarez Cardero. Consejero de Presidencia.

CONSEJO ASESOR ARTÍSTICO: Competencias: Incluye las competencias corporativas en materia de apoyo a la Presidencia, coordinación, Organización y Régimen Interno. Órgano elegido por el director que le asesora en los criterios programáticos y en las líneas de actuación del CAAM. Este consejo está formado por personalidades de reconocido prestigio especialistas en el ámbito artístico nacional e internacional. Normalmente, lo integran entre 6 y 9 personas. Es convocado una o dos veces al año y decide qué proyectos de exposiciones presentados al CAAM serán considerados viables para su muestra. Actualmente dada la situación interinidad en la dirección del Centro no se ha constituido este órgano asesor lo que dificulta la labor de todos y cada uno de los departamentos con los que se vincula. Con la suplencia del Conservador Jefe se ha optado por la no designación de ninguno de estos miembros a la espera del nombramiento del nuevo director o directora.

DEPARTAMENTO DE ADMINISTRACIÓN: Gerente: Leticia Martín (gestión Económica y Personal). Secretaria de Gerencia: Alexandra Betancor. **ADMINISTRACIÓN:** Responsable de Administración y Contabilidad: Miguel Santana de la Nuez. Librería del Cabildo de Gran Canaria: Responsable: Cristian Millares (quien designa lo que se edita, se compra y vende). Ayudante: Pino Laforet. Auxiliar: Manolo García. Objetivo: Recopilar, difundir y vender todo lo editado en las Islas Canarias. Dispone de página web: www.libroscanarios.com

SEGURIDAD Y MANTENIMIENTO: Responsable: Rafael González. Durante el periodo de exposición el personal de mantenimiento depende de este responsable, en cambio durante el periodo de montaje depende del conservador encargado de dicha tarea.

PERSONAL DE MANTENIMIENTO: 3 personas. Funciones: En periodo de montaje y desmontaje se encargan de reestructurar las salas en cuanto a pintura, iluminación, audiovisual...; en periodo de exposición hacen seguimiento

PERSONAL DE SALA: 2 ordenanzas. 10 personas subcontratadas. Funciones: Vigilancia y protección de las obras expuestas de cara al público. Advertencia a los visitantes sobre la distancia que deben guardar al ver las obras, comportamiento... Comprobación del estado de las salas cada vez que se intercambian de posición para garantizar su buena conservación.

PERSONAL DE RECEPCIÓN: 2 personas. Funciones: Atención y orientación al público. Acceso al público a las salas: controlar que no entren con mochilas, comida, bebidas. Contabilización de los visitantes. Atención telefónica. Apoyo y coordinación con el DEAC.

PERSONAL DE SEGURIDAD: 6 vigilantes. 6 auxiliares. Turnos de mañana, tarde y noche. Funciones: Custodiar y controlar el acceso al Centro tanto de las estancias administrativas como en las salas. Controlar y revisar las salas cada hora –hacer ronda– y seguimiento por pantalla de todos los alrededores y de cada sala. Registro de las entradas y salidas. Elaboración de un parte de incidencias cada día para informar sobre las mismas dirigidas al responsable del área y a gerencia.

AMIGOS DEL CAAM: Son amigos del CAAM todas aquellas personas que desean colaborar con las actividades del museo. Ser Amigo del CAAM es apoyar la Cultura. Ventajas de los Amigos del CAAM: Acceso libre a la Biblioteca y Centro de Documentación. Recepción de la revista cuatrimestral 'Atlántica de las Artes'. Recepción de información puntual de todas las actividades del CAAM. Invitación a las inauguraciones de exposiciones. Descuento en las compras de la tienda. Descuento en las matrículas de cursos, seminarios etc.

DEPARTAMENTO ARTÍSTICO:

SECCIONES: 1. Conservación: Conservador Jefe (actualmente asume las labores de Dirección) Álvaro Rodríguez Fominaya. Licenciado en Derecho. Master de Mercado del Arte y Crítica.- Conservadores: Elvira Dyangani Ose (Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona) M^a Carmen Rodríguez (Licenciada en Historia por la ULPGC) Gilberto González (Licenciado en Historia del Arte por la Universidad La Laguna) Miguel Pons (Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna y Diseñador Gráfico) Beatriz Sánchez (Licenciada en Traducción e Interpretación por la ULPGC) 2. Restauración: Marta Placencia 3. Registro: Luis Cuenca 4. Diseño: Luis Sosa.

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN: Responsable: Cayetano Sánchez (periodista). Ayudante: Carolina Rodríguez Bethencourt. Funciones del Responsable: 1. Difundir todas las actividades del Centro por medio de comunicados online y por correo ordinario. 2. Envío de notas de prensa en relación a las distintas actividades del CAAM así como de sus exposiciones dirigidas a periódicos locales y a suplementos culturales de tirada nacional y a publicaciones periódicas de nivel nacional e internacional. 3. Organiza las ruedas de prensa con motivo del anuncio de las inauguraciones de cada exposición.. 4. Organizar el archivo de prensa a todo lo publicado sobre el CAAM y en Internet.

BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOMUMENTACIÓN. BCD.

La Biblioteca y Centro de Documentación (BCD) del CAAM contiene una extensa colección bibliográfica y

documental, especializada preferentemente en Arte Contemporáneo. Destacan las adquisiciones específicas de los tres continentes: África, Europa, América, interrelacionados con el Archipiélago Canario.

ORGANIGRAMA | Responsable de Biblioteca. | Responsable de Debate y Pensamiento. | Adjunto de Biblioteca

FONDOS: Más de 3.000 volúmenes. 630 revistas (suscritos a más de 100 títulos) 900 CD (como documentación así como intervenciones, entrevistas a artistas,...) 100 DVDs (documentación, intervenciones, entrevistas,...) 1200 Vídeos (documentación, intervenciones, entrevistas,...)

SERVICIO: No préstamo. Fotocopias. Desideratas. Atención online por medio de la Web del CAAM y en la Red del Gobierno de Canarias –enlace bibliotecas públicas canarias– (catálogo online). Centro de Información y Agenda Culturales.

CRITERIO DE ORGANIZACIÓN: 1. Monografías de Artistas: antes de 1850 y después de 1860. 2. Exposiciones Colectivas. 3. Historia del Arte. 4. Movimientos Artísticos. 5 Secciones Específicas: divididas en las secciones de Canarias, África y Latinoamérica. (tricontinentalidad) 6. Fotografía . 7 Diseño. 8. Arquitectura. 9 Grabado. 10. Cerámica. 11. Cine. 12. Música. 13. Teoría del Arte. 14. Técnicas Artísticas. 15. Educación. 16 .Museología. 17. Coleccionismo Público. 18. Coleccionismo Privado 19. Enciclopedias. 20. Diccionarios. 21. Anuarios y Memorias. 22. Revistas.

INFRAESTRUCTURA: Ubicación en la primera planta- acceso por escaleras y ascensor- Sala General en donde está en acceso directo los fondos más susceptibles de ser pedidos además del lugar de consulta del público –capacidad de 22 visitantes– y de trabajo del personal de la BCD. Depósito en la planta sótano de acceso por las salas de exposición con el resto de los fondos.

VISITANTES: 4000 visitantes por año (ha ido bajando el nivel de asistencia dada la competencia de los servicios de las bibliotecas universitarias, especialmente de la Facultad de Arquitectura).

ACTIVIDADES: "Encuentros en la Biblioteca". La BCD organiza periódicamente Encuentros con artistas invitados. Se trata de tertulias entre el público asistente y el creador para conocer de cerca su producción artística. Una excelente oportunidad para acceder a los procesos de creación que se dan cita en Canarias.

ATLÁNTICA DE LAS ARTES: Atlántica Internacional Revista de las Artes es una publicación cuatrimestral que se ocupa de las últimas tendencias del arte, especialmente las de los continentes africano, europeo y americano

Una interrelación tricontinental básica junto a la cultura canaria y que dio origen al CAAM.

DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES DEBATE Y PENSAMIENTO

Responsable: Eduvigis Hernández Cabrera. Historia del Arte, Universidad de La Laguna. Adjunto: Alexis Lorenzo. Historia del Arte, Universidad de La Laguna. La aparición de este reciente departamento se debe a la política de dirección de Alicia Chillida (2004-06). La intención de la génesis de esta sección es liberar al Departamento de Comunicación de las funciones delegadas ahora a Publicaciones. Se especializa y se canaliza todo producto editado en papel que surja del CAAM, al mismo tiempo que atiende a la necesidad de unificar criterios y vincular la revista Atlántica con esta institución. Tal y como se explica en el análisis de la Web oficial del CAAM este departamento no tiene cobertura.

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN Y ACCIÓN CULTURAL-DEAC

I Responsable: Inmaculada Pérez. Diplomada en Educación Primaria. I Ayudante: Concepción Jiménez. 6 miembros del personal de VTS y para las visitas guiadas contratados directamente por el CAAM. FUNCIONES: Organizar cursos y seminarios para la difusión del Arte Contemporáneo. Elaborar una guía pedagógica sobre cada exposición para difundirla entre los grupos de visitas y talleres. Dirigir el discurso a escolares, grupos de secundarios, adultos y grupos reglados en general y de público en general. Organizar las inauguraciones dirigidas a un grupo infantil. Organizar diversas actividades para diferente tipos de público y edades dedicadas al Día del Museo. Buscar patrocinadores por los que se apoye la realización de los talleres, de cara al material de uso.

ACTIVIDADES. CURSOS. TALLERES: El CAAM ofrece distintas actividades con el afán de implicar a la sociedad en el museo. Durante las muestras se organizan cursos, conferencias y seminarios y talleres paralelos en los que se estudia con profundidad y desde distintas perspectivas la exposición en esos momentos abierta.

VISITAS GUIADAS: Departamento de Educación y Acción Cultural ofrece gratuitamente a los colegios y centros de enseñanza la posibilidad de realizar visitas guiadas a través de las mismas. Personal no especializado. LA WEB (analizada en septiembre de 2006) cuenta con un logotipo claro y atractivo que da al Centro una buena imagen. A lo largo de la visita de la Web los logotipos del Cabildo de Gran Canaria y de la Caja de Canarias están presentes dados su significativa participación en las actividades de la Institución bajo correspondencias distintas.

La disposición de los títulos de cada departamento a visitar está clara, sin embargo en el caso de las EXPOSICIONES en cada uno de los lugares en que el CAAM genera espacios expositivos, se encuentra con un desorden a la hora de mostrar la información de las exposiciones.

El criterio de muestra es cronológico y no aparece la actual exposición y luego con carácter retroactivo, el resto de las muestras anteriores se ha de buscar por la pantalla hasta dar con la actual despistando claramente al visitante. Como ejemplo, la exposición de Balcones 11-13 a la que hay que acceder de esta manera y donde ya se anuncia la siguiente muestra.

En Balcones 9 se acoge la XIII Edición del Premio Regional de Arquitectura Manuel Oraá y Arcocha, pero no hay apoyo visual con imágenes de la muestra, siquiera una nota explicativa de la trayectoria de estos premios, cometidos, ganadores, menciones especiales ni comentario alguno obre la actual exposición.

La sección La Caja negra, comisariada magníficamente por el conservador jefe del CAAM, ha dejado de funcionar puesto que su responsable ocupa actualmente la dirección del Museo interinamente. O tal vez por ello, debería continuar funcionando con mayores y mejores garantías.

La BDC cuenta con varias opciones de consulta ya sea a través de la Web oficial del CAAM como por otros servidores y enlaces para la consulta de los fondos bibliográficos. El tratamiento en la página es bueno. En el apartado de la Colección se explica tanto el contenido de los fondos que tutela la institución como breves menciones acerca de los autores y obras significativos que ostenta. Bajo el epígrafe de actividades el DEAC muestra sus implicaciones y proyectos que apoyan las exposiciones y donde dan detalles muy claros para cualquier contacto.

La Atlántica de las Artes se explica en un apartado dentro de este menú donde da cuenta de cantidad de números editados, presentados online, tanto en portada como en el despliegue de sus contenidos dispuestos a modo de índice, de manera que la consulta posterior a la BCD sea más fácil e idónea.

La Tienda así como la Librería (www.libros.canarios.com) que gestionan los distintos órganos del CAAM está explicitada de manera simple y accesible. También hay que destacar una barra de un menú que puede considerarse secundario con opciones como Juegos, Información —que ofrece las mismas noticias que en la ampliación de la pantalla de la exposición seleccionada—. Una agenda donde se detalla bajo forma de calendario las actividades del CAAM pero está sin actualizar desde mayo. La sección Amigos del CAAM ofrece la posi-

bilidad de hacerse colaborador mediante una planilla de inscripción sin embargo no tiene el correo electrónico básico por el que informar o recibir noticias de cualquier actividad.

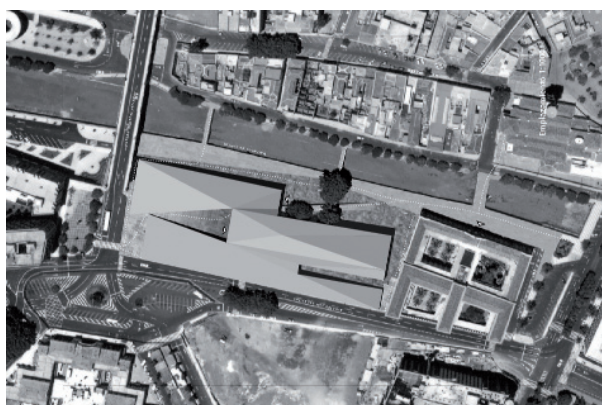
Pobre comunicación para los nuevos departamentos. Hay poca accesibilidad a las áreas de Conservación y al Departamento Artístico puesto que no se muestra en ningún caso las direcciones del correo electrónico de sus componentes.

Como objetivo fundacional primordial plateada a priori en la creación de este Museo fueron la puesta en marcha de un edificio emblemático, un ente vivo, y dinámico que constituyera el eje de la vida cultural de la ciudad y de la isla. El emplazamiento en una de las zonas más emblemáticas de la ciudad (Centro histórico de Vegueta) enfatiza la calidad del proyecto, además de haberse considerado como un plan de reactivación del barrio citado. De ahí que el Museo debería expandir su influencia por los alrededores y ser un verdadero museo de arte moderno y contemporáneo re-generador de revitalización urbana. ¿Acaso lo ha conseguido? El museo tiene muchas carencias en gestión y administración, en política cultural y en accesibilidad, ¿a que espera el Cabildo de Gran Canaria para subsanarlas?

Con respecto a Santa Cruz de Tenerife es el Organismo Autónomo de Museos (Cabildo Insular de Tenerife, regido por Consejeros de Coalición Canaria) quien controla la oferta museística (consúltese www.museosdetenerife.orf/). Concentrado en un mismo edificio se encuentran el Museo de la Naturaleza y el Hombre que abarca el Museo Arqueológico, el Museo de Ciencias Naturales y el Instituto de Bioantropología. Desde este emblemático edificio Neoclásico se puede divulgar la oferta museística de la isla, ya que además dependen del OAM el Centro de Fotografía Isla de Tenerife, el IODAC (en construcción), el Museo de Historia, de Antropología y de la Ciencia y el Cosmos en La Laguna. En Santa Cruz se completa la oferta con el Museo Municipal de Bellas Artes y con el Museo Regional Militar de Canarias. Además del obligado patrimonio histórico-artístico se puede completar la ruta cultural de la ciudad con distintas salas de arte contemporáneo: Galería Leyendecker; Mácula o la sala de arte contemporáneo acondicionada provisionalmente en el Museo de Bellas Artes (este espacio será sustituido en 5 años por el espacio cultural El Tanque), así como con edificios de autor, edificios espectacular, emblemáticos, como el Auditorio y el Palacio de Congresos de Santiago Calatrava. En el conjunto de la Isla de Tenerife también destacan el Museo de Arte contemporáneo de Garachico, el museo de prehistoria canaria

de Vilaflor; el museo de arte sacro y el dedicado al poeta Emeterio Gutiérrez Arbelo, en Icod de los Vinos; los museos de artesanía iberoamericana, etnográfico de pinolere, etnográfico el pajar y el museo Casa de los Balcones en la Orotava; el Museo arqueológico de Puerto de la Cruz, el Museo Etnográfico de Santiago del Teide, el parque etnográfico de la Pirámides de Güímar y otros temáticos como el museo de la Miel o el de la casa-museo insular del Vino "La Baranda" en el Sauzal.

Si en Gran Canaria el buque insignia de la oferta museística es el CAAM en Tenerife lo será el Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea aunque el edificio concebido por los arquitectos suizos Herzog & de Meuron se denominará CENTRO WESTERDAHL¹³ que albergará la Biblioteca ALEJANDRO CIORANESCU, el Centro de Fotografía ISLA DE TENERIFE y el Instituto ÓSCAR DOMÍNGUEZ de Arte y Cultura Contemporáneo.



Vista área. Emplazamiento del Centro Westerdahl

CENTRO WESTERDAHL

Este Centro Cultural se ha concebido como un elemento topográfico y paisajísticamente complementario de un espacio, el Barranco de Santos y el Núcleo Histórico del entorno de La Iglesia de la Concepción, cuya trama urbana está en pleno proceso de recuperación para la ciudad de Santa Cruz de Tenerife.

El principal objetivo de los arquitectos es convertir este núcleo marginal en un lugar vivo, para el que se ha ideado una solución arquitectónica de 22.000 m², que permite que los diferentes espacios y actividades del centro se entremezclen. Se prevé que el acceso al mismo pueda realizarse desde distintos puntos de la ciudad, para ello un nuevo camino público discurrirá diagonalmente a través del edificio conectando la parte superior del puente General Serrador con la cota inferior de la orilla del Barranco de Santos. En su descenso este camino se ensanchará y transformará paulatinamente en un espacio

triangular semicubierto que se constituirá en el mismo corazón del Centro Cultural. La principal e interesante intención de esta nueva plaza pública -que los arquitectos proponen que figure en el callejero como Plaza Óscar Domínguez- es su capacidad para dirigir los pasos de los visitantes hacia el interior del conjunto y facilitarles la orientación, así como actuar como elemento distribuidor hacia las diferentes dependencias del Instituto Óscar Domínguez, Centro de Fotografía Isla de Tenerife y Biblioteca Alejandro Cioranescu.

El vestíbulo está pensado como continuación de la plaza; en él se acomodan la cafetería, la tienda del museo y las taquillas. Junto a ellas se sitúa una amplia escalera helicoidal que, conecta los niveles inferior y superior del museo. En el nivel superior, iluminado mediante lucernarios, se encuentran las galerías de la colección permanente y salas de diversos tamaños, adaptadas a las características de las obras del pintor surrealista canario; el nivel inferior se concibe como una superficie libre, susceptible de ser dimensionada a las exposiciones temporales que acoja el museo. Por un lado las medidas de cada una de las salas del museo alcanzarán los 1.200 metros cuadrados. Por otro lado las alturas mínimas de ambos espacios que estarán sujetos a controles de temperatura y humedad tendrán un mínimo de 5 metros cuadrados. Conectadas con esta área, las dependencias destinadas al Centro de Fotografía tiene una escala más íntima y se podrán conectar con la zona de exposiciones temporales. Todos los espacios del Museo estarán equipados con los recursos tecnológicos más recientes, incluido el control climático.

Otro equipamiento del Centro Cultural será el de la Biblioteca Insular; concebida por los arquitectos como un espacio lleno de luz. Se pretende que la nueva plaza atravesase literalmente la gran sala de lectura. Grandes superficies acristaladas permitirán vistas desde el interior y el exterior y los diferentes tipos de cristal, transparente, translúcido e impreso- regularán la intensidad de la luz y la apertura e intimidad de las diferentes zonas de lectura, proporcionando las mejores condiciones para los lectores. La transparencia en la biblioteca, creará un juego de miradas cruzadas entre los visitantes que ocupen el edificio al cruzar este espacio museístico y atravesar el Barranco de Santos; todo ello bajo grandes cubiertas de hormigón visto que se invierten para mostrarse como relieve impreso de pliegues geométricos sobre los lectores y que abrazan el discurrir de la gente bajo una superficie tersa y ligera en su exterior. Tejidos con mayor o menor grado de translucidez y opacidad, toldos que permitirán al edificio transpirar y protegerse del sol a un

mismo tiempo y forrarán los grandes parámetros vidriados que pretender facilitar un acercamiento de lo urbano al consumo de cultura. Se persigue así, que el volumen centellante de la Biblioteca Insular anime la imagen nocturna a lo largo del Barranco de Santos y se convierta en un nuevo punto de referencia para Santa Cruz de Tenerife.

Por otro lado, cabe destacar que el Centro Cultural se ajusta a la tipología de edificios con patios interiores, en este caso alargados, distribuidos entre las distintas alas, donde se plantarán ejemplares singulares de las islas, como plantas endémicas, plataneras, palmeras y dragos. Con la adopción de este esquema se ha buscado una conexión clara con el edificio próximo del antiguo Hospital Civil, hoy sede del Museo de la Naturaleza y el Hombre. El nuevo Centro Cultural por lo tanto no sólo se constituye como un lugar de encuentro para la gente sino que además es un punto de confluencia entre la ciudad contemporánea, la imagen de la antigua trama urbana y la arcaica topografía del Barranco de Santos.

UN ESPACIO DE REVITALIZACIÓN URBANA

El edificio actuará como topografía visible desde el casco antiguo de la ciudad, mostrándose a través de su fachada principal y su cubierta. La rampa que cruza la biblioteca será como un gran puente que unirá la cota superior del mercado con el barranco, soportado por dos grandes pilares ocupables. De este modo el Centro Cultural Westerdahl, IODACC, pretende convertirse en un lugar vivo para gentes de todas las generaciones y de variados intereses. Con este objetivo lo que se propone es una concepción arquitectónica que fomenta el contacto, la fusión y el flujo entre las diversas actividades y los distintos espacios del Centro cultural. Como nuevo foco de la vida urbana se ofrecerá el insólito espacio triangular, parcialmente cubierto, que corresponderá a la Plaza Pública. Esta plaza pública se incluirá dentro del proyecto del Centro Cultural, basado en el aprovechamiento y dialéctica de los espacios exteriores del museo, concebidos como zonas de interactividad del visitante con el entorno que le rodea, interpretando así su sentido lúdico y de ocio. El descanso se verá acompañado por el Café y Restaurante del Museo, que ofrecerá comida y bebida no sólo en el interior del edificio, sino también en la Plaza antes citada, donde se establecerán dosis de recreación visual por la arquitectura envolvente del contexto, así como dosis de socialización con el resto de los visitantes que allí descansen bajo la gran marquesina de sombra que forman los árboles existentes en el Barranco. Este espacio recreativo puede frecuentarse en horas tardías con la apertura de la Cafetería del museo hasta la media-

noche así como la proyección de un cine al aire libre. El diálogo entre el interior y el exterior sirve para integrar, más que separar, la gran diversidad de paisajes urbanos que hacen de Santa Cruz una ciudad en pleno desarrollo moderno con un nuevo espacio que aúna el paisaje de la ciudad contemporánea y la ciudad antigua.

A lo largo de estos últimos años se ha venido experimentando grandes cambios en la ciudad de Santa Cruz de Tenerife. La reactivación de la antigua zona santacruceña de La Noria, responde a necesidades que han venido marcadas a partir del desarrollo urbanístico de Cabo Llanos y de hitos culturales como el Auditorio de Tenerife, obra del arquitecto Santiago Calatrava, y el Centro Westerdahl, IODACC; estos últimos, auténticos motores de difusión social y artística. Una nueva zona de ocio esparcimiento que se concentra en lo que ya se vive como la arteria de una nueva ciudad cultural.

CONSEJO ASESOR

El proyecto arquitectónico del IODACC, prevé dos salas expositivas de 1.200 metros cuadrados cada una, destinadas a la muestra de exposiciones temporales representativas de las tendencias contemporáneas del arte actual; además de la colección permanente integrada en la actualidad por diversas obras de artistas locales, nacionales y extranjeros, y en la que en efecto se encuentra una importante colección de obras de Óscar Domínguez.

Las cuentas del área Insular de Museos reservan 360.000 euros para comprar obras de arte que serán expuestas en este centro, creado con la intención de difundir el conocimiento de las diferentes tendencias del arte y la cultura contemporánea y también con el objetivo de suplir la carencia de espacios expositivos modernos en Tenerife.

En el año 2004, tras la destitución de Carlos Díaz-Bertrana Marrero como director artístico del Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea (Iodacc), el Cabildo Insular de Tenerife, designó a los componentes del nuevo consejo asesor, un organismo que tendría, entre otras funciones, la de proponer los fines y objetivos del centro actualmente en construcción. Por lo que la Junta Rectora del Organismo Autónomo de Museos y Centros de la Corporación Insular acordó por unanimidad de todos los grupos políticos el nombramiento de estas personas de reconocida competencia en temas relacionados con la cultura y las artes plásticas.

La Presidenta del Organismo Autónomo de Museos y Centros, Fidencia Iglesias, señaló que el hecho de contar con miembros destacados en el consejo asesor del Iodacc contribuiría a proporcionar cuantas iniciativas puedan ayudar al mejor funcionamiento del centro cultural

para el correcto cumplimiento de sus fines. Y a nosotros nos parece que ni están todos los que son ni son todos los que están.

El nuevo órgano está integrado por el escritor y crítico de arte, Juan Manuel Bonnet; el museólogo y estudioso del arte español del siglo XX, Eugenio Carmona, que fue el impulsor del Museo Picasso de Málaga; Pilar Carreño, profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna; Fernando Castro Borrego, Catedrático de Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad de La Laguna (es el único nombre que se mantiene del anterior equipo director del Iodacc); Daniel Duque, Catedrático de Lengua Castellana y Literatura de Educación Secundaria (por confirmar su dimisión); Emmanuel Guigón, Doctor en Historia del Arte y conservador jefe del Museo de arte Moderno y Contemporáneo de Estrasburgo (Francia); Nilo Palenzuela, ensayista, estudioso de la vanguardia insular (por confirmar su dimisión); José Miguel Pérez, especialista en Surrealismo y Carlos A. Schwartz, arquitecto, fotógrafo y uno de los gestores de la célebre Exposición Internacional de Escultura en la Calle. Por último constituye este consejo Ana Vázquez de Parga, crítica de arte y especialista en la vida y obra Óscar Domínguez.

Por otra parte las reuniones de dicha comisión cuentan (o debería ser así) con la asistencia del arquitecto suizo Jacques Herzog, encargado de llevar a cabo la edificación del Centro Cultural Westerdahl. Como invitados pueden participar personas competentes en los temas objeto de estudio, además de los integrantes del colectivo de artistas plásticos, de especial relevancia y reconocido prestigio. Esta comisión asesora se encargaría, entre otras funciones, de proponer los fines y objetivos del Iodacc, además de definir las directrices generales de actuación del proyecto museístico, así como sus contenidos y colecciones. Del mismo modo, este grupo de expertos se encargará de sugerir los planes de ordenación de las colecciones, adquisiciones de obras de arte, conforme a los criterios del Instituto y disponer aquellas que deben ser exhibidas con carácter permanente. Por otro lado se propondría el programa anual de exposiciones a la vista de los proyectos presentados por personas o instituciones externas o conforme a los proyectos que la misma comisión elabore y cuando sea procedente, a los comisarios que gestionen su realización e instalación. Asimismo también será el cometido de esta comisión, sugerir la línea editorial y el plan anual de publicaciones del Iodacc, adquisiciones para el fondo documental. Por último, se encargarán de informar, proponer acuerdos de cooperación y colaboración con otros museos, universi-

dades y centros de investigación e instituciones afines, así como de la organización de actividades culturales, científicas, técnicas y educativas, tanto nacionales como internacionales; además propondría las medidas necesarias dirigidas a fomentar la participación de la sociedad en el enriquecimiento de las colecciones del Iodacc.

En definitiva, una buena planificación del Turismo cultural, del turismo de Museos, de los recursos culturales de nuestra Región, permitiría convertir determinados núcleos urbanos en lugares accesibles, habitables y auto sostenibles pero protegiendo su dinamismo y su heterogeneidad. Los museos son valiosas instituciones que definen, registran y sostienen la civilización. Deben ampliar imagen, público, programas y apoyos. Sin museos la humanidad apenas podría comprender su pasado, afrontar el presente, pronosticar el futuro y disfrutar y aprender de belleza, historia y cosmogonía. En Canarias falta planificación y estrategias, cuando, como hemos visto, es relativamente fácil conocer nuestras riquezas culturales y estudiar su reutilización. Para llevar a cabo todas las acciones precisas para ello se hace necesario coordinación, cooperación, concertación y una pizca de complicidad entre el sector privado, las universidades y la Comunidad y, mucha, mucha, voluntad política.

Notas

- * Profesor Titular de Historia del Arte Contemporáneo y Director del Aula de Museos y Conservación del Patrimonio de la Universidad de La Laguna
- 1 Véase datos de la Organización Mundial del Turismo (O.M.T.) en las webs <http://www.world-tourism.org/infoshop> y http://es.wikipedia.org/wiki/Organizaci%C3%B3n_Mundial_del_Turismo
- 2 Datos del Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. Gobierno de España. Véase publicaciones anuales elaboradas por el Instituto de Estudios Turísticos sobre el Turismo Nacional en la web <http://www.mityc.es/es-ES/Servicios/IndicadoresE/turismo/>
- 3 Ibidem. O.M.T., Véase Balance del turismo en España en 2005.
- 4 Fuente: Instituto de Estudios Turísticos. Secretaría de Estado, Turismo y Comercio. Encuesta de Gasto Turístico (Egatur) pág. 9. www.iet.tourspain.es
- 5 Ibidem, pág. 19.
- 6 CROICE, J.C. (1990) "Internacional Hotel and Resort Industry European Perspective" en Hawkins, D. E. et al: *Global Assesment of Tourism Policy*. The George Washinton University TouriPolicy Forum, Washington , pp. 101-102
- 7 Fundamentalmente los espacios culturales que se recogen son, teatros, cinematógrafos, salas de exposiciones, casas de Cultura plazas e iglesias. Y en recursos culturales: escuelas y centros de formación cultural, asociaciones y compañías de Teatro, escuelas de canto, y danza, bibliotecas, archivos y asociaciones juveniles. Gobierno de Canarias. Tomos I y II, Viceconsejería de Cultura y Deportes. SOCAEM, 1999.
- 8 MURADAS MONTERO, Isabel y OREJA RODRÍGUEZ, Juan Ramón (2005) *Disponibilidad de los recursos tangibles de la oferta de productos de turismo cultural en las Islas Canarias. Aplicación del modelo probabilística de Rasch*. Cuadernos de Turismo, nº 16, pp.135-151, Universidad de Murcia.
- 9 Neil Kotler y Philip Kotler: *Estrategias y marketing de museos*. Ariel. S.A. Patrimonio Histórico, Barcelona, 2001.
- 10 "El museo es una institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierto al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, de educación y de deleite, testimonios materiales del hombre y de su entorno" (ICOM, 1994).
- 11 HERNÁNDEZ, F, El Museo como espacio de comunicación, Ariel S. A, Barcelona, 2002.
- 12 Agradezco los datos facilitados por mi alumna de doctorado y licenciada en Historia del Arte, Doña Lidia Rodríguez.
- 13 Agradezco los datos facilitados por mi alumna de doctorado y licenciada en Historia del Arte, Doña Nuria Segovia.

Santiago de Compostela y la Ciudad de la Cultura: una apuesta por el turismo cultural

Emanuela Saladini

Universidad de Santiago de Compostela

Apostar por el turismo cultural significa, en muchos casos, modificar las relaciones tradicionales entre patrimonio y explotación económica. Las tradicionales formas de gestión del patrimonio son, muchas veces, resistentes a los cambios. La resistencia es aun más efectiva cuando la gestión tradicional permite sacar un relativo provecho de este patrimonio. Es necesario, entonces, modificar un imaginario turístico que, en el caso de Santiago, tiene el aval de una tradición cultural más que consolidada. Un casco histórico muy bien conservado, una zona peatonal entre las más grandes de Europa, una naturaleza esplendorosa y una tradición tan fascinante como la del Camino de Santiago parecen ser razones más que suficientes para consolidar la ciudad de Santiago de Compostela entre las metas turísticas más importantes del viejo continente. Sin embargo, bajo el efecto de la globalización y de la industria cultural, el imaginario colectivo está cambiando y Santiago de Compostela tiene que afrontar nuevos retos. Cuanto más una sociedad es resistente al cambio, más parece dispuesta a creer en las revoluciones. Así pues, la revolución del turismo cultural en Santiago tiene hoy el nombre de "Ciudad de la Cultura". La apuesta, hoy en día, es transformar esta revolución en un desarrollo cultural y turístico sostenible e inteligente.

La revolución ha empezado a final del siglo pasado con un Concurso internacional para elegir el proyecto de este parque cultural. El Concurso imaginaba la Ciudad de la Cultura dialogando con el casco histórico, en la cima del Monte de las Gaiás, una de las colinas que rodean el legendario sepulcro del Apóstol. La estructura del monte condicionaba los proyectos de los once estudios de

arquitectos que participaron en el concurso y que, en línea general, intentaron inventar una ciudad futurista capaz de contener; según los dictámenes del concurso, un teatro de ópera, un auditorio, museos, bibliotecas, videotecas y hemerotecas, todos estos edificios arrojadas por el bosque gallego.

La propuesta ganadora de Peter Eisenman intenta armonizar la arquitectura con el entorno y trabaja por capas "como la naturaleza y el tiempo", hasta desarrollar una nueva cima, un tejido rugoso dividido por cortes naturales que evocan el motivo de la vieira. La "Cidade da Cultura de Galicia", según sus teóricos iniciales, era un proyecto que pretendía construir un espacio que, aprovechando al máximo las infraestructuras tecnológicas existentes, dinamizase la sociedad gallega. Se trataba de un proyecto que querría reivindicar la identidad gallega y ser también capaz de contestar a la tendencia mundial hacia la creación de áreas o centros de conservación, producción, exhibición y consumo cultural, comunicativo y tecnológico. El Concurso querría fomentar la creación de un conjunto de instalaciones integradas que servirían como centros de estudios, foros de debate y exposiciones, utilizando las más avanzadas técnicas expresivas y los más modernos soportes multimedia y de información. El proyecto deseaba impulsar, entonces, la producción cultural de Galicia, creando una infraestructura que permita desarrollar un espacio autónomo de identidad y confluencia cultural.

La Consellería de Cultura, Comunicación Social y Turismo de la Xunta de Galicia decide, entonces, celebrar un concurso público internacional de ideas, a modo de

anteproyectos. El concurso tiene carácter restringido y por invitación. El objetivo es seleccionar, entre los distintos trabajos presentados, aquel proyecto que resulte más idóneo para el desarrollo de la “Ciudad de la Cultura de Galicia”. La propuesta arquitectónica tiene que resolver, en primer lugar, los problemas de diálogo de un centro de tal relevancia con una ciudad históricamente y artísticamente tan importante como Santiago. El concurso pide también que se resuelven los accesos, las conexiones viarias, las vías de servicios y tránsito de vehículos, en suma todo el trazado de infraestructuras necesarias para realizar las conexiones entre los dos centros. El proyecto tiene que prever también la dotación de adecuados equipamiento de ocios y lúdicos que, enlazados por los accesos, conexiones peatonales y los sistemas de espacios libres, configuren, en conjunto, el ordenamiento general de los terrenos sobre que se pretende desarrollar la “Ciudad de la Cultura”. La composición del jurado prevé, entre otras, la participación de un arquitecto seleccionado a propuesta de los Concursantes; el arquitecto coordinador del proyecto; un arquitecto de la Consellería de Cultura, Comunicación Social y Turismo y siete profesionales de reconocido prestigio dentro del campo de la arquitectura.

Según las bases del Concurso, el planteamiento de la Ciudad de la Cultura ha de ser abierto, dinámico y permeable a las posibilidades y demandas de cada momento. Se trata de conseguir un lugar propicio para el estudio, la investigación, el trabajo y la comunicación; un marco en el que se den cita las vanguardias tecnológicas, las del pensamiento y la creatividad, sirviendo también para la preservación del rico legado cultural de Galicia. Se quiere habilitar un espacio multifuncional, multidisciplinar; aglutinador y distinto, en definitiva, un lugar idóneo a la interacción cultural, la formación y a la búsqueda, que responda inteligentemente a la demanda de los tiempos y que suponga un referente inequívoco de la Galicia del siglo XXI. Los usos principales, según el Concurso, eran una Biblioteca, un Museo de Galicia, una Sonimateca, una Hemeroteca, un Museo de la Comunicación y un Centro de la Opera, más distintos espacios “neutros” como el Auditorio, una Sala de Conferencias, Salas Multiusos y zonas de ocio, deportivos, lúdicos y naturales.

El Concurso

A) Superficies y presupuesto. Estimación global

Para el Concurso, se definen las siguientes superficies destinadas a los distintos usos y los correspondientes presupuestos.

Los edificios principales son: una Biblioteca (Tot. 12.500 m²); un Museo de Galicia (Tot. 12.500 m²); una Hemeroteca (Tot. 7.500 m²); una Sonimateca (Tot. 7.500 m²) un Museo de la Comunicación (Tot. 5.000 m²); un Teatro de la Ópera (Tot. 5.000 m²).

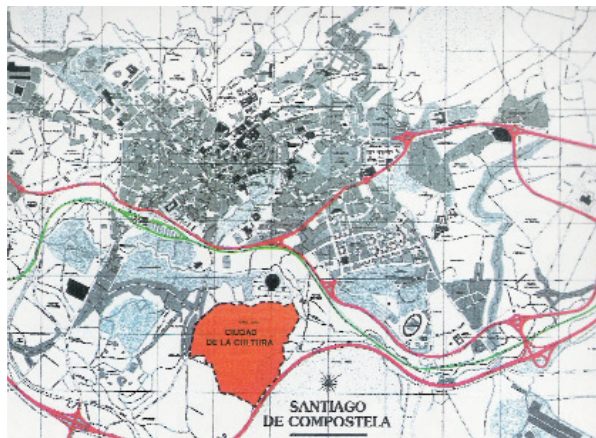
Los edificios que actúan como servidores son: el Auditorio (5.000 m²), las Salas de Conferencias (2.500 m²) y las Salas Multiusos (2.500 m²).

El total de edificación de la “Ciudad de la Cultura” es de 60.000 m², mientras que el suelo urbanizado mínimo es de 300.000 m² y el suelo de reserva de 400.000 m².

El presupuesto estimado global para el Concurso ascendía a la cantidad de ciento ocho millones de euros (18.000.000.000 pesetas).

Localización

Según las bases del Concurso, el sistema de infraestructuras existente en Santiago de Compostela, así como las previsiones futuras, y las conexiones con las otras ciudades de Galicia permiten elegir el terreno del “Monte de Gaiás” como el lugar más idóneo para la ubicación de la Ciudad de la Cultura.



Emplazamiento de la Ciudad de la Cultura, Mapa del Concurso

Proyectos presentados

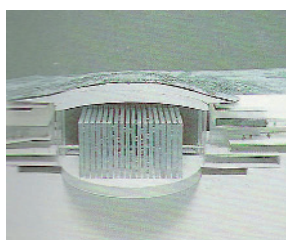
Anatxu Zabalbeascoa, en su artículo *Las Grietas del tiempo*¹, presenta los proyectos que han participado al concurso y, entre ellos, el proyecto ganador de Peter Eisenman. Para distinguir las propuestas presentadas, el autor utiliza los adjetivos “ruidosas” y “silenciosas” mientras que, para definir la relación del proyecto con el monte donde la Ciudad tiene que ubicarse, utiliza los adjetivos “tímidas” o “drásticas”. Evidentemente, estos adjetivos se pueden aplicar exclusivamente a un proyecto de la envergadura y de la dificultad de la Ciudad de la

Cultura, por su relación con el entorno y con los precedentes arquitectónicos del casco histórico. Entre las propuestas que Zabalbeascoa considera “ruidosas” están el proyecto de Rem Koolhaas y lo de Daniel Libeskind.

Finalmente, Zabalbeascoa analiza el proyecto del catalán Ricardo Bofill que propone construir una ciudad ideal en la cima del monte: se trata de una abstracción del centro histórico de Santiago a partir de volúmenes geométricos en torno a una gran plaza. Sobre la cima del Monte de las Gaiás, una plaza de 160 metros de diámetro rodeada de soportales con cubierta de vidrio, sirve para ordenar en porciones las distintas funciones del programa. Del centro de la circunferencia parten ejes que conectan la arquitectura con las carreteras existentes, además de una espiral de resonancias celtas que delimitaba la zona de la Ciudad de la Cultura. Una diagonal divide el círculo de la Ciudad en dos partes, una de las cuales alberga las construcciones que daban al mirador orientado hacia el casco histórico compostelano.



Proyecto de Ricardo Bofill
(Fotografía de ArquitecturaViva 67)



Proyecto de Jean Nouvel
(Fotografía de ArquitecturaViva 67)

Zabalbeascoa describe también el proyecto del arquitecto Jean Nouvel y lo define como “exquisito e ingenioso”. La maqueta de su proyecto resulta, a mi parecer, una de las más fascinantes. Se trata de una pieza lineal, elegante, contenida y vítrea, que, cortando de cota a cota el monte, divide las dos caras de la colina. La ciudad de la Cultura se transforma entonces en un edificio que se

ordena verticalmente, ocultado sólo parcialmente en la profunda hendidura que divide la colina. Según Zabalbeascoa, el edificio parece un chip metálico y cristalino insertado en el monte. Se trata de un proyecto refinado, sin embargo, según el autor, tenía el defecto de necesitar un Obradoiro abierto donde la retícula se podría observar con frialdad durante los largos años de construcción. A mi modo de ver, sin embargo, la relación entre paisaje y arquitectura es realmente muy interesante y consigue alcanzar un difícil equilibrio entre “arquitectura espectáculo” y “equilibrio paisajístico”.

El proyecto de otro francés, Dominique Perrault, convierte el interior de la colina en edificio, alojando prácticamente todas las arquitecturas en el vientre del monte. La presencia de las estructuras de la “Ciudad” sólo se anunciaba a través de un prisma monolítico de vidrio que salía hacia el exterior; un monumental lucernario que difundía la luz a través de un juego de espejos por las diversas áreas de la Ciudad.

A mi parecer esta solución, que evita la relación posiblemente conflictiva con la Catedral y el casco histórico, resulta poco atractiva, convirtiendo la Ciudad de la Cultura en una especie de tumba faraónica con luces de discoteca.

El proyecto de Steven Holl es una propuesta fragmentada, caracterizada por volúmenes escultóricos que invaden la cima del monte. El arquitecto añadía a los usos previstos por el concurso una torre translúcida para el alojamiento temporal de artistas. Sobre este luminoso rascacielos, un mirador permitía al público disfrutar de un espacio de contemplación. Los edificios, en el proyecto, se asentaban sobre un pedestal de piedra verdosa que anclaba el conjunto a la colina.

El proyecto presentado por Annette Gigon y Mike Guyer parece proyectar un nuevo paisaje de resonancias metafísicas. En el proyecto destacan cuatro prismas ortogonales que contienen las distintas funciones del programa. Los edificios son de piedras o en acabados pétreos y cada uno rodea uno o dos patios interiores. Los patios tienen la función de iluminar las instalaciones y ubicar los servicios. También en este caso Zabalbeascoa utiliza la metáfora del campo de batalla sólo que, afirma, a diferencia de Libeskind, en este caso la batalla habría sido ganada gracias a la creación de un paisaje apropiado por el entorno.

La propuesta de Juan Navarro Baldeweg transforma la Ciudad de la Cultura en un Jardín de la Cultura, fusionando la arquitectura con el paisaje. El arquitecto reinventa el propio carácter del monte creando una delicada línea edificada que se refleja en un estanque. La línea está vin-

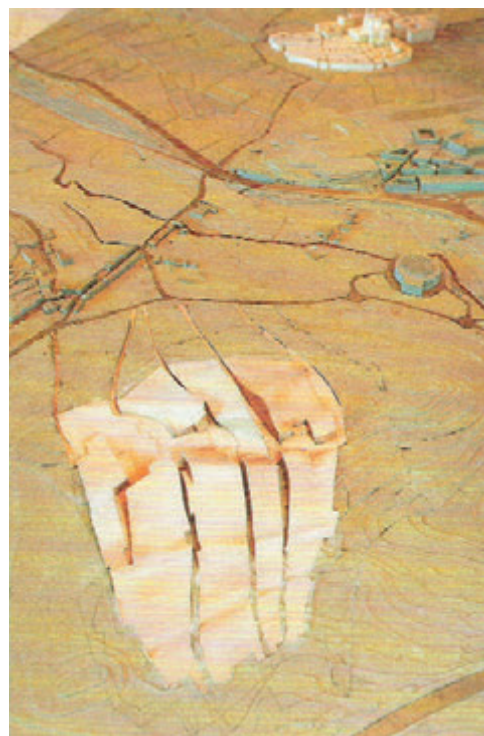
culada en uno de sus extremos a una corona de bloques de vidrio que se destina a alojar las funciones con mayor afluencia de público.

El proyecto de Manuel Gallego quiere mantener intacta la cima del monte y decide proyectar su Ciudad en una de las laderas de la loma. El arquitecto opta mas bien por la concentración arquitectónica, diseñando una gran factoría de un solo edificio marcadamente horizontal, con rampas neo-plasticistas. El conjunto parece más abierto que monumental, capaz de adaptarse a las diversas funciones, flexible y respetuoso con el entorno.

El mismo respeto por la tradición y por el entorno se encuentra en el proyecto de otro arquitecto gallego: Cesar Portela. También en este caso el conjunto se edificaría en la cara posterior de la colina, dando la espalda al centro histórico de Santiago. Evitando la competición, la nueva Ciudad forma una muralla pétrea donde los distintos edificios se encuentran dispuestos en L y agrupados sobre una plataforma de piedra. El proyecto deseaba reflejar la cultura arquitectónica gallega y su diversidad.

El Proyecto ganador

En el mismo artículo², Anatxu Zabalbeascoa analiza también el proyecto ganador de Peter Eisenman. Eisenman (Newark- Nueva Jersey, 1932) es un veterano y prestigioso arquitecto, en ocasiones más preocupado por cuestiones teóricas y académicas que por construir edificios, según Xose Hermida³. Fue profesor de las Universidades de Yale, Princeton y Cambridge; miembro fundador, en los años 70, del grupo Five architects de Nueva York, ciudad en la que vive y donde sigue impartiendo clases en la escuela Cooper Union. Eisenman ha escrito varios libros, uno de ellos a medias con el filósofo francés Jaques Derrida, cuyo deconstructivismo el arquitecto pretende trasladar a la arquitectura. En los últimos años, sin embargo, Eisenman se ha prodigado más en los trabajos de campo. Participó en el plan para la reconstrucción de Berlín, con el polémico monumento al Holocausto y un polígono de viviendas sociales en los terrenos del antiguo muro, y en su país ha diseñado varios proyectos de grandes dimensiones, más parecidos al de Santiago, como los centros de convenciones de Columbus (Ohio), que costó 13.000 millones de pesetas, y de Mesa (Arizona), un gigantesco complejo que incluirá hasta un estadio de fútbol americano.



Maqueta del proyecto ganador de Peter Eisenman (www.cidadedacultura.es)

Eisenman viene definido como un provocador; un deconstructivista, un valiente, un proeuropeo, amado y odiado⁴. Eisenman presume de hacer de cada obra un “artefacto crítico”, una sorpresa en la que, como Miguel Angel, lleva su filosofía al extremo. Una mezcla de geometría y lingüística, política y juego. El arquitecto, presentando su idea, define su Ciudad de la Cultura como mayor; más elevada, más dotada y más avanzada del aclamado Guggenheim bilbaíno en todo menos en la forma. Esta declaración, a mi modo de ver, demuestra la finura y la inteligencia del arquitecto. Eisenman está dispuesto a competir con un proyecto que tiene probablemente los mismos objetivos políticos y culturales del Guggenheim y, sin embargo, quiere ser libre de expresar los mismos contenidos con una forma arquitectónicamente nueva e independiente. “No estamos en Bilbao y, por tanto, nos conviene alejarnos de su estela. Frente a la explosión de Gehry nosotros proponemos la implosión: devolver el edificio a la naturaleza” afirma Eisenman. A mi modo de ver, sin embargo, la interesantísima propuesta de Eisenman tiene un valor más profundo que una simple declaración de intención. El proyecto del arquitecto revela la capacidad de crear una arquitectura al servicio del espacio natural y de las funciones, una arquitectura que tiene que contener sin transformarse en espectáculo o monumento. Se trata efectivamente de una arquitectura “discreta” y sin embargo plásticamente bellísima. Luis Fernández-Galiano escribe en su interesante artículo⁵: “El

proyecto de la Ciudad de la Cultura concilia todas las experiencias formales del arquitecto para construir un paisaje alabeado de ondas perforadas por profundas gargantas". "Peregrino de lenguajes", según Fernández-Galiano, Peter Eisenman llega con este proyecto a una meta en su recorrido formal. Frente a una ciudad sagrada, el neoyorquino modela un paisaje, y bajo ese paisaje organiza los museos, bibliotecas y auditorios de una acrópolis cultural para Galicia. La Ciudad de la Cultura se despliega, entonces, con plasticidad escultórica y funde sus límites con el territorio. De la estructura arquitectónica parten cinco calles prolongadas con paseos arbolados y las calles remiten a las mismas cinco calles arteriales del casco antiguo compostelano, así como a su extensión tradicional con *rueiros*. Eisenman se inspira, efectivamente, en la forma del conjunto histórico compostelano. El arquitecto describe el proyecto como una concha fluida: la estructura de la ciudad parece un oleaje de granito; fluida es la plasticidad arcillosa de estas cubiertas que se levantan del suelo, vuelven a caer hasta confundirse con el pavimento y se elevan de nuevo en un latido arrítmico que invita a sustituir la mirada por el tacto⁶. Sin embargo, a mi modo de ver, esta estructura arquitectónica no es tan "fluida" como la describen y tiene menos relaciones con las hondas del mar o con elementos marinos que, por ejemplo, con la dureza y la plasticidad de las estratificaciones geológicas. La inserción de estas formas en el paisaje es tan respetuosa porque parece surgir del mismo terreno. En este sentido, me recuerda a las pinturas de Bellini o de Mantegna, donde los escalones creados por la erosión del terreno dibujan un paisaje severo y místico. El paisaje de Peter Eisenman parece efectivamente esperar a un peregrino que esté dispuesto a dejar todas las futilidades mundanas para encontrarse con la verdadera cultura: una cultura que probablemente no se anuncia con fuegos artificiales ni espectáculos arquitectónicos pero se presenta como heredera de las tradiciones culturales, respetuosa de la naturaleza. En este sentido, a mi modo de ver, Eisenman nos ofrece una gran lección de cultura proyectando una arquitectura "discreta", atenta y reverente hacia los valores preexistentes.

En un artículo de la sección cultural de *El País*⁷ se presentaba la Ciudad de la Cultura como un proyecto que Manuel Fraga, presidente de la Xunta de Galicia hasta el año pasado, pretendía legar a la posteridad y que sería una "montaña encantada". Un complejo arquitectónico de formas ondulantes y con una superficie de 10.000 metros cuadrados. Sin embargo, lo que ha concebido Eisenman es algo más que un simple conjunto de edificios. Tanto la administración gallega como el propio archi-

tecto insistían en que se trata de crear un espacio urbano nuevo. Según La Voz⁸ el anteproyecto de Peter Eisenman es el que mejor ha sabido leer que el "futuro será tiempo de invención" y que es necesario interpretar el pasado de Compostela para crear una ciudad del futuro. Así lo ha considerado el jurado que ha valorado la "especial originalidad, tanto conceptual como plástica" y la fusión de la arquitectura con el paisaje. El equipo de Eisenman, sin embargo, después de haber ganado el Concurso, tenía aún que concretar aspectos fundamentales del proyecto, como volúmenes o materiales.

El proyecto tenía un ámbito de actuación de unos 700.000 metros cuadrados con un suelo urbanizable mínimo de 300.000 metros y un total edificado de 60.000.

Las Torres de Hedjuk

Las Torres de Hedjuk, que actualmente señalan la cumbre del monte y la entrada de la Ciudad de la Cultura, pertenecen a un proyecto que anteriormente el arquitecto diseñó para otro lugar y con otras funciones. Las Torres formaban parte de un interesantísimo proyecto de remodelación del Parque de Belvís de Santiago de Compostela. Las Torres o Edificios botánicos en el parque de Belvís fueron promovidas por el Consorcio de la Ciudad de Santiago de Compostela en ocasión del Xacobeo 1993 y, desafortunadamente, no fueron nunca construidas. El proyecto del parque de Belvís fue definido en su momento como una nueva dotación urbana que albergaría en su perímetro un conjunto de equipamientos relacionados con el propio parque y con el resto de la ciudad. El edificio botánico, situado dentro del parque, se concibió como una pareja de torres escalonadas colocadas en la cabecera de un trazado axial que dividía el recinto en dos mitades: una de jardines temáticos y otra de carácter naturalista. Se disponían las torres como dos objetos idénticos en su forma geométrica, pero diferenciados en su aspecto material. Así una sería de vidrio y albergaría el invernadero propiamente dicho, mientras que la otra sería de piedra e incluiría los locales más convencionales. Cada una de ellas estaría servida por una pareja de esbeltos cilindros que contendrían sendas escaleras de caracol: una para subir y otra para bajar.

En un artículo de *El Correo Gallego*⁹ se recogen algunas declaraciones de Eisenman que hacen suponer que la inserción de las Torres en el Proyecto de la Ciudad de la Cultura sea un homenaje del arquitecto a un amigo gravemente enfermo. El mismo Eisenman admite que las Torres no tienen ninguna relación con el diseño de la



Las Torres de Hedjuk en la Ciudad de la Cultura
(www.ciudaddecultura.es)

Ciudad pero afirma que prometió a Hedjuk, en su lecho de muerte, que las construiría, eligiendo para ello a Santiago. Eisenman admite también que sus edificios no sobresalen mientras las dos torres resultan más visibles y se trasformarán en algo muy hermoso. No podemos saber lo que opinaría Hedjuk de la transformación de sus edificios en un complemento exclusivamente formal y decorativo pero sabemos que la decisión de no construir las Torres Botánicas afectó a mucha gente ilusionada respecto al acondicionamiento de una zona poco valorizada en su momento como el Parque de Belvís. El hermoso proyecto de Hedjuk, ahora parece jugar un papel de mediador entre una arquitectura tan discreta como la de Eisenman y una idea más convencional y espectacular de intervención en el territorio.

Las opiniones

La prensa se ha demostrado cautelosa, en su momento, a la hora de criticar el proyecto de la Ciudad de la Cultura. Sin embargo, inicialmente se subrayaron las dificultades relacionadas con la elección del lugar donde ubicar la Ciudad, la falda del Monte Gaiás. La ubicación fue definida como “conflictiva” por Manuel Gallego; el arquitecto encontraba también otra dificultad al tener que encajar usos tan diversos en el mismo proyecto¹⁰. Sin embargo, la mayoría de las declaraciones de los arquitectos participantes subrayaban la seriedad del concurso y su interés como proyecto de tremenda proyección internacional. Otras críticas, principalmente por parte de los grupos políticos de la oposición y de determinadas agrupaciones culturales¹¹, se referían más bien a la inversión y a la decisión de seguir aumentando la oferta cultural de Santiago en detrimento de otras ciudades gallegas. Un momento crítico en el desarrollo del proyecto se refleja también en un artículo de mayo 2003, donde se explica

el cambio de dirección de los trabajos de construcción. Las demoras que suponía el desarrollo de los planos por parte de Eisenman llevaron a la Xunta a encargar estas labores a un equipo multidisciplinar de arquitectos e ingenieros¹². El cambio de gobierno en el 2005 ha significado otro periodo de demora de los trabajos de construcción para revisar el proyecto y, principalmente, las funciones de los distintos edificios. El proyecto de la Ciudad de la Cultura ha sido galardonado en distintas ocasiones: premio *Architecture P/A Award* concedido por la revista estadounidense *Architecture*, Premio Fundación Gabarrón de Artes Plásticas y Premio Meeting Point al mejor proyecto en el VI Salón Inmobiliario de Barcelona. El proyecto ha sido considerado como uno de los más interesantes del milenio en el marco de la Bienal de Venecia.

Materiales y estado de las obras

La piedra elegida para las cubiertas y las fachadas de los edificios es la cuarcita. Las losas de la piedra recubrirán los edificios que quedarán prácticamente enterrados en el monte. Según el proyecto de Eisenman, la cuarcita reconstruye la línea que seguía el terreno. El acero y el hormigón, sin embargo, han sido la base de la obra. En la galería de servicios, que comunica todos los edificios bajo tierra, fue necesario emplear mil ochocientas toneladas de acero y en las Torres de Hedjuk se usaron ciento veinte toneladas más. En un artículo de Julio 2003 el Correo Gallego¹³ examina el estado de las obras. Hasta este periodo, además de los trabajos previos de movimiento de tierras y explanación, en la Ciudad de la Cultura se había terminado la galería de servicios y las Torres. En el mismo año estaba previsto poner en marcha el proyecto de creación de un acceso específico para la Ciudad desde la autopista A-9.

El plazo de remate de las obras del complejo cultural tenía que coincidir con el final de la legislatura autonómica, en el año 2005, sin embargo, las obras se encontraban muy lejos de ser terminadas después del cambio de



Vista aérea de la Ciudad de la Cultura (www.ciudaddecultura.es)

gobierno. Las dudas sobre el destino de la Ciudad de la Cultura eran, entonces, legítimas y, en primer lugar, era necesario redefinir los objetivos del proyecto y su utilidad, creando una red de profesionales que pudieran asesorar al nuevo gobierno sobre el proyecto. Considerando la oportunidad de acabar un proyecto que, aunque iniciado con el gobierno anterior, significaba un patrimonio de inversión notable para la comunidad y no podía ser olvidado sin más, se decidió parar las obras y volver a reflexionar sobre los usos de los distintos edificios. El resultado es un nuevo documento de la Consellería de Cultura e Deporte que define unas líneas de orientación para los nuevos usos y contenidos de la Ciudad de la Cultura¹⁴. Desde mi punto de vista, queda nuevamente evidente la dificultad de coordinar un proyecto que tiene dos objetivos muy a menudo contrastantes: el primero es crear un “parque de atracción turística” de gran impacto y el segundo es crear unas infraestructuras culturales adecuadas a las exigencias reales. Las dos cosas, a mi modo de ver, no son casi nunca compatibles. La prueba es el siempre citado Guggenheim de Bilbao, donde el primer objetivo, transformarse en un polo de atracción turística y revalorizar la ciudad, ha sido perfectamente conseguido mientras que, a mi modo de ver, el objetivo cultural, la creación de un centro importante de exposiciones de arte contemporáneo, es menos evidente. Sin embargo, parece claro que, desde el principio, el objetivo cultural se encontraba subordinado al objetivo de rentabilidad “económica”. El problema, a mi modo de ver, es no confundir los dos niveles, lo económico y lo cultural, para no tener que admitir de haber mal gastado una cantidad de dinero asombrosa sin haber conseguido ninguno de los dos. El problema fundamental, ahora, es considerar qué uso se puede dar a unos edificios que, por su importancia arquitectónica y por su valor tanto estético como económico, son excepcionales.

El documento de la Consellería habla de la “identificación simbólica” de un espacio que tiene que reafirmar la identidad cultural de Galicia y ofrecer la posibilidad de expresar la capacidad creativa de la sociedad gallega, de la necesidad de definir una estrategia de responsabilidad corporativa y sostenible a nivel financiero, de la necesidad de crear un espacio arquitectónico y cultural integrado y, finalmente, de definirse como un foco de atracción turística. Los últimos objetivos imaginan también un espacio de aplicabilidad de las TIC a las realizaciones culturales y de un centro de verificación de las políticas de I+D+I aplicadas a los productos y a los bienes culturales. Pues, el listado de los objetivos que tiene que conseguir la Ciudad de la Cultura parece de una complejidad notable, una

complejidad que necesita una notable inversión para la creación de infraestructuras pero también para la formación y la contratación de personal cualificado, unos recursos humanos capaces de dar salida a proyectos verdaderamente interesantes, proyectos que justifiquen la presencia de unos “contenedores” de tal envergadura. A mi modo de ver, no se ha considerado seriamente la dificultad de gestionar una actividad tan variada, las distintas exposiciones, actividades y funciones que la Ciudad de la Cultura tiene que ofrecer, probando una vez más la incapacidad de valorar correctamente las inversiones en el campo cultural. La cultura, a mi modo de ver, se fomenta apoyando las personas y los proyectos concretos, no invirtiendo dinero en la revalorización del suelo, por lo que el intento actual de rellenar los espacios de contenidos me parece no sólo tardío sino ineficaz. Para probarlo, intentaré mostrar, por cada actividad propuesta, la respectiva inversión en metro cuadrados, ya que no puedo calcular la inversión económica total. El informe de la Consellería de Cultura y Deporte subraya, elemento importante, que el grado de desarrollo de las obras de edificación es distinto según los diferentes edificios previstos en el proyecto: los edificios de la Hemeroteca y Biblioteca están muy avanzados por lo que resulta más complicado modificar su función; el edificio del Museo se encuentra en una situación intermedia mientras que los edificios que hasta ahora eran llamados Teatro de la Música y Nueva Tecnología, dejan un margen mayor de maniobra. La propuesta del informe propone, entonces, que: la Hemeroteca se transforme en Archivo de Galicia (Histórico y de la Administración) (TOT: 7.500 m²) y contenga también unas zonas de exposiciones temporales, un área de exposición y consulta de fondos digitalizados y una sección de posta en valor de fondos; la Biblioteca Nacional (TOT: 12.500 m²), además de ser una biblioteca para el ciudadano, tiene que transformarse en el punto de referencia del sistema bibliotecario gallego, y integrará también en sus funciones la Hemeroteca Nacional, con distintos servicios anexos para los investigadores (fototeca, archivo sonoro, archivo de imágenes, mapoteca, sala tifológica, sala de epigrafía-numismática-filatelía) y para el público en general (sala de exposición permanente sobre la comunicación, otra zona de exposiciones temporales, área de exposición y consulta de fondos digitalizados, tienda de fondos bibliográficos, servicio de digitalización, servicio de conservación, sección de posta en valor de fondos, auditorio, librería institucional, programa de libro, centro de formación y de congresos, espacio de interlocución y colaboración); El Museo de Galicia se transforma en Museo de Historia (TOT: 12.500

m²) y tiene que funcionar como un museo en red constituido por un eco-museo, un museo del género, un museo de la tecnología, un museo de la vida cotidiana y un museo de la sociedad. Los edificios que, en el proyecto original, estaban destinados al Teatro de la Música y a las Nuevas tecnologías se reconvierten en el Escenario Obradoiro (TOT. 5.000 m²) y en la Casa Mundo (TOT. 5.000 m²). Las funciones de la Casa Mundo serían, resumiendo, un observatorio de las tendencias culturales emergentes y un espacio de formación para los nuevos creadores, mientras que el Escenario Obradoiro, antes Teatro de la música, se transformaría en un espacio para la representación y producción musical y escénica, un espacio de exposiciones no permanentes de artes plásticas, y sede de una factoría cultural que integraría estudios de creación para los artistas plásticos y escénicos, además de tener estudios de grabación e emisión radiofónica, plató de televisión, Canal-Cultura, salas de autoedición gráfica, etc.

Aparentemente, no se vuelven a considerar los 7.500 m² de la Sonimateca y los edificios que, en el proyecto original, actuaban como servidores: el Auditorio (5.000 m²), las Salas de Conferencias (2.500 m²) y las Salas Multiusos (2.500 m²). Para acabar con las cifras, quiero sólo recordar que el concurso inicial preveía que el total de edificación de la "Ciudad de la Cultura" fuese de 60.000 m², casi el doble de la superficie prevista para el proyecto de la famosa Biblioteca de Alejandría, apoyada por la UNESCO.

Considerando los dos macro-objetivos implícitos de la Ciudad de la Cultura, podemos imaginar que el primero, la creación de una macro-arquitectura que funcione como polo de atracción turística, puede ser alcanzado gracias a la envergadura del proyecto de Eisenman y a las inversiones económicas necesarias para llevarlo a cabo, mientras que el objetivo, a mi modo de ver, más complejo, la creación de un polo cultural alternativo y fértil para renovar y reforzar la imagen de Galicia, será mucho más complicado y menos rentable a corto plazo. En este sentido, recuerdo la lúcida observación de Pedro de Llano Neira¹⁵ sobre una afirmación del escritor Manuel Rivas: si es cierto que la ciudad de la cultura es como un agujero negro que todo lo traga, también los agujeros negros son unos de los fenómenos más interesantes para la ciencia, así que la Ciudad de la Cultura es una de las manifestaciones más interesantes de nuestra cultura y de nuestra sociedad.

Notas

- 1 ZABALBEASCOA, A. (1999): "Las Grietas del tiempo, Concurso de la Ciudad de la Cultura de Galicia", en *ArquitecturaViva* 67, Julio-Agosto 1999
- 2 ZABALBEASCOA, A. (1999): "Las Grietas del tiempo, Concurso de la Ciudad de la Cultura de Galicia", en *ArquitecturaViva* 67, Julio-Agosto 1999
- 3 HERMIDA, X. (1999), "Peter Eisenman construirá en Santiago una Ciudad de la Cultura de 18.000 millones", EL PAÍS, sábado 28 de agosto de 1999
- 4 "Deconstructivista y provocador", EL PAÍS, sábado 28 de agosto de 1999, p. 20
- 5 FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (1999): "Topografía táctil. Peter Eisenman en Santiago de Compostela", en *ArquitecturaViva* 67, Julio-Agosto 1999
- 6 Id., *Ibid.* p. 64
- 7 HERMIDA, X. (1999), Op. cit.
- 8 Santiago, I. C., "Eisenman diseña la Cidade da Cultura como símbolo de Galicia para el nuevo milenio", La Voz de Galicia, Sábado 28 de agosto de 1999
- 9 "Incluí las Torres de Hedjuk para cumplir la promesa a un amigo en su lecho de muerte", en El Correo Gallego, sábado 28 de Julio de 2001
- 10 "Diversidad de usos en una ubicación complicada", en La Voz de Galicia, 25 de agosto de 1999.
- 11 "La polémica "compra de la lavadora", El Correo gallego, Domingo 12 de Noviembre de 2000
- 12 "Fase crucial de la Ciudad de la Cultura con los viales y los grandes edificios", El Correo Gallego, Miércoles 28 Mayo, 2003
- 13 "Comienza la compra de la piedra que cubrirá la Ciudad de la Cultura", El Correo Gallego, Domingo 27 Julio 2003
- 14 "Liñas orientadoras para a definición de usos e contidos da Cidade da Cultura de Galicia", Consellería de Cultura e Deporte, Fundación Cidade da Cultura de Galicia, en www.cidadedacultura.es
- 15 DE LLANO NEIRA, Pedro (2006): "El paisaje interpretado. La Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela (1999-in progress) de Peter Eisenman", en *Nuevas visiones del paisaje. La vertiente atlántica*, Xunta de Galicia, Edición a cargo de María Luisa Sobrino Manzanares y Federico López Silvestre

Bibliografía

- DE LLANO NEIRA, Pedro (2006): "El paisaje interpretado. La Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela (1999-in progress) de Peter Eisenman", en *Nuevas visiones del paisaje. La vertiente atlántica*, Xunta de Galicia, Edición a cargo de María Luisa Sobrino Manzanares y Federico López Silvestre
- FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (1999): "Topografía táctil. Peter Eisenman en Santiago de Compostela", en *ArquitecturaViva* 67, Julio- Agosto 1999
- HERMIDA, X. (1999), "Peter Eisenman construirá en Santiago una Ciudad de la Cultura de 18.000 millones", *EL PAÍS*, sábado 28 de agosto de 1999
- ZABALBEASCOA, A. (1999): "Las Grietas del tiempo, Concurso de la Ciudad de la Cultura de Galicia", en *ArquitecturaViva* 67, Julio-Agosto 1999
- "Deconstructivista y provocador", *EL PAÍS*, sábado 28 de agosto de 1999, p. 20
- SANTIAGO, I. C., "Eisenman diseña la Cidade da Cultura como símbolo de Galicia para el nuevo milenio", *La Voz de Galicia*, Sábado 28 de agosto de 1999
- "Diversidad de usos en una ubicación complicada", en *La Voz de Galicia*, 25 de agosto de 1999.
- "Fase crucial de la Ciudad de la Cultura con los viales y los grandes edificios", *El Correo Gallego*, Miércoles 28 Mayo, 2003
- "Incluí las Torres de Heduja para cumplir la promesa a un amigo en su lecho de muerte", en *El Correo Gallego*, sábado 28 de Julio de 2001
- "Liñas orientadoras para a definición de usos e contidos da Cidade da Cultura de Galicia", Consellería de Cultura e Deporte, Fundación Cidade da Cultura de Galicia, en www.cidadedacultura.es
- "La polémica "compra de la lavadora", *El Correo gallego*, Domingo 12 de Noviembre de 2000
- "Comienza la compra de la piedra que cubrirá la Ciudad de la Cultura", *El Correo Gallego*, Domingo 27 Julio 2003

La Casa de Cerdà de Barcelona. Un monumento artístico convertido en hotel

Maria de Gràcia Salvà Picó

Escuela de Artes y Oficios de la Diputación de Barcelona

Las llamadas “Casas Cerdà” se hallan entre los edificios emblemáticos de la ciudad de Barcelona. Se trata de las primeras edificaciones plurifamiliares que se construyeron en el barrio del Ensanche, cuya urbanización se inició a comienzos de la segunda mitad del siglo XIX. Tanto por su emplazamiento como por su tipología constructiva, son consideradas como el primer ejemplo de la aplicación de la teoría urbanística propuesta por Ildefonso Cerdà, en 1861, y por tanto, una muestra significativa del nuevo concepto de ciudad. Por éste y otros motivos que explicaremos a continuación, dichas casas fueron declaradas monumento histórico artístico en 1975.¹

El principal objetivo de esta comunicación es presentar nuestra investigación sobre una de dichas casas, recientemente restaurada y que ahora acoge el hotel “Berna”, y evidenciar la importancia del estudio artístico y documental previo a la restauración de monumentos.² A su vez, creemos que la recuperación de este edificio y su transformación en hotel se puede incluir dentro de la oferta de turismo arquitectónico, tan en boga en nuestros días, y que en Barcelona comenzó en 1992, a raíz de la celebración de los juegos olímpicos. A partir de entonces y hasta el presente, la afluencia de turistas a la capital catalana ha aumentado considerablemente. Según el parecer de muchos, la causa más importante de este aumento es la gran oferta de edificios históricos restaurados visitables, especialmente los que figuran en la ruta del Modernismo, que mayoritariamente transcurre por el Ensanche. Por último, nos interesa mostrar un tipo de restauración en la que se ha respetado el edificio histórico a pesar de su reutilización con fines ajenos al de su uso inicial.

La “casa Cerdà” o, si se prefiere, el hotel “Berna”, se encuentra en la esquina norte de las calles Consell de Cent, de la que le corresponde el número 371, y Roger de Llúria, número 60-62, de Barcelona. Forma parte de un conjunto de cuatro edificaciones, las llamadas *Cases Cerdà*, que ocupan los cuatro chaflanes a que da lugar la confluencia de ambas calles. Desde 1987, pertenece a la cadena “Hoteles Catalonia S.A”. Dicha empresa, encargó al arquitecto Román Arañó la construcción de un hotel de lujo. Del inmueble antiguo sólo se conservó la fachada, pues, aun encontrándose en condiciones precarias como el resto, había estado decorada con llamativos colores que entonces casi no se percibían y, al tratarse de un monumento histórico declarado, debía conservarse convenientemente, recuperando la policromía original.



La Casa Cerdà ya restaurada y convertida en el hotel “Berna”. (Foto: Alberto López Mullor, 2006)

Según la legislación vigente en Cataluña, para actuar sobre un monumento histórico hay que cumplir una serie de normas. El proyecto arquitectónico tiene que incluir el estudio y la documentación del monumento y la propuesta de restauración. Si cumple con estos requisitos, es aprobado por la Comisión de Patrimonio Arquitectónico de la Generalitat de Catalunya. Además, en el caso de la Casa Cerdà, al encontrarse en Barcelona, tanto el estudio histórico artístico, como la restauración de las pinturas de la fachada y la propia ejecución del proyecto arquitectónico, fueron supervisadas por el Servicio de Patrimonio Arquitectónico del Ayuntamiento. En este contexto se llevó a cabo nuestro trabajo, a lo largo del año 2002, atendiendo a la petición de colaboración del arquitecto, toda vez que el análisis documental y artístico resultaba imprescindible para recuperar las pinturas de la fachada. La restauración de la decoración fue llevada a cabo por la empresa Arcor.³ El hotel "Berna" fue inaugurado el mes de mayo de 2003.

Josep Cerdà Soler, fue el promotor y propietario de las cuatro casas. Vivía en el piso principal de la que hemos estudiado. El señor Cerdà, construyó estos bloques para alquilar los pisos a las familias de clase alta que, en aquel momento, vivían en palacios y casas situados en torno a la Rambla. Con el objetivo de atraer a estos inquilinos ilustres, se propuso crear un barrio moderno en unos extensos predios situados fuera del casco urbano, encajonado por la muralla medieval. Lo hizo según las propuestas del urbanista Ildefonso Cerdà. De este modo, empedró las calles, instaló el alumbrado público y una fuente de agua. Además, mandó edificar una escuela, una capilla y un café con billares. Todo lo necesario para vivir cómodamente. Parece ser que la vistosa decoración de las fachadas también fue concebida como un reclamo inmobiliario. A pesar de sus esfuerzos, la promoción no tuvo demasiado éxito y, las casas ni se alquilaban ni se vendían. Josep Cerdà, tuvo que recurrir a la fortuna de su mujer para poder pagar las hipotecas y las deudas que había contraído.

Las casas fueron construidas por el maestro de obras Antonio Valls Galí (1798-1877), y aunque no haya sido estrictamente objeto de nuestro estudio, nos hemos detenido en el resto de su obra para poder establecer las comparaciones pertinentes.⁴ Respecto al inmueble que nos ocupa, este maestro de obras diseñó una estructura sencilla, que luego se hizo típica en el barrio del Ensanche. Constaba de planta baja, ocupada por locales, cuatro pisos, cámara de aire y azotea. Las ventanas rectangulares, con balaustradas inferiores se reparten regularmente en las tres fachadas. La particularidad de esta construcción se

halla en la decoración pintada que, en una especie de *horror vacui*, ocupa todos los paramentos exteriores.

Del artista que realizó las decoraciones, en un principio, sólo sabíamos que se trataba de un pintor italiano apellidado Beltramini.⁵ Después de una larga búsqueda, conseguimos identificarlo. Se trataba de Raffaello Beltramini, que residía y tenía su taller en la calle Pelayo de Barcelona. Era especialista en pintura decorativa y también se dedicaba a las escenografías teatrales. Así mismo, hemos conseguido localizar un cuadro de 1880, firmado y fechado por él. Por lo que se refiere a la decoración de la casa Cerdà, en lugar de esgrafiar la fachada, procedimiento de larga tradición en la ciudad, aplicó la técnica de la pintura a la cal. Al tratarse de una técnica más bien de interiores y a causa del paso del tiempo y la contaminación ambiental, la policromía había llegado a nosotros casi perdida por completo, y a simple vista parecía que no quedaban más que unos escasos restos de color. Tuvimos la suerte de que el pintor, para perfilar los contornos, en vez de usar el carboncillo realizó una leve incisión sobre el mortero y después aplicó el color a la cal. En la mayoría de los paramentos, sólo se habían conservado éstas líneas incisas sin el pigmento, lo que dificultaba la identificación de las alegorías y por tanto su restauración. Respecto a la técnica decorativa, añadiremos que se usaron unos colores vivos y cálidos para el primer piso y, en cambio, para el segundo una monocromía de grisallas verdes. La aplicación de la técnica de la *terra verde* o verdala, muy utilizada en Italia, reforzaría la teoría del origen del pintor al que se atribuyen estos murales.

Identificación y análisis de las decoraciones de la fachada

Para realizar este estudio, ciertamente complicado, debido al pésimo estado de conservación de las pinturas y a grandes dificultades técnicas puesto que la fachada se encontraba tapada por la estructura metálica del andamiaje, procedimos, en primer lugar, a la identificación de la práctica totalidad de figuras representadas. Acto seguido, emprendimos la búsqueda de paralelos para este tipo de decoración que, de momento, ha resultado infructuosa.

Para poder interpretar las pinturas recurrimos a una observación minuciosa *in situ* que, en algunos casos, sobre todo en los paramentos que estaban en mejor estado, dio buenos resultados. Cuando no fue posible identificar las figuras mediante la inspección ocular, observamos las fotografías con una lupa *Lupag*, lo que permitió ampliar y, de algún modo, concretar los rasgos y atributos mitológicos de las figuras, necesarios para realizar sus identificacio-

nes. A continuación, utilizamos los calcos realizados por el equipo de restauradores, que nos fueron amablemente cedidos por las mismas (fig. 3). Las líneas de contorno de los vestidos, de los rasgos y de los atributos se pudieron calcar bastante bien en diversas figuras, debido a la técnica del grabado previo utilizada por el artista. Finalmente, utilizamos el método iconográfico que, a partir del establecimiento de tipologías, indumentarias, atributos y paralelos, hizo posible la identificación de las veinticuatro alegorías repartidas por las paredes de las fachadas.

Al tratarse de un edificio esquinero y para facilitar la lectura de las ornamentaciones hemos subdivido la fachada en tres. La que da a la calle Consell de Cent, la que constituye el chaflán y la de la calle Roger de Llúria. De este modo, el orden de lectura de las imágenes es de derecha a izquierda y del primer al segundo piso.

En la fachada de la calle Consell de Cent encontramos las alegorías de la Escultura y la Esperanza, en el primer piso. La Templanza y la Prudencia ocupan el segundo.

En la fachada del chaflán, es decir la principal, donde se encuentra el acceso a la casa, se concentran las alegorías del Invierno, el Otoño, el Verano y la Primavera, en el primer piso. En el segundo, la Fama, la Fe, posiblemente la Melancolía y la Fortuna.

En la fachada de la calle Roger de Llúria, a pesar de ser la que estaba en peor estado, conservando sólo en algunos paramentos restos de las incisiones, pudimos interpretar la mayoría de las figuras. En el primer piso, se puede ver a los dioses Apolo y Minerva, a la Pintura, a Calíope, a un Profeta y a la Sibila Líbica. En el segundo registro aparecen la Justicia, otra Sibila, el Tiempo, la Geometría, otra vez el dios Apolo y, por último, la Retórica.

Alegorías de la fachada de Consell de Cent

En primer lugar, encontramos la personificación de una de las Artes Mayores, la Escultura (fig. 5). Está representada como una mujer vestida con ricos ropajes que apoya sobre su rodilla derecha una estatuilla, sosteniendo con la mano izquierda una corona de laurel. La imagen se aviene perfectamente con la descripción que hace Cesare Ripa de la alegoría de este arte: "Hermosa joven que lleva en la cabeza un peinado de la mayor simplicidad... Sobre él ha de ponerse además un ramo de laurel verde, yendo vestida con ropa de paño, de color delicado. Apoyará la diestra en la cabeza de una estatua de piedra, mientras lleva en la otra varios instrumentos, todos necesarios para el ejercicio de este arte, reposando los pies sobre un rico tapete".⁶



Alegoría de la Escultura, situada en el primer piso de la fachada de la calle Consell de Cent. (Foto: Alberto López Mullor, 2006)

Normalmente, esta alegoría suele ir acompañada de las personificaciones de la Pintura y la Arquitectura. En nuestro caso, la Pintura aparece en la fachada de la calle Roger de Llúria. La Esperanza es reconocible gracias a que, junto al personaje femenino, aparecen una columna y un áncla. Ambos objetos corresponden a esta virtud teologal. Como en el caso anterior, tampoco se encuentra al lado de las otras dos virtudes. La Fe está en el segundo piso de la fachada esquinera y la Caridad, ni tan sólo aparece en los murales. Por lo que se refiere a la Fe, la mujer sujeta con ambas manos una jarra, uno de los símbolos de esta virtud.

En el segundo piso de esta fachada localizamos dos virtudes cardinales: la Templanza y la Prudencia. La primera posee el atributo de la antorcha, aunque la jarra, que normalmente lleva, está ausente. Tanto en la Edad Media como en la Moderna, el significado de estos símbolos es el mismo, el agua del cántaro sirve para apagar las llamas de la lujuria. La Prudencia sostiene un espejo ovalado, objeto específico de dicha virtud. En el segundo piso de la fachada de la calle Roger de Llúria, está la Justicia. La Fortaleza, en cambio, no ha sido representada. La Justicia se puede reconocer fácilmente ya que sostiene la espada de la ley.



Fachada de la calle Roger de Llúria. En el primer piso, el Dios Apolo y en el segundo la alegoría de la Justicia. (Foto: Alberto López Mullor, 2006)

Alegorías de la fachada del chafalán

En el primer piso, que además es el principal y fue residencia de Josep Cerdà, promotor de las cuatro casas, están pintadas las alegorías de las estaciones. De hecho, es el único lugar dónde se aprecia un conjunto coherente. Empezando la lectura por la derecha, la primera figura que encontramos es la de un anciano tocado con un turbante y cubierto con un manto oscuro. La identificación de esta figura como el Invierno no resultó fácil, pues no presenta la tipología característica de esta estación. Pudimos interpretarla a partir de la asociación con las otras estaciones. Además, sostiene un cayado y tiene un pájaro negro sobre sus rodillas. En el tratado de C. Ripa, se recoge una descripción del Invierno representada en una medalla de Caracalla, en el que se le describe como

un viejo con cayado del que pende un pájaro muerto.⁷ No coincide exactamente pero, en todo caso, es uno de los pocos textos consultados en los que hemos encontrado la asociación de invierno y pájaro.

La siguiente figura personifica el Otoño (fig. 6). Se trata de un hombre, ataviado con túnica y manto. Va tocado con una corona de hojas de parra. Con la mano izquierda sostiene un *kílix*. Los objetos descritos sirven para caracterizar al dios Baco. El *Autumnus* romano se asocia a la vid y por ello se le representa con hojas de parra y uvas. En la Edad Media se le relaciona con las tareas del campo propias de la estación. Durante el otoño se vendimia y se recogen las nueces. Esta estación se asimiló al dios Baco en el Renacimiento. En la *Alegoría de las Estaciones*, de Bartolomeo Manfredi, fechada a comienzos del siglo XVII, el otoño adopta el aspecto de este mismo dios.⁸

No hay duda que la siguiente alegoría corresponde a



Alegoría del Otoño, situada en el primer piso de la fachada que hace chafalán. (Foto: Alberto López Mullor, 2006)

la Primavera. La mujer; lleva una corona de flores y sobre su regazo, tiene un cesto de flores. La *Ver* romana, alude a la juventud y se la figura mediante una jovencita coronada con una guirnalda de flores. También puede tener una cestita llena de flores, unos patos o una azada. Durante el Renacimiento se la asocia a las diosas Venus y Flora.

Por último nos encontramos con el Verano. Tampoco tenemos dudas sobre su identificación ya que presenta un atributo específico: la hoz. Ya desde la época romana, este mes fue asimilado con la siega del trigo, trabajo que se ha mantenido hasta nuestros días y que incluso aparece en el refranero popular catalán: *Pel juny la falç al puny*.

En los paramentos del segundo piso de esta fachada, y siempre siguiendo la lectura de derecha a izquierda, aparte de la personificación de la Fe antes descrita, se han

elegido símbolos relativos a la gloria o al carácter de los hombres. Tales como pueden ser la Fama, la Fortuna y la Melancolía. No nos cabe duda que la figura femenina alada, tocada con corona de laurel, que lleva en sus manos una corona laureada y una trompeta, corresponde a la Fama. Según el poeta Virgilio, la Fama fue engendrada por la tierra, estaba cubierta de ojos y bocas y, caminaba muy rápida porque tenía alas. De ella dice Ovidio, que vivía en un palacio sonoro en el centro de la tierra. Se le pusieron alas debido a su volubilidad y una trompeta porque cuando llega lo hace ruidosamente.⁹ Suele estar representada al lado de personajes históricos, en contextos funerarios, o acompañando a las Siete Artes Liberales.

A nuestro entender, la alegoría de la mujer acariciando a un perro es una de las más bellas y originales de todo el conjunto. Como la anterior, está pintada en grisalla verde. El perro acompañando a una mujer puede ser el símbolo de la Caridad, la Fidelidad, el Amor, la Amistad y la Melancolía, así como el de Diana Cazadora. Si tenemos en cuenta el resto de personificaciones que aparecen en los paramentos de esta fachada, esta representación podría cuadrar con todas las citadas menos con la de Diana, pues los dioses están pintados en otra. En función de nuestra hipótesis sobre la lectura iconográfica de ésta, consideramos que podría tratarse de la Melancolía. Hija de Saturno, en época romana se la representaba con alas y acompañada de un perro. En la Edad Media, pasó a ser uno de los cuatro temperamentos del hombre junto con el flemático, el sanguíneo y el colérico. En el Renacimiento, de la mano de Alberto Durero, se crea un nuevo modelo, en el que se añaden nuevos símbolos como el compás, la clepsidra, los libros, la escuadra y el cartabón.

Hemos identificado el siguiente personaje femenino como una representación de la Fortuna. Se trata de una mujer entronizada que, con el brazo derecho, sostiene una cornucopia. Esta diosa romana determina el destino humano y por ello, en muchas ocasiones, lleva un timón. A partir de un sincretismo con la *Tyche* helenística y la Ceres romana, se convierte en símbolo de felicidad y abundancia. En un principio, sus atributos eran un ramo de espigas de trigo y una torre sobre la cabeza; después pasa a sostener la cornucopia. En época medieval se le incorpora la rueda.

Alegorías de la fachada de Roger de Llúria

Las paredes de esta fachada están cubiertas con doce figuras cuyo significado, salvo el de una, creemos haber averiguado. Para el primer piso, se han escogido dioses de

la Antigüedad, y para el segundo, musas y artes liberales.

Siguiendo el mismo orden de lectura de las otras fachadas, en el primer piso empezando por la derecha podemos ver al dios Apolo (fig. 2). Sentado en un pedestal, va tocado con una corona de laurel y se cubre la espalda con una capa corta. Lleva una serpiente enroscada en el brazo derecho. A continuación, Minerva ataviada con túnica, manto, casco y escudo. La figura que está pintada en el siguiente paramento nada tiene que ver con los dioses. Se trata de la personificación de la Pintura que, como hemos indicado más arriba, debe relacionarse con la alegoría de la Escultura, situada en el primer piso de la fachada que da a la calle Consell de Cent. Sigue el prototipo diseñado para representar esta alegoría, es decir, en forma de mujer pintando un cuadro.

La siguiente figura posiblemente personifica a Calíope. Esta musa representa la poesía épica, la retórica, la filosofía y el conocimiento en general. Según el *Libro de Emblemas* de Otho Vaenius, las musas se afiliaban al culto a las letras y a las artes y, por este motivo, en muchas ocasiones aparecían junto a los dioses Apolo y Minerva. En el emblema LXXXII, el hecho de que las musas estén con los dos dioses se interpreta como que la sabiduría asegura la tranquilidad espiritual.¹⁰

A su lado, hay un personaje de difícil identificación debido al pésimo estado de la pintura y a la ausencia de atributos específicos. Se trata de un anciano barbado, tocado con un gorro plano, del tipo *pilos*, similar al que lleva la Geometría; con la mano derecha coge un pergamino enrollado. El *rotulus* se atribuye con frecuencia a autores del Antiguo Testamento. Tanto por su apariencia como por su atributo y teniendo en cuenta su contexto iconográfico, creemos que podría tratarse de un Profeta. Tiene rasgos de anciano, con barba y un aire abstraído; quizá sea Jeremías.¹¹

Creemos que el personaje que está pintado en el último paramento del primer piso se puede interpretar como la Sibila Libica (figs. 3 y 4). Nos lo hace pensar la manera de vestirse, el tipo de peinado y sobre todo la antorcha encendida y el libro. El libro oracular, dónde se recogen sus proverbios y prescripciones religiosas, suele ser común a todas estas adivinas. El atributo específico es incorporado por la iconografía cristiana para transformar el carácter profano de estas sacerdotisas de Apolo. En el caso de la Libica, es un cirio encendido o una antorcha. Significa la claridad que aportará el advenimiento del Salvador que salvará a la humanidad de las tinieblas: *Claror vaticinatur de adventu Salvatoris: Ecce veniet dies et illuminabit tenbras*.¹²



Calco de la Sibila Libica utilizado para poder realizar la interpretación de ésta personificación. (Calco realizado por Arcor, 2002)



La Sibila Libica, situada en el primer piso de la fachada de la calle Roger de Llúria. (Foto: Alberto López Mullor, 2006)

En todo caso, posiblemente estas dos figuras estén relacionadas. Fue San Agustín, en el siglo IV, uno de los primeros en establecer una vinculación entre sibilas y profetas ya que ambos profetizan la llegada de la salvación a

través de un Hombre. En la Edad Media las sibilas se aumentan a doce para hacerlas coincidir con los doce apóstoles.¹³

La primera efigie del segundo piso ya la hemos comentado. Se trata de la Justicia (fig.2) que se debe relacionar con la Esperanza, la otra virtud teologal pintada en la fachada de la calle Consell de Cent. Le sigue una imagen interesante, la del dios del tiempo Crono-Saturno. Está caracterizado como un hombre de edad longeva con alas sobre los hombros. Con la mano izquierda sostiene una guadaña y con la derecha una clepsidra. Estos dos atributos, inequívocos de este dios grecorromano, le fueron incorporados en el siglo XIV. Tanto las alas, como la guadaña o el reloj de arena, son símbolos claros para significar la inexorabilidad del paso del tiempo. En una pintura de Juan Batista Zelotti, *El Tiempo y las Virtudes liberadas del Mal y de la Envidia* aparece Cronos, símbolo de la verdad, protegiendo con su presencia a la Fe y la Esperanza.¹⁴ Quizá, aquí pueda tener un significado similar.

Junto a Cronos aparece una mujer sentada en un pedestal rocoso. Va vestida con una túnica de pliegues anudada al pecho y se cubre con un sombrerito plano. Con la mano derecha sostiene un compás y con la izquierda un pergamino enrollado. Tal vez, a los pies pueda tener un globo terráqueo. Posiblemente se trate de la Geometría, una de las Siete Artes Liberales. Junto con la Astronomía, la Música y la Aritmética, forman el *Quadrivium*. La última figura de este piso también corresponde a un arte liberal: la Retórica. Va ataviada con una túnica larga y armada con casco esférico, escudo y espada. Ya en la Antigüedad, es descrita como una mujer de aspecto marcial. En la Edad Media forma parte del *Trivium*, junto con la Gramática y la Lógica. Ambas representan la sabiduría y las cualidades creativas del hombre. Las musas y las artes liberales responden a la suma de conocimientos que una persona puede adquirir; ya sea mediante la ciencia o el arte.¹⁵

En medio de estas dos artes, vuelve a aparecer el dios Apolo que, como recordaremos, está pintado en el primer piso de esta misma fachada. En esta segunda versión sostiene una especie de copa con ambas manos, y parece que esté derramando el líquido que hay en su interior. Es como si estuviese realizando una libación. Con ésta acabamos la descripción e identificación de las veinticuatro alegorías que ornamentan las fachadas de la Casa Cerdà.

El programa iconográfico

Tal y como ya hemos apuntado, a primera vista, parece como si en la selección de las alegorías que decoran las fachadas de la casa Cerdà no hubiese intención de transmitir una simbología concreta, sino que los temas se hubieran escogido de forma aleatoria, según los modelos procedentes de diferentes repertorios iconográficos. Lo que hemos podido apreciar es que no se utilizaron las ornamentaciones de moda en las fachadas de las casas de la Barcelona de mediados del siglo XIX. Entonces, los motivos más habituales eran los relacionados con la industria, el comercio marítimo, las artes, los oficios artesanales o las escenas folklóricas y costumbristas. Es decir, todas aquellas cuestiones que preocupaban o de las que vivían los que encargaban este tipo de obras. En cambio, en el edificio estudiado hemos visto que se trata de representaciones que provienen de la iconografía profana. Incluso las alegorías, que podrían leerse desde la perspectiva del cristianismo, tienen su origen en la mitología grecorromana. Posiblemente, el hecho de que se utilicen estos repertorios clásicos pueda ser debido a la procedencia italiana de Raffaello Beltrami, o quizá a los requerimientos del propietario del inmueble. La otra "casa Cerdà", construida en el chaflán de enfrente, también tiene toda la fachada decorada. No disponemos de espacio para describirla pero quisiéramos indicar que, a pesar de ser una ornamentación más barroquizante, las fuentes clásicas son también evidentes.

Sin embargo, a lo largo de nuestro estudio, fuimos anotando las posibles relaciones que se pueden establecer entre las veinticuatro imágenes, y nos atrevemos a pensar que estas alegorías podrían tener algún otro significado además del decorativo. En el primer piso de la fachada principal han sido pintadas las cuatro estaciones, formando un ciclo unitario. Son las que marcan las fases de la vida del hombre, desde su nacimiento, simbolizado por la primavera hasta su muerte, que coincide con el invierno, pasando por la madurez o verano y la vejez u otoño. Las estaciones, también se pueden relacionar con el carácter humano. A la primavera le correspondería el temperamento sanguíneo, al verano el bilioso, al otoño el melancólico y al invierno el flemático. Si aceptamos que la alegoría que hay en el piso de arriba es la melancolía, esta relación podría tener sentido. En el segundo piso, tanto la fama como la fortuna pueden hacer referencia a dos formas de conseguir la felicidad. En todo caso, en ocasiones la fama acompaña a las artes liberales, también pintadas en esta casa.

Las virtudes, figuradas en las tres fachadas, están relacionadas con el ánimo y las facultades intelectuales de la

persona. Su origen también se halla en la mitología grecorromana. Se trata de diosas a las que se venera porque tienen importancia para los humanos. El cristianismo las adopta y transforma según las nuevas necesidades. Las cuatro virtudes cardinales, de las que aquí sólo falta la Fortaleza, son dotes naturales que se adquieren siguiendo la doctrina evangélica. Las teologales, de las que hay pintadas la Esperanza y la Fe, son cualidades sobrenaturales infundidas directamente por Dios. Para la cultura renacentista las virtudes son las dotes morales del hombre virtuoso. Consideramos que éste es el significado que podrían tener nuestras virtudes.

Las Artes Liberales, de las que se han figurado la Geometría y la Retórica, encarnan las siete ramas del saber y en general se utilizan para aludir a las Ciencias. El compás, propio de la Geometría, resume las características de estas artes: la proporción, la regla y la medida de las cosas. En muchas ocasiones son el complemento de las musas que, por su parte, personifican el Arte. Entre las decoraciones analizadas se encuentra la musa Calíope, símbolo de la Poesía Épica. Así mismo, se han mostrado dos de las artes mayores, la Escultura y la Pintura.

Respecto a los dioses de la Antigüedad Clásica, la presencia, tanto de Atenea/Minerva como de Apolo, está bien justificada. Atenea/Minerva es la diosa de la razón y de la sabiduría. Por ambos motivos se convierte en protectora de las Artes y de las Ciencias. Nos interesa especialmente el hecho que sea la inventora de la pintura que, en nuestra fachada, está a su lado. Para la iconografía cristiana esta diosa representa la Prudencia, la Virtud y la Sabiduría. Por lo que se refiere a Apolo, que en ocasiones acompaña a Minerva, es el que preside el Parnaso, lugar donde habitan las musas. Es el inventor de la belleza, las artes, la música y la poesía. Además de ser el protector de las artes, es un dios oracular, afín a las sibilas, básicamente a la Delfica. Por fin, el dios Cronos, tanto puede estar relacionado con las Artes y la Ciencias, como significar Tiempo o Verdad.

La presencia de sibilas y profetas, además de estar vinculada a las profecías y oráculos, es buen ejemplo de la asimilación y transformación que hace el cristianismo de los mitos de la Antigüedad Clásica. Creemos que el conjunto de alegorías analizadas pueden tener esta doble lectura. Por una parte, parecen muy clasicistas y profanas, por otra se pueden interpretar como símbolos cristianos. En todo caso, parece que el objetivo final podría ser el de evidenciar que para conseguir ser un Hombre Virtuoso se tienen que tener los conocimientos que proporcionan las Artes y la Ciencias, a la manera de los humanistas del Renacimiento. Recordemos que la decoración se hizo

para ennoblecer la casa y, de esta manera, conseguir que las clases altas de la ciudad se trasladasen al nuevo barrio. En estos momentos, sólo ha cambiado el público, ya que la recuperación de la ornamentación ha servido para convertir el Hotel "Berna" en un establecimiento de lujo para turistas de calidad.

Notas

- 1 Decreto de declaración en el BOE de 25 de junio de 1975.
- 2 Las conclusiones de este trabajo se pueden consultar en Salvà Picó 2202.
- 3 Dirigida por las restauradoras Mercè Marquès y Clara Pallàs.
- 4 Antoni Valls Galí obtuvo, en 1832, el título de Maestro de Obras por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Existe un estudio inédito sobre su obra, realizado por Federico Salvatierra, en la Real Cátedra Gaudí de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.
- 5 La única y escueta referencia a este artista se puede encontrar en Ràfols 1951-1954, I:108.
- 6 Ripa 1987:351.
- 7 *Ibid.*: 371.
- 8 El cuadro está en The Dayton Art Institute, Dayton (Ohio). En este caso el dios está pintado con el torso desnudo y la cabeza coronada con zarzillos de hiedra y hojas de vid.
- 9 Ripa 1987: 395-396.
- 10 González de Zárate 1997, 187.
- 11 Hall 2003: 25.
- 12 Réau 1996, I: 483.
- 13 La conexión entre sibilas y profetas fue muy representada en ciclos pictóricos del Renacimiento, el más conocido de los cuales fue el que pintó Miguel Ángel en la Capilla Sixtina.
- 14 Pinturas fechadas entre 1550 y 1560. Palacio Ducal de Venecia.
- 15 Battistini 2003: 348.

Bibliografía

- AGHION, I.; BARBILLON, C.; LISSARRAGUE, T.: *Guía Iconográfica. Héroes y Dioses de la Antigüedad*. Madrid, 1997.
- BASSEGODA, J. (1972): *Los Maestros de Obras de Barcelona*, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona.
- BASSEGODA, J. (1977): "Las Casas de Lauria-Consejo de Ciento fueron las primeras del Ensanche". *La Vanguardia*, Barcelona, 26 de junio.
- BASSEGODA, J. (1982): "Las 'casas Cerdà' no son de Cerdà". *El Correo Catalán*, Barcelona, 26 de febrero.
- BASSEGODA, J.: *Informe de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi sobre la casa Cerdà de Consell de Cent 371, 19-12-90*, Reial Càtedra Gaudí, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, Barcelona (inédito).
- BATTISTINI, M. (2003): *Símbolos y Alegorías*, Barcelona.
- BRAUN, A. (1996): *Iconographie et Philosophie*, vol. 2, Strasbourg.
- DURÁN, M. (1982): "Los arquitectos municipales consideran que las 'casas Cerdà' no están en ruina", *El Correo Catalán*, Barcelona, 27 de febrero.
- FONTBONA, F. (1983): *Del Neoclasicisme a la Restauració 1808-1888, Història de l'Art Català*, VI, Barcelona.
- FONTBONA, F.; DURÀ, V. (1999): *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, I, Pintura*, Barcelona.
- FONTBONA, F. (dir) (2002): *Repertori de Catàlegs d'Exposicions Col·lectives d'Art a Catalunya fins l'any 1938*, Institut d'Estudis Catalans, LIX, Barcelona.
- GARRUT, J.M. (1970): "La plaza Cerdà y sus secretos", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 25 de enero.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M (1997): *Mitología e Historia del Arte*, Vitoria-Gasteiz.
- GRIMAL, P. (1984): *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona.
- HALL, J. (2003): *Diccionario de Temas y Símbolos Artísticos*. I y 2, Madrid.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. (1985): *La Mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid.
- MIRALDA OLIVA, S. (1974): *La dreta de l'Eixample*, Barcelona.
- MOORMANN, E.M.; WITTERHOEVE, W. (1995): *De Acteón a Zeus*, Madrid.
- NAVARETE, A.R. (2005): *La Mitología en los Palacios españoles*, Jaén.
- PERMANYER, L. (1986): "Restauración de las Casas Cerdà que no fueron las primeras del Eixample ni son obra del urbanista", *La Vanguardia*, Barcelona, 23 de febrero.
- PERMANYER, L. (1990): *Història de l'Eixample*, Barcelona.
- RÀFOLS, J.F. (1951-1954): *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, I, Barcelona.
- RÉAU, L. (1996): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, I.
- REVILLA, F. (1990): *Diccionario de Iconografía*, Madrid.
- RIPA, C. (1987): *Iconología*, I y II, Madrid.
- SALVÀ PICÓ, M.G. (2002): "Una obra de Raffaello Beltrami. La decoración de les façanes de la casa número 371 del carrer Consell de Cent de Barcelona (I)", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XVI, II, Barcelona: 177-192 y láms. I-XVI
- SALVATIERRA, F.: *Las Obras de Antonio Valls Galí*, Reial Càtedra Gaudí, Escola Superior d'Arquitectura de Barcelona, inédito.
- TERVARENT, G. (2002): *Atributos y Símbolos en el arte profano*, Barcelona.
- V.V.AA. (1868): *Catálogo de la Exposición de Objetos de arte celebrada en el edificio de la Sociedad para Exposiciones de Bellas Artes en Barcelona. Inauguración el 20 de diciembre de 1868*, Barcelona.
- V.V.AA. (1870 a 1874): *Catálogo de la Exposición de Objetos de arte celebrada en el edificio de la Sociedad para Exposiciones de Bellas Artes en Barcelona*, Barcelona.
- V.V. AA. (1990): *Catàleg de Monuments i Conjunts Històrico-Artístics de Catalunya*, Generalitat de Catalunya, Barcelona.

La comunidad local y la difusión del patrimonio cultural urbano. Nuevas expectativas más allá de la industria turística

María Sánchez Luque
Universidad de Málaga

Introducción. “El pasado en ruinas” y la per-versión de la Cultura

La obra que en 1992 confirmara a David Gross como uno de los analistas de la sociedad contemporánea, *The Past in ruins. Tradition and the Critique of Modernity*, nos sirve para contextualizar una reflexión que, en su afán por abarcar una problemática tan compleja, ha apelado a soluciones globales que se dispersan y evaporan porque no han encontrado un ámbito concreto donde ser aplicadas, se han olvidado de la ciudad en que vivimos.

En esta obra consagrada por el intenso debate que suscitó, se describe la evolución de las tradiciones como fenómenos culturales conforme a tres pasos: 1) lo que una tradición es en origen; 2) lo que una tradición sobreviene históricamente gracias a la transmisión intergeneracional; y 3) lo que llega a ser después de ser re-activada¹. Estos tres pasos no tienen por menos que recordarnos otras grandes obras, la de Georg Simmel² y, posteriormente a esta, la de Peter L. Berger y Thomas Luckmann³, la cual describe también en tres fases el proceso de construcción social de la realidad, a partir de la objetivación de vivencias, de subjetividades culturales. En uno y otro proceso, el paso del tiempo contribuye a la aproximación artificial que sólo proporciona el sentimiento de alteridad, de enfrentarse al pasado como un otro distinto a su esencia vital.

Esta reificación del mundo, por la cual se toma plena conciencia de su existencia, supone una institucionalización de las relaciones entre la comunidad y su contexto

socio-cultural. La interposición de construcciones artificiales, en su mayoría sujetas a principios económicos (intereses de mercado) o de poder (identidad nacional/-ista) ha pervertido la dinámica vivencial y subjetiva de transmisión de significados al mundo, de producción de cultura, de forja de tradiciones, de creación (o reconocimiento) de un patrimonio. Por el contrario, se han codificado fórmulas espurias desfavorables a la realidad patrimonial y se ha afianzado su comprensión como producto y como instrumento al servicio de intereses fácticos.

Cabe decir, muy a pesar del historiador del arte, que la propia epistemología del patrimonio ha tenido mucho que ver en la alteración de la autenticidad. Así, el reconocimiento de la herencia cultural desde la institución y no por parte de la comunidad ha sido contraproducente. La falta de difusión del sistema de declaraciones (positivo, no obstante, en muchos casos) ha llevado consigo serios prejuicios en las comunidades como las jerarquías que enfrentan patrimonios “menores” y bienes declarados conforme a la normalización de productos culturales homogéneos.

Si bien la interposición de la institución en la sociedad del espectáculo es casi imposible de erradicar, conviene emplear métodos “homeopáticos” más transversales, que desplacen sus esfuerzos a desterrar la definición del patrimonio de arriba hacia abajo, y permita flujos más dinámicos entre institución y población. Una mayor atención a la comunidad cercana a los bienes puede conseguir rescatar su esencialidad. No basta con una “genealogía subversiva” como propone Gross, según la cual el método decons-

tructivo permitirá detectar las intromisiones de la institución en la objetivación de la tradición, es necesario un segundo paso que permita su re-subjetivación, que sea asumida como propia sin adulteraciones por aquellos que, por proximidad y frecuencia en su contacto, son capaces de transferirles los significados de experiencias colectivas que le han dado su carácter cultural.

Los vectores en la relación de población local con el patrimonio cultural urbano

En el ejercicio radical para la redefinición del concepto de patrimonio y su democratización y naturalización entre la población, es necesario igualmente un nuevo planteamiento en las partes implicadas, esto es del objeto y del sujeto de la misma.

El Patrimonio urbano

En la política de salvaguarda de los bienes culturales uno de los patrimonios más olvidados es el que configura las ciudades medias y pequeñas. En su gran mayoría, los municipios de estas características poseen una herencia urbana de escasa monumentalidad y muy trastocado por las distintas intervenciones producidas eminentemente a partir de los años sesenta con el *boom* económico basado en la construcción, el cual perdura hasta nuestros días. Se trata de una arquitectura donde domina lo característico, frente a lo singular; y la heterogeneidad en su morfología, según la cual, no obstante, podemos reconstruir su historia.

Tenemos pues un patrimonio inmueble de carácter menor; cuyo interés apenas traspasa el ámbito local, desconocido en su valía por la comunidad que desarrolla su vida en él y sin medios administrativos ni económicos que articulen las relaciones entre unos y otros. No por ello deja de ser una herencia a salvaguardar como proyección de la evolución de un pueblo, ni mucho menos un recurso que se ofrezca al visitante, como se viene demostrando en los últimos tiempos. No obstante, sin solventar los inconvenientes enumerados, difícilmente puede alcanzar entidad patrimonial, y su condición de fuente de riquezas como producto cultural corre el riesgo de ser trastocada en un sucedáneo de la misma al no cumplir suficientemente la exigencia de la demanda turística.

La población local

Dice la Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español en un momento de su Preámbulo que “el Patrimonio

Histórico se acrecienta y se defiende mejor cuanto más lo estiman las personas que conviven con él”. Sorprende que ésta no haya sido la filosofía de la ley estatal y que sólo algunas legislaciones autonómicas y localidades aisladas hayan asumido este planteamiento como parte de sus directrices de gestión. En esta premisa, que de obvia parece ser una perogrullada, reside la clave de la protección, conservación y difusión del patrimonio cultural.

El hecho de compartir espacio y tiempo permite proyectar a los bienes culturales vivencias del colectivo humano que coexiste con ellos. Lo convierte en el centro de sus fiestas y costumbres, y en muchos casos forman parte del desarrollo vital individual. En definitiva, otorgan a la ciudad toda su carga semántica cultural. Puede que los edificios fueran levantados en etapas no vividas por el grupo que lo recibe, sin embargo en el contexto espacio-temporal creado por aquéllos, el individuo ha adquirido una experiencia, quizás no conforme a su instancia histórico-artística, pero sí en cuanto a su instancia temporal o al menos a su valor referencial significativo (dimensión simbólica). Es decir, si bien el paso del tiempo hace aflorar la alteridad entre el patrimonio-comunidad, y por tanto, el colectivo del presente no es el del pasado, el que coincide con el momento de su producción, ello no impide que sí se establezca una relación significativa con él: la que le transfiere su sentido y su valor representativo.

Su privilegiada situación convierte a los residentes de nuestras ciudades históricas en anfitriones que, no obstante, muchas veces son incapaces de ofrecer con acierto su cultura a los “invitados”.

La población local es el agente más directo en la gestión patrimonial y de ella depende su eficacia o su fracaso. Así, los habitantes de las ciudades son los principales implicados en la salvaguarda y conservación del patrimonio urbano. En sus manos están la pervivencia o el cambio en su morfología; luego, sin su implicación real, la trama histórica está condenada a su desaparición. El papel crucial que cumple está sumamente olvidado en la elaboración y desarrollo de programas culturales en los que, no sólo no es partícipe en su planificación sino que no recibe de él los beneficios, no ya económicos (de los que seguramente sí goce), sino morales e intelectuales tan necesario para unirla “afectivamente” a su entorno.

La pérdida del sentimiento de pertenencia y la alienación ante el producto cultural “espontáneo” que surge de cualquier iniciativa de difusión impuesta desde los medios institucionales, provoca cuando menos posturas contraproducentes hacia el patrimonio.

Turismo versus patrimonio local

Uno de los desajustes más importantes en la relación comunidad local y patrimonio cultural urbano tiene su punto más crítico en el turismo.

La valoración positiva del patrimonio como recurso y fuente de enriquecimiento de los municipios no ha querido ahondar en una problemática cada vez más alarmante que posee una causa radical en la reconstrucción artificiosa del mismo. Es decir, y remitiéndonos al comienzo de esta comunicación, la cosificación de los bienes conlleva una comprensión de los mismos como “imagen” y “representación” de una realidad cultural, de la cual, vacía de contenido, se ha adoptado su forma y modo, y no su sustancia⁴.

La comprensión del Patrimonio como producto turístico se ha impuesto exenta de reflexión, viciando el posicionamiento de la población ante su herencia cultural. Así por ejemplo es demostrativa la posición marginal de la comunidad ante monumentos o inmuebles que concentran la atención turística, donde el visitante llega a tener preferencia en el uso de los mismos⁵. O también es relevante destacar cómo la elaboración de itinerarios conforme a discursos aglutinados en torno a temáticas concretas se focalizan en determinados aspectos del municipio despreciando aquellos que no se acomodan a sus límites. Como esto, la obstinación de muchas localidades en concentrar sus circuitos en inmuebles monumentales y en objetos histórico-artísticos, condenan al ostracismo el resto de la ciudad⁶.

Respecto a la gestión urbana, estas versiones excluyen la atención que merece el mal llamado patrimonio menor, que asiste a un abandono sistemático por parte de las autoridades y ciudadanos, los cuales prefieren volcar sus esfuerzos sólo en aquello que vaya a ser visto por el turista.

La población configura una idea de sí misma en torno a unos valores incompletos limitados a lo monumental o incluso construye e inventa una imagen cultural de sí en la que muchas veces ella misma pasa a ser un objeto museable más, con la consiguiente pérdida de normalidad e intimidad en el desempeño de las actividades cotidianas de cualquier colectivo.

Luego el turismo cultural mal comprendido, no sólo ha creado una alarma en cuanto a la merma importante en la calidad de vida tal y como exponen los documentos internacionales⁷, sino en lo que conlleva la interrupción de los intercambios semánticos de la comunidad para con su patrimonio y su sustitución por construcciones irreales de explotación mercantil. Es la imagen del

“nosotros que satisface a los otros”⁸; es, en definitiva, la pérdida de la autenticidad en todo su sentido.

La restauración de los valores culturales, sin sucumbir a la caricatura de sí ni al amaneramiento de la herencia (tangible e intangible) que se desarrolla en la ciudad histórica, sólo se consigue mediante labores de difusión que no se sirvan ya de los resortes del turismo basados fundamentalmente en el encuentro fugaz con el objeto cultural y en la asimilación rápida de su sentido.

Si se desean respuestas efectivas de la comunidad, ha de darse un replanteamiento en el público del patrimonio.

Un nuevo perfil en el público del Patrimonio

El ciudadano es algo más que un turista. Recordemos que el residente no sólo disfruta del rendimiento económico de la explotación del Patrimonio como recurso, sino que posee igualmente obligaciones sobre su protección y conservación. Por un lado, la compensación económica es un incentivo, pero esta circunstancia no es una garantía ya que está sujeta al devenir inestable del mercado y la demanda turística. Y, por otro, la responsabilidad de salvaguarda muchas veces es vivida más como una carga que como un deber consustancial a la vida en comunidad.

Es por ello que la divulgación de los valores patrimoniales se ha de volcar eminentemente en el colectivo que convive con él, que lo sufre, lo usa, lo enriquece y lo transmite. Este planteamiento obliga a que la difusión tenga como objetivo prioritario provocar la acción de la ciudadanía a favor de una gestión positiva del Patrimonio.

Sólo el conocimiento adecuado de la realidad cultural que se comparte en el núcleo social garantiza respuestas en las que la comunidad se vea implicada moral y políticamente con su memoria patrimonial. Ello sólo es posible superando los niveles superficiales y transitorios que ofrece el turismo cultural en el contacto espectador-objeto hacia una asimilación y una subjetivización de calidad. Reconocerse en el espacio de la ciudad como cómplice y protagonista en su proceso acumulativo de experiencias colectivas culturales permitirá “acceder a un segundo nivel de la comprensión de la problemática de dicho espacio”⁹, y, por tanto, pre-dispondrá a la población para proteger el patrimonio, o, lo que es más importante, para seguir dándole significado.

Se trata de afianzar “un nosotros desde nosotros y para nosotros”¹⁰ conforme al que se alcance la plenitud del concepto patrimonial para luego ser ofrecido al visitante desde su sinceridad y desde su condición de espejo de una civilización inmersa en el desarrollo histórico.

La frecuencia y la proximidad de la cotidianidad se han de corresponder con una reiteración y cercanía que asegure la influencia semántica entre el Patrimonio y la colectividad que lo acoge. Más que conocimientos, es el refuerzo de los vínculos afectivos o incluso su creación a partir del descubrimiento de sí mismo en la ciudad.

Sólo así se destierra lo que tan certeramente supo apuntar Fernando Chueca Goitia:

“Los naturales de una región o de una Ciudad Histórica suelen ser sus peores enemigos, salvo en los raros casos en que estos naturales alcancen un alto grado de ilustración [...] el nativo no aprecia lo que tiene delante de sus ojos, [...] porque le faltan elementos de contraste para valorarlo y sentir su específico carácter”¹¹.

No sorprende al respecto que las estadísticas ofrezcan balances que requieren una seria reflexión. Así, por ejemplo, estudios realizados en centros culturales de Madrid y Córdoba delatan que sólo un 17,50% de público era residente¹²; o, por ejemplo los primeros datos del Museo Picasso Málaga tras un año de su apertura donde sólo uno de cada diez eran de la provincia de Málaga¹³. Frente a estos datos hay otros tantos, mucho más positivos, de los que también hay que tomar nota. Es el caso, por ejemplo del Espai Gaudí, que en el año 2000 registra un 72% de visitas de barceloneses¹⁴ o la Valencia monumental Histórica donde los coeficientes de residentes (4,45) están muy igualados a los de estudiantes (4,48) y turistas extranjeros (4,47)¹⁵. Atendiendo a unos y otros datos es necesario trazar líneas que permitan dirigir las actuaciones.

La democracia cultural: un aprendizaje significativo para todos

Es mucho más que un propósito el nuevo compromiso que se ha de establecer entre la ciudadanía y su ciudad histórica: ha de adquirir forma a través de nuevos métodos divulgativos conforme a variables que afectan a dicha relación.

La comunidad de residentes que comparte coordinadas espacio-temporales con los inmuebles y centros culturales posee un factor común: el desarrollo de una experiencia vital común en torno a ellos. La vivencia dilatada en el tiempo es el componente que distingue al habitante del turista ocasional.

Hemos de recordar que este nuevo sistema ha de estar encaminado a incitar, que no sólo a formar¹⁶, la salvaguarda. La acción del patrimonio, canalizada o no desde centros culturales han de garantizar la visita periódica del residente donde descubra nuevos perfiles de su ciudad

histórica. Sólo así refuerza sus vínculos sentimentales con ella y da sentido al desarrollo de su existencia en sus volúmenes y vacíos.

A efectos prácticos, la integración definitiva de la población local en la difusión consigue continuar en el tiempo muchas iniciativas culturales al margen de la variabilidad a la que se ve sujeta la industria turística. La afluencia de público residente garantiza el funcionamiento de centros culturales destinados a la difusión así como de la integridad del Patrimonio urbano, al margen de los altibajos de la oferta y la demanda que por el momento actúan como catalizadores de la protección en muchas localidades.

De este modo, los fragmentos y escenarios de nuestra vida cotidiana adquieren una carga semántica que se cruza e imbrica con el pasado en perpetua duración. Para este fin no es necesario improvisar, sino sacar a la luz aquellos componentes que construyen la historia de un pueblo, porque “donde sobreviven las viejas formas, las tradiciones han de ser revividas, no inventadas”¹⁷.

Conseguidos estos objetivos, el resultado que se espera es la posibilidad no sólo de profundizar en la cultura propia, sino igualmente favorecer un intercambio con otras formas de ser-en-el mundo. En un momento en que los movimientos migratorios están diversificando los rostros de nuestras ciudades se hace necesaria la integración cultural de los mismos, el intercambio de actitudes diferentes hacia el enriquecimiento mutuo. El conocimiento del medio donde establecen su nuevo hogar, los convierte a todos los efectos en ciudadanos, en vecinos.

Luego, la inflexión que supone la convivencia con los bienes ha de ser tenida en cuenta. La pregunta que se suscita a continuación sería si realmente esta particularidad puede ser una categoría para, efectivamente, organizar métodos divulgativos.

Si bien este factor no ha sido tenido en cuenta en el contexto de la difusión del patrimonio, sí ha sido una fórmula recurrente en la Pedagogía, asociada al aprendizaje significativo de Ausubel, Novak y Hanesian¹⁸, y la herencia de Piaget y Vigotsky en la obra de Jean-Noel Luc¹⁹. Recordemos que “la esencia del proceso de aprendizaje significativo reside en que ideas expresadas simbólicamente son relacionadas de modo no arbitrario y sustancial... con lo que el alumno ya sabe”²⁰. Es decir, la experiencia acumulada por el niño se convierte en un referente cuyas estructuras van a ser cotejadas con la de los nuevos conocimientos descubiertos. En este ejercicio, el afianzamiento de los conceptos es de mejor calidad. Hay que tener en cuenta que en el adulto, la acumulación de vivencias es mayor aunque la agilidad en el aprendizaje

está algo más mermada. No obstante, apelar a sus recuerdos y a sus conocimientos vitales se convierte en el recurso fundamental para la comunicación del saber. Así, “la incorporación, sustancial e intencionada, de una tarea de aprendizaje potencialmente significativa a porciones pertinentes de la estructura cognoscitiva, de modo que surja un nuevo significado, implica que el significado recién aprendido llega a formar parte integral de un sistema ideativo particular”²¹.

En el caso del patrimonio cultural urbano, “hay que utilizar las posibilidades históricas... para ayudarle a pasar en historia del nivel de lo vivido al de lo ideado, de la observación a la explicación”²². La cuestión fundamental para los residentes, niños y adultos, es el hecho de que muchos de ellos han sido y son protagonistas, que han configurado la morfología y la idiosincrasia de su ciudad histórica, que de alguna forma, inventan, reinventan y desarrollan lo que otros empezaron; que pueden hacer una lectura del pasado desde el presente, desde sus propias vidas.

El desarrollo de estos métodos ha tenido como escenario fundamental colegios e institutos, así como escuelas de adultos donde las experiencias son absolutamente admirables. Sin embargo, no podemos restringir su aplicación únicamente al medio académico.

Un ejemplo de este planteamiento es la experiencia que se ha llevado a cabo por parte de la Asociación para la Protección del Casco Urbano y su Entorno (PROCU-RE) en Coín (Málaga), en el programa *Tú también eres protagonista: inventa Coín!*. Desarrollado, no obstante, en el Instituto de Enseñanza Secundaria de la localidad, y puesto en práctica parcialmente entre adultos, demostró las intervenciones activas y dinámicas del alumnado ante el re-conocimiento del entorno de la ciudad en la que residen.

La transmisión del patrimonio urbano de una localidad a través de las variables experienciales apela a singularidades específicas de la cultura a la que pertenecen. En este sentido, centros relevantes que se sirven de este recurso como los Museos de Ciencia, recurren a situaciones cotidianas universales. No es este el caso, en la medida en que se enfatizan eminentemente las diferencias que hacen original una cultura como fruto de una determinada experiencia social en el espacio. El hecho de subrayar estas peculiaridades no encierra sobre sí mismo el bagaje cultural sino que lo abre para acoger nuevas experiencias que lo diversifiquen.

A través del aprendizaje significativo y del reclamo de la experiencia como factor de iniciación en el conocimiento del patrimonio cercano se produce la democra-

cía cultural a la que se aspira, sin que ello comporte rebajar la densidad de información en la transmisión de conocimientos. Hay que tener en cuenta que, hasta el momento los programas de difusión en el medio local, no sólo han estado dirigidos al turismo sino que, antes bien, han existido invitaciones puntuales a la población aunque con un carácter elitista. Los cursos y seminarios especializados son sin duda una iniciativa sugerente que no obstante no consigue calar en la población mayoritaria sobre la que es tanto o más importante actuar.

La transmisión dosificada de los valores patrimoniales al vecindario lo hace cómplice de su gestión y lo habilita como agente capaz de transmitir su cultura no sólo a las generaciones futuras sino también al visitante. Se obtiene pues un turismo de calidad donde el ciudadano sabe ofrecer sus cualidades culturales desde la autenticidad y la veracidad de su esencia.

Las fórmulas puestas en marcha desde los años setenta por la llamada *Nueva museología* o el *ecomuseo* propuesto por Henri Riviére, han supuesto una apertura donde los centros de interpretación locales o el llamado territorio-museo han adquirido envergadura.

En todos ellos la comunidad entra formar parte no sólo como “objeto que se exhibe”, sino también como gestor-agente y como público. El papel principal que adopta la población se advierte en la nueva museología donde el aparato científico ha de “volverse poco a poco superfluo, para desaparecer cuando la comunidad pueda de hecho y de modo independiente tomar la carga del proceso que ha iniciado...”²³.

Asimismo cabe recordar la definición que Riviére da del ecomuseo como “un instrumento que un poder público y una población conciben, fabrican y explotan conjuntamente. Dicho poder, con los expertos, las facilidades, los recursos que él le proporciona. Dicha población, según sus aspiraciones, su cultura, sus facultades de aproximación”. Y continúa:

“Un espejo en el que esa población se mira, para reconocerse en él, donde busca la explicación del territorio al que está unido, junto al de las poblaciones que la han precedido, en la discontinuidad o la continuidad de las generaciones. Un espejo que esa población presenta a sus huéspedes, para hacerse comprender mejor; en el respeto a su trabajo, sus comportamientos, su intimidad.”²⁴

En ambas definiciones se advierte la importancia en la superación de la vieja concepción museológica y museográfica como insituciones no sólo de difusión sino también de gestión, sin embargo, en la práctica necesitan ahondar más en los procesos de naturalización de actitudes en la comunidad atrayendo la mayor parte de sus visitas.

Igualmente los territorios-museos analizados por Josep Ballart y Jordi Juan²⁵, profundizan en la transmisión de un objeto extendido ya a una “una zona que se mantiene cohesionada por vínculos históricos, geográficos, con recursos patrimoniales y elementos que le confieren una identidad propia”.

A veces, la trayectoria del museo local tradicional marca bastante las guías para averiguar cuáles son las carencias y cuáles los aciertos. No cabe duda que, el museo local etnográfico ha sido la iniciativa más recurrente pero no por ello la más favorable. El abuso de folclorismo ha creado una imagen estática de la comunidad al tiempo que ficticia o estereotipada, abundando en los tópicos.

El museo local ha de buscar una dinamización socio-cultural del territorio que aspire a oscilar desde el presente hacia el pasado y proyectarse en el futuro. En este sentido los centros de interpretación dedicados a la historia la ciudad ofrecen discursos más transversales que han de ser complementados de manera indispensable por visitas *in situ* a los paisajes a los que se remite en el itinerario planteado en cada institución.

No sólo basta con crear una infraestructura, sino que se han de crear jornadas y programas atractivos a la población, así como buscar los medios adecuados para garantizar su visita. Algunos ejemplos modélicos son actividades como las llamadas “Charlas Portuenses”, organizadas por el Centro Municipal de Patrimonio Histórico del Puerto de Santa María, celebradas en los patios de las casas de la localidad y destinadas a la población²⁶. O el plan desarrollado en Barcelona, donde se ofrecía como regalo a los residentes usuarios de transportes el llamado Articket, llegando a registrar un 60% de los mismos en las visitas a los museos concertados mediante este abono²⁷.

Como en éste último caso, el incentivo para acudir a los centros culturales de acercamiento a la ciudad histórica se ha de convertir en un reto también para los museos de las ciudades medias y pequeñas. La preparación de invitaciones o descuentos especiales que han de ser distribuidos con asiduidad entre la población por medio de los puestos de trabajo o asociaciones vecinales, crear días especiales del ciudadano, programar mensualmente visitas guiadas por la ciudad destinadas a los residentes, etc. Todo ello ha de contribuir a que el público se configure en una mayor proporción con vecinos de la ciudad a la que pertenece el centro cultural o el Patrimonio urbano.

Conclusión

Los beneficios en la implicación de la comunidad local con su ciudad histórica son insondables. Entre otras cuestiones, la restauración de la autenticidad o la posibilidad de acceso plural a la cultura sin medidas excepcionales para desencadenar una actitud positiva hacia la conservación del Patrimonio.

La divulgación más allá de los recursos de la industria turística permitirá un concepto de los bienes culturales que trasciende su definición normativa o científica, pudiendo ser naturalizada y subjetivada por aquellos que son testigos de su devenir.

El acercamiento entre la ciudad y sus residentes garantiza la continuidad de iniciativas culturales asegurando una demanda estable que siempre va a necesitar nuevas fórmulas para encontrarla y redescubrirla. La experiencia en ella desarrollada es la clave que garantiza una asimilación diversa y en continuo desarrollo de su Patrimonio más allá de estilos, cronologías o zonas.

Sin embargo, “el problema es que este lento aprendizaje casa muy mal con las aspiraciones de rentabilidad económica inmediata”²⁸. Es un compromiso por tanto de las administraciones, principalmente locales, que esta propuesta adquiera forma. Mientras, la comunidad sigue ajena a la verdad sobre su herencia cultural y sucumbe a la ficción que le ofrece la industria turística.

Notas

- 1 GROSS, D. (1992): *The past in ruins. Tradition and the Critique of Modernity*, University of Massachusetts Press: 118.
- 2 Nos referimos a la distinción de cultura objetiva y cultura subjetiva que Simmel describe asociada a la sociedad contemporánea en su ensayo de "El concepto y la tragedia de la Cultura" (1911), en *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península, 1988: 204-232.
- 3 BERGER, P. L y LUCKMANN, T. (2003): *La construcción social de la realidad* (1968), Amorrortu, Buenos Aires.
- 4 GROSS, D.: *op. cit.*: 74.
- 5 "Así se está salvando la Catedral de Sevilla, convirtiéndola en huella para los historiadores, en museo para los turistas y en una inmensa lejanía para los sevillanos; sobre todo, cambiada su función de ser el primer templo de la ciudad, reducidos al mínimo de cultos, comercializados los espacios sagrados", en COLÓN, C. (1998): "Necesidad de la belleza. Notas sobre la difusión del Patrimonio en la sociedad de la comunicación masiva", *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 25, IAPH, Sevilla: 115.
- 6 Véase al respecto las palabras de Marién ANDRÉ sobre Figueres: "Para concluir esta introducción, señalaremos que el caso objeto de estudio es el municipio de Figueres, situado en la comarca del Alt Empordà, y que es internacionalmente conocido por contar con el Teatro-Museo Dalí. Este municipio se caracteriza precisamente por tener una gran actividad turística (cerca del millón de visitantes por año), pero centrada casi de forma exclusiva en torno a dicho Museo, quedando el municipio completamente en segundo plano." ANDRÉ, M.: "Políticas locales de dinamización turística y grandes atractivos culturales. El caso de Figueres", en FONT SENTIAS, J. (coord.) (2004): *Casos de turismo cultural. De la planificación estratégica a la gestión del producto*, Ariel, Barcelona: 162-163.
- 7 Es el caso del *Informe Ciudades europeas sostenibles* [Grupo de expertos sobre medio ambiente urbano Comisión Europea Dirección General XI Medio Ambiente, Seguridad Nuclear y Protección Civil Bruselas, marzo de 1996, (pp. 246-247, 252-253)] donde se exponen las incidencias sociales, económicas y demográficas del turismo.
- 8 PRATS, Ll. (1997): *Antropología y Patrimonio*, Barcelona, Ariel: 42.
- 9 NIDING, M.: "Turismo sostenible, comunidad local y competencias para el desarrollo", en CEBRIÁN ABELLÁN, A. (2001): *Turismo cultural y desarrollo sostenible. Análisis de áreas patrimoniales*, Universidad de Murcia: 123.
- 10 PRATS, Ll.: *op. cit.*: 85.
- 11 CHUECA GOITIA, F. (1977): *La destrucción del legado urbanístico español*, Espasa-Calpe, Madrid: 99.
- 12 ARETIO, M. T.; MAIZTEGUI, C. y RISUEÑO, J. I. (1993): "Avance de una investigación transnacional sobre turismo cultural en Europa", *Letras de Deusto*, vol. 23 n° 57: 152.
- 13 LERENA, J y MARTÍN, L.: "Los españoles lideran la lista de visitantes del Museo Picasso", *Málaga Hoy*, miércoles 8 de septiembre de 2004.
- 14 FONT, J.: "La Pedrera-Espai Gaudí: la fulgurante consolidación de una oferta de Patrimonio Cultural en Barcelona", en FONT SENTIAS, J. (coord.): *op. cit.*: 269.
- 15 RAUSELL, P.: "La Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia y el turismo cultural", en *ibidem*: 384.
- 16 BALLART HERNÁNDEZ, J. y JUAN I TESSERRAS, J. (2001): *Gestión del Patrimonio Cultural*, Ariel, Barcelona: 175.
- 17 HOBBSBAWM, E. y RANGER, T. (eds.) (1995): *The invention of tradition*, University Press, Cambridge: 8.
- 18 AUSUBEL, D. P.; NOVAK, J. D. y HANESIAN, H. (1991): *Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo*, Editorial trillas, México D. F.
- 19 LUC, J.-N. (1987): *La enseñanza de la historia a través del medio*, Cíncel-Kapelusz, Madrid.
- 20 AUSUBEL, D. P.; NOVAK, J. D. y HANESIAN, H.: *op. cit.*: 48.
- 21 *Ibidem*: 135.
- 22 LUC, J.-N.: *op. cit.*: 36.
- 23 ALONSO FERNÁNDEZ, L. (2003): *Introducción a la nueva Museología*, Alianza, Madrid: 108.
- 24 RIVIÈRE, H. (1989): *La museología*, Akal, Madrid: 191.
- 25 BALLART, J. y JUAN, J.: *op. cit.*: 185.
- 26 PADRÓ, J.: "Estrategias de desarrollo cultural y turístico del Patrimonio local: El Puerto de Santa María", en BONET, L.; CASTAÑER, X. y FONT, J. (eds.) (2001): *Gestión de proyectos culturales. Análisis de casos*, Ariel, Barcelona: 29.
- 27 LAPORTE, A. y BOBES, J.: "Las promociones especiales dentro de la estrategia de marketing. El caso del Articket", en FONT SENTIAS, J. (coord.): *op. cit.*: 335.
- 28 IGLESIAS GIL, J. M. (eds.) (2002): *Cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico (12º, 2001, Reinosa)*, Universidad de Cantabria-Ayuntamiento de Reinosa, Santander: 49.

Bibliografía

- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (2003): *Introducción a la nueva Museología*, Alianza, Madrid.
- ANDRÉ, M.: "Políticas locales de dinamización turística y grandes atractivos culturales. El caso de Figueres", en FONT SENTIAS, J. (coord.) (2004): *Casos de turismo cultural. De la planificación estratégica a la gestión del producto*, Ariel, Barcelona: 160-181.
- ARETIO, M^a T.; MAIZTEGUI, C. y RISUEÑO, J. I. (1993): "Avance de una investigación transnacional sobre turismo cultural en Europa", *Letras de Deusto*, vol. 23 n^o 57: 147-158.
- AUSUBEL, D. P.; NOVAK, J. D. y HANESIAN, H. (1991): *Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo*, Editorial trillas, México D. F.
- BALLART HERNÁNDEZ, J. y JUAN I TESSERRAS, J. (2001): *Gestión del Patrimonio Cultural*, Ariel, Barcelona.
- CALLE, M. de la y GARCÍA HERNÁNDEZ, M. (1998): "Ciudades históricas: patrimonio cultural y recurso turístico", *Ería*, 47, Departamento de Geografía-Universidad de Oviedo: 209-210.
- Carta internacional sobre turismo cultural. (la gestión del turismo en los sitios con patrimonio significativo)*. ICOMOS, Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, 1999.
- COLÓN, C. (1998): "Necesidad de la belleza. Notas sobre la difusión del Patrimonio en la sociedad de la comunicación masiva", *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 25, Sevilla, IAPH.
- GROSS, D. (1992): *The past in ruins. Tradition and the Critique of Modernity*, University of Massachusetts Press.
- HERBERT, D.T. (ed.) (1995): *Heritage, Tourism and Society*, Pinter, London.
- HOBSBAWM, E. y RANGER, T. (eds.) (1995): *The invention of tradition*, University Press, Cambridge.
- IGLESIAS GIL, J. M. (eds.) (2002): *Cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico (12^o, 2001, Reinos)*, Universidad de Cantabria-Ayuntamiento de Reinosa, Santander.
- LAPORTE, A. y BOBES, J.: "Las promociones especiales dentro de la estrategia de marketing. El caso del Articket", en FONT SENTIAS, J. (coord.) (2004): *Casos de turismo cultural. De la planificación estratégica a la gestión del producto*, Ariel, Barcelona: 307-338.
- LUC, J.-N. (1987): *La enseñanza de la historia a través del medio*, Cincel-Kapelusz, Madrid.
- MARTÍN GIL, F. (1998): "Turismo y economía en las ciudades históricas españolas", *Ería*, 47, Departamento de Geografía-Universidad de Oviedo: 267-280.
- MIRÓ I ALAIX, M. (1997): "Interpretación, identidad y territorio. Una reflexión sobre el uso social del patrimonio", *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 18, IAPH, Sevilla: 33-37.
- NIDING, M.: "Turismo sostenible, comunidad local y competencias para el desarrollo", en CEBRIÁN ABELLÁN, A. (2001): *Turismo cultural y desarrollo sostenible. Análisis de áreas patrimoniales*, Universidad de Murcia.
- PADRÓ, J.: "Estrategias de desarrollo cultural y turístico del Patrimonio local: El Puerto de Santa María", en BONET, L.; CASTAÑER, X. y FONT, J. (eds.) (2001): *Gestión de proyectos culturales. Análisis de casos*, Ariel, Barcelona: 21-40.
- PRATS, L. (1997): *Antropología y Patrimonio*, Ariel, Barcelona.
- RIVIÈRE, G. H. (1989): *La museología*, Akal, Madrid.
- SÁNCHEZ LUQUE, M. (2004): "La población local: protagonista de la difusión del patrimonio cultural", *Norba-Arte*, XXIV, Universidad de Extremadura: 189-200.
- SÁNCHEZ LUQUE, M. et al. (2003): *Tú también eres protagonista: inventa Coín!*. Programa de difusión de la Asociación PROCURE de Coín (Málaga), 2003.
- SMITH, V. L. (1992): *Anfitriones e invitados. Antropología del turismo*, Endimión, Madrid.
- TROITIÑO VINUESA, M. A. (1998): "Turismo y desarrollo sostenible en ciudades en ciudades históricas", *Ería*, 47, Departamento de Geografía-Universidad de Oviedo: 211-227.
- VV. AA. (1996): *Difusión del Patrimonio Histórico*, IAPH, Sevilla.
- VV. AA. (1999): *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, Sevilla.

Mensajes icónicos y *balearización*

Maria-Josep Mulet Gutiérrez

Miguel Seguí Aznar

Universitat de les Illes Balears

A partir de 1951, y como consecuencia de la reanudación de las relaciones diplomáticas con el extranjero, tras la decisión de la ONU de levantar el bloqueo económico y político a España, y en un momento, finalizada la Segunda Guerra Mundial, en que la economía europea se recuperaba progresivamente, comienza la gran época del turismo, con una afluencia masiva de visitantes. Las Baleares, y concretamente Mallorca, se convierten en la primera potencia turística de España e incluso del Mediterráneo. Es el inicio del turismo de masas y con él comienzan a constatare profundas transformaciones con repercusiones sociales, económicas, culturales y territoriales. Es la hora de los nuevos y modernos hoteles, del *boom* de la construcción, así como de la difusión a través de diferentes medios promocionales de que las Islas Baleares son un lugar paradisíaco, en medio del mar Mediterráneo.

La rapidez con que se produjo el crecimiento económico debido a la expansión turística tuvo consecuencias positivas, pero también negativas. La especulación del suelo llevó a la destrucción del paisaje en áreas donde el turismo había tenido especial incidencia. La falta de una planificación y las expectativas de lucro que presidieron esta especulación produjeron una degradación del medio natural que ha afectado negativamente a toda la sociedad insular. “Las Baleares -como indican Joan Mayol y Antonio Machado- vivieron con intensidad los *booms* turísticos de los años 60 y primeros 70: arrolladores, improvisados, desprogramados y especulativos. El turismo aportó trabajo, riqueza y prosperidad a las islas, pero también masifi-

cación, explotación, cemento y destrucción. Magalluf, S'Arenal, Cala En Porter o Sant Antoni son ejemplos típicos de cómo se hicieron las cosas”¹.

No obstante, la intensidad del impacto de este proceso –bautizado por unos periodistas franceses del *París-Match* como *balearización*– resulta diferente en cada una de las Islas, y está relacionado con sus estructuras económicas. A principios de los años 60, mientras que Eivissa y Formentera aún presentaban una economía rural, Menorca, la Isla más industrializada, ocupaba casi el cincuenta por ciento de la población activa en este sector; entre tanto, Mallorca, pionera de las actividades turísticas, ya mostraba un sector de servicios notablemente importante. Si el término *balearización* definía en un principio una transformación inadecuada del territorio, especialmente de Mallorca, en beneficio de los intereses turísticos², las características del modelo de estructuración económica territorial de las Baleares de los años 1960 a 1970 son las que definen básicamente el concepto, que actualmente es válido todavía con algunas modificaciones: “Desde el punto de vista económico, implica un desequilibrio sectorial, con hipertrofia del terciario y concretamente del subsector turístico. Esta hipertrofia económica esta ligada a una dependencia exagerada al exterior, con el consiguiente riesgo de crisis si los agentes o la situación económica internacional asumen nuevas coyunturas. La traducción territorial de este modelo económico se materializa en un alto ritmo de edificación litoral, no siempre acompañado del proceso de urbanización adecuado”³.

La fragilidad de las estructuras económicas montadas sobre la demanda turística y su crecimiento se pondría de manifiesto en la crisis que comenzó en 1973, como consecuencia del encarecimiento del petróleo, y que afectó a toda Europa, de donde procedía el turismo que había dinamizado la economía local. Fueron unos años delicados, en los cuales la afluencia turística hacia las Islas disminuyó significativamente. La edificación de hoteles se fue paralizando⁴ y las actuaciones urbanísticas se resintieron. La euforia del *boom* turístico de los años sesenta, como señala Bartomeu Barceló, “fue sustituida por el desencanto de la crisis y la reflexión, y todo aconteció en el nuevo contexto político que supuso la autonomía en el marco de la nueva democracia”⁵.

En este contexto histórico desarrollista que caracteriza a Baleares y especialmente a Mallorca, el medio fotográfico juega un papel que se puede clasificar de estratégico para la difusión de la actividad turística, eje de la economía local y, en buena medida también de la española, como ya se ha dicho.

Nuestra tesis es que los fotógrafos profesionales se subordinarán a la industria turística de esos años al comprobar que dicha industria se iba configurando gradualmente en su sustento económico principal. En consecuencia, este hecho afectará a su manera de representar el territorio, de interpretar a través de la cámara.

Esta coyuntura condicionará el perfil profesional del fotógrafo, ya que las actividades tradicionales asociadas históricamente al medio (retrato de estudio y reportajes social –bodas, comuniones, etc.– y periodístico), a pesar de acrecentarse por la mejora del nivel de vida, quedarán relegadas a un segundo plano debido al aumento vertiginoso de la demanda procedente de los establecimientos hoteleros y de las industrias vinculadas (hospedaje, restauración, espectáculos, *souvenirs*, transporte colectivo de carácter privado, alquiler de automóviles, etc.). A modo de ejemplo, se pueden citar los casos de Josep Planas i Montanyà y de Joan Llompart “Torrelló”, ambos con establecimientos fotográficos especializados en reportaje social, que optarán por trabajar, además, al servicio de los hoteles (Planas) y de las empresas relacionadas (“Torrelló”)⁶. En otros casos será precisamente esta demanda creciente la que aconsejará cambiar la actividad económica habitual por la fotografía. Lo ejemplifica el empresario local Vicenç Rotger Buils, quien durante unos años (en las décadas de los 50 y 60) compaginará la venta y distribución de prensa con la realización de fotografías para hoteles y para postales, sustituyendo, como él mismo comenta, la más completa falta de conocimiento del tema por la disponibilidad inmediata. Con los beneficios obte-

nidos, dejará la fotografía, consolidará su empresa tradicional y le añadirá la distribución de postales de terceros⁷.

En este sentido, un análisis de los archivos fotográficos de profesionales y de aficionados de esos años relacionados con las Baleares permite corroborar las hipótesis de la subordinación del medio y de la predeterminación de la imagen⁸. Los fondos conservados –que mayoritariamente se hallan sin ordenar ni catalogar– evidencian que los fotógrafos que ejercen su actividad en esas décadas (los 50 y 60), aunque trabajen géneros muy diversos, bien por iniciativa propia bien por encargo, tienden a vincularse directa e indirectamente a la industria turística, ya que la producción fotográfica se orienta premeditadamente hacia la creación de un producto estrella, la marca “Mallorca”; esto es, a convertir la Isla en un icono publicitario.

Los géneros de iniciativa propia son el paisajístico, el costumbrismo (de tono amable) y el reportaje deportivo. Los géneros que provienen del encargo directo son el reportaje social (bodas, etc.) y el comercial. El retrato de estudio, que en el siglo XIX e inicios del XX garantizó la estabilidad laboral del fotógrafo profesional parece ahora pertenecer a un pasado muy remoto ya que sólo se practica destinado a documentos oficiales (para carnés de identidad, para el ejercicio de la profesión, etc.).

El fotógrafo profesional los desarrollará todos, mientras que el aficionado se especializará en el paisajístico, pero como el reportaje comercial y el género de paisaje serán las dos modalidades claramente subordinadas al fenómeno turístico, su ejercicio afecta por igual a ambos. El reportaje comercial es consecuencia de los encargos propiciados por empresarios de hostelería, restauración, espectáculos y por un sector del pequeño comercio. El paisaje es fruto del propio fotógrafo y de cierta demanda institucional.

Las empresas del ramo turístico encargan a los fotógrafos reportajes comerciales destinados principalmente a la publicidad, esto es, folletos de hoteles donde se plasma la localización del edificio y su equipamiento interno, o interiores y exteriores de restaurantes, salas de fiestas, espectáculos taurinos, etc., aunque también objetos de mano heterogéneos (cajas de cerilla, banderillas, encendedores, etc.) con las imágenes impresas de sus locales. El paisaje, por el contrario, tiene como destino la postal, el álbum editado (a modo de portafolios), el mural (la fotografía ampliada a gran formato) y la guía turística. Por tanto, se establecen unos vínculos claros entre género y destino de la imagen, y ambos se subordinan al perfil del usuario final, que es el turista europeo y norteamericano que canaliza su ocio hacia el viaje, en un contexto de

bonanza económica y de implantación paulatina del modelo de sociedad del bienestar que caracteriza a los países desarrollados en estas décadas⁹.

El género fotográfico se subordina a su destino último, condicionando el tipo de representación y el contenido del mensaje que se quiere vehicular. Así, podemos establecer dos grandes itinerarios icónicos sintetizados en los conceptos de “modernidad” y “tradición”. Nuestra hipótesis es que ambos se plasman estratégicamente dependiendo del destino de las imágenes (folleto, cartel, postal, etc.) con el fin de configurar un producto unitario, que es Mallorca; una especie de “marca geográfica” para exportar y publicitar. El medio fotográfico se somete a esta marca o producto turístico creando imágenes que implícita o explícitamente son consignas, son mensajes icónicos al servicio del crecimiento económico; es decir, al servicio del fenómeno de la *balearización*.

El mensaje nuclear es identificar Mallorca con Mediterráneo. Las palabras del escritor y poeta Blai Bonet destinadas al libro *Mallorca*, con fotografías de Josep Planas i Montanyà son contundentes: “El Mediterráneo, tanto y más que el mar, es una manera de ser. El Mediterráneo es elegante, corsario, místico, sensual, cínico, delicado, genial y señor. Palma de Mallorca, destilación latina, levanta contra el cielo el pino de Bellver; el hotel cosmopolita, la chimenea del mercante, la del barco de guerra, la adelfa y la muralla, la catedral gótica y el barrio de la judería y, entre los campanarios italianos, el tintineante cascabel del misterio de las abigarradas calles”¹⁰.

O lo que es lo mismo: tradición y modernidad, cultura clásica y mestizaje, cosmopolitismo y folklore, patrimonio y placer; Guerra Fría y bonanza climática... el turista accidental hallará en su corta estancia en la Isla los ingredientes necesarios del ocio contemporáneo.

Esta dualidad en el mensaje, en el que estaba presente el ingrediente de la tradición y la modernidad, no se dio exclusivamente en las iniciativas promocionales surgidas en el ámbito local. Las campañas de propaganda del régimen franquista contribuyeron a consolidar una serie de tópicos sobre España ya de por sí presentes en la mentalidad europea. “Por parte española, se produjo en estos años una paradójica mezcla de modernidad y tradición a la hora de proyectar la imagen del país más allá de sus fronteras: por un lado, se insistía en su desarrollo económico y su vocación europea e internacional; por otro, se explotaba su atraso, su arcaísmo y su folklore popular; por ser éstos los elementos que mejor definían la propaganda de la *diferencia* española. En consecuencia, la publicidad turística se llenó de restos arqueológicos, alusiones históricas, productos de la artesanía tradicional, costum-

bres rurales, espectáculos religiosos y, sobre todo, estampas de la cultura andaluza”¹¹.

Esta imagen de la España sesgada y distorsionada, plagada de estereotipos, fue también ampliamente explotada por los promotores turísticos extranjeros. Basta consultar los folletos editados en los años 50 y 60 por el operador turístico francés *Club Méditerranée*, cuyas “ciudades de vacaciones” en España, situadas en Baleares y la Costa Brava, se saturaron de palabras y expresiones como: “flamenco, soleil, corrida [...] terre âpre et violente, génereuse et passionnée [...] grandeur chevaleresque [...] choc de contrastes, trait d'union entre l'Afrique et l'Europe [...] un pays si proche de nous et si lointain pourtant, si différent”¹².

Pero hay que tener en cuenta que los millones de extranjeros que visitaron España y concretamente las Baleares en los años 50 y 60, en su mayoría clases medias y bajas de los países desarrollados del centro y norte de Europa, optaron por este destino no solo por el exotismo del lugar, sino en busca de unas vacaciones de sol y playa, con prestaciones de calidad básica y a precio reducido, además de una forma de vida distinta a la propia, que proporcionara, por unos días, una alternativa al carácter rutinario de su actividad habitual. Los mensajes promocionales iban dirigidos, por tanto, a un turismo de masas, ya que el interés inicial por la captación de unos visitantes de élite, propio de épocas anteriores, dio paso a una política de atracción no selectiva de un turismo colectivo a gran escala. Los tópicos estaban presentes en los mensajes, pero sobre todo se pretendió difundir que, a pesar del retraso económico en relación con otros países europeos, las infraestructuras y equipamiento estaban a la altura deseada, a la vez que cumplían ampliamente con las expectativas del posible visitante.

Así se mostraban imágenes, además de un paisaje intacto, de los monumentos más emblemáticos de su patrimonio, y ciertos arquetipos visuales que remitían a una tierra de tradiciones y costumbres, más folclórica que etnográfica, ficticia en realidad, puesto que ya había desaparecido o se hallaba en sus postrimerías. Pero a la vez se intentaba comunicar la existencia de una industria turística consolidada, capaz de acoger adecuadamente al visitante, que estaba constituida por modernos establecimientos de hospedaje situados en los entornos naturales más privilegiados, muchos de ellos en la famosa primera línea de costa, que progresivamente asedió y agotó el recurso más valioso: las playas¹³. Se exhibían, los altos y compactos bloques de cemento, solución adoptada mayoritariamente en la construcción de los hoteles y apartamentos, buscando el máximo aprovechamiento del

terreno, en una época de fuerte especulación, que entró un impacto visual muy negativo.

En resumidas cuentas, no era más que la imagen pura y dura de la *balearización*, entendida como inadecuada transformación del territorio en beneficio de los intereses turísticos, y que era mostrada sin tapujos como uno de los mayores logros del desarrollismo imperante.

Tal vez las imágenes más impactantes y elocuentes de ese proceso de transformación en aquellos años sean las que corresponden a Magalluf, en el litoral de Calvià (Mallorca). A principios de los años 50, Josep Planas i Montanyà fotografió la zona captando un paisaje paradisíaco, prácticamente virgen, donde aparecía el cordón arenoso de la playa y, tras ella, la zona húmeda del salobrar Gran Tan solo unos pocos años después, otras fotografías del mismo autor mostraban el sorprendente cambio que se había producido en la zona por la construcción, en línea paralela a la playa, de una serie de altas torres, que durante mucho tiempo serían símbolo de la *balearización* en su acepción más negativa.¹⁴

La fotografía se somete a la *balearización* difundiendo estratégicamente una imagen ambivalente de la Isla. El mensaje “modernidad” se transmite principalmente a través de los folletos encargados por las empresas del sector; mientras que el mensaje “tradición” queda reservado preferentemente a los productos postal, álbum, cartel y guía turística. Con todo, los límites se mezclan a menudo porque tanto la postal como la guía ofrecerán imágenes con ambos mensajes, ya que éste es el discurso básico que se intenta promocionar.

El mensaje “modernidad” se vehicula mediante fotografías de los equipamientos hoteleros en primera línea de la costa, de infraestructuras portuarias y aéreas de reciente remodelación, de carreteras óptimas, de establecimientos comerciales de consumo y ocio, de arquitectura urbana contemporánea y de playas dotadas. Los mensajes icónicos asociados son los de comodidad, seguridad, innovación, diversión y clima benigno. Estos son los contenidos plasmados en guías, folletos y objetos muebles.

El mensaje “tradición”, sin embargo, se transmite a través de las fotografías de monumentos, centros históricos, oficios, fiestas populares, tradiciones, manufacturas artesanales, paisajes agrestes dominados por acantilados, paisajes de arenas abiertos al mar, caminos de montaña y construcciones rurales. Los mensajes icónicos acoplados evocan lo histórico, lo natural y lo atemporal. Su difusión corre a cargo de las postales, los carteles y las guías.

Lo histórico es lo patrimonial, plasmado mediante una selección tan estricta que sólo tiene cabida el patrimonio arquitectónico y, de éste, especialmente el medieval —la

catedral de Mallorca, el castillo de Bellver, la Lonja— y los patios de la vivienda urbana señorial unifamiliar. En algunas guías, generalmente las editadas en la Isla, puede colarse algún retablo y alguna pieza de orfebrería, pero en su mayoría se trata de reproducir hasta la saciedad contados monumentos que devienen tópicos (idénticos edificios tomados desde perspectivas repetidas). Por su parte, lo natural se asocia con el paisaje litoral y suele presentarse en oposición (visual) a lo histórico; esto es, costa *versus* ciudad. El paisaje fotografiado es selectivo: la bahía de Palma y la costa Norte. También se escoge la vegetación, especialmente el pinar, el olivo y la flor de almendro, descartando ejemplos endémicos. Finalmente, lo atemporal se plasma a través de lo rural y lo etnográfico, ejemplificado mediante algunos interiores arquitectónicos, aunque principalmente la indumentaria payesa, el baile, los oficios y la artesanía, gustando de las aberraciones cronológicas, de los contrastes visuales y de las mezclas culturales (danzas populares locales con bailes flamencos, vestimenta tradicional de la Isla con complementos del vestir del sur de España, etc.).

En definitiva, mensajes icónicos al servicio de la *balearización*

Notas

- 1 MAYOL, J. y MACHADO, A. (1992): *Medi ambient, ecologia i turisme a les illes Balears*, Editorial Moll, Palma de Mallorca: 41.
- 2 Hay que señalar que en la denuncia de los periodistas franceses no existía ninguna desinteresada defensa del paisaje de las Baleares. El término peyorativo de *balearización* nació motivado por un instinto de autodefensa, especialmente de los núcleos turísticos de la Costa Azul, que se veían afectados por la oferta turística de Mallorca e Eivissa. Otro peligro era la expansión turística de Córcega, que ellos supuestamente pretendieron defender acusando de *balearizar* la costa norte de aquella isla.
- 3 RULLAN, O. (1989): *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, vol. I, Promomallorca Edicions, Palma de Mallorca: 314-315.
- 4 ALENYAR FUSTER, M. (1990): "Turisme i hostaleria", en ALENYAR FUSTER, M. (coord.), *30 anys de turisme a Balears, Estudis Baleàrics* 37-38: 29-30.
- 5 BARCELÓ, B. y FRONTERA, G. (2000): "Història del Turisme a les Illes Balears", en *Welcome! Un segle de turisme a les Illes Balears*, Fundació "la Caixa", Palma de Mallorca (2000): 31.
- 6 MULET, M.J. y SEGUÍ AZNAR, M. (2005): *Fotografia i turisme a les Balears. Josep Planas i Montanyà*, Lunwerg, Barcelona. La información de "Torrelló" proviene de una serie de entrevistas enmarcadas en una investigación en curso sobre la fotografía en Mallorca en la segunda mitad del siglo XX. Josep Planas recibió numerosos encargos de los establecimientos hoteleros, mientras que "Torrelló" complementaba sus ingresos con la fotografía de turistas de autocar, antes de dedicarse exclusivamente al reportaje periodístico.
- 7 Según entrevista mantenida en 2004 con el empresario. Véase también ROTGER BUILS, V. (1994): *Memorias*, Barcelona, Edición del autor.
- 8 AGUILÓ, C. y MULET, M.J. (2004): *Guia d'arxius, col·leccions i fons fotogràfics i filmogràfics de les Balears (1840-1967)*, "SA NOSTRA" Caixa de Balears, Palma de Mallorca.
- 9 Véase HOBBSBAWM, E. (2003): *Años interesantes. Una vida en el siglo XX*, Barcelona, Crítica.
- 10 *Mallorca* (1961): Barcelona, Polígrafa: 21. Texto de Blai Bonet, fotografías de Josep Planas i Montanyà y presentación de Camilo J. Cela.
- 11 SÁNCHEZ SÁNCHEZ, E.M. (2004): "Turismo, desarrollo e integración internacional de la España franquista", *EBHA Anual Conference*, Barcelona (2004): 3.
- 12 *Le nouveau Trident. Revue du Club Méditerranée*, verano 1963: 28-31, citada por SÁNCHEZ SÁNCHEZ, E.M.: *op. cit.*: 4.
- 13 AGUILÓ, E. y VERGER, A. (directories) (1987): *El urbanismo y el medio ambiente en las Baleares*, Consell General Interinsular: Conselleria d'Economia i Hisenda-Banca March, Palma de Mallorca: 23.
- 14 MULET, M.J. y SEGUÍ AZNAR, M.: *op. cit.*

Reflexiones en torno a Telde y su patrimonio histórico-artístico, siglos XVI-XVIII

Diego Suárez Quevedo
Universidad Complutense de Madrid

A Don Jesús Hernández Perera, *in memoriam*

De la ciudad de Telde/ Ésta es una ciudad muy pequeña, situada cerca de un río y a poca distancia de dos grandes poblaciones antiguas, que en lengua canaria se llaman Tara, Sendro; las cuales afirman los antiguos (y también se demuestra por sus ruinas) que eran de grande superficie y llegaban al número de catorce mil casas (...).

(...) está en un llano, a dos millas de distancia de la costa del mar, que mira hacia Oriente. A sus espaldas y por parte del sur, a algunas millas de distancia, tiene la montaña, que con su horizonte limpio y sereno, ofrece a la vista un panorama de grandísima amenidad, y envía hacia abajo las frescas ventoleras de un céfiro extremadamente templado que allí sopla; de modo que su continuada quietud parece ser la verdadera paz de los elementos y la antigua felicidad que los poetas cuentan de estos campos.

Su campiña y las orillas del río son muy ricas en azúcar, vino, trigo, cebada, y en los demás tesoros de la tierra. La ciudad está habitada por gente noble que, aficionándose a la tranquilidad, huye de las alteraciones y los litigios del Real de Las Palmas. Allí es donde se gozan el antiguo ocio y los placeres de la agricultura y de la casa de campo.

Leonardo Torriani

Con algún dato, a todas luces, excesivo, y dando al barranco real de Telde la dimensión de río, pero compensándolo todo la amenidad idealizada y poética transida del sentimiento del *otium* clásico, inicia Leonardo Torriani

su disertación, c.1590-1594, sobre la ciudad¹. Semblanza literaria de este ingeniero italiano al servicio de la monarquía hispana, totalmente veraz y fidedigna, según las fuentes con que contaba e inserta en el contexto cultural de la época², que queda óptimamente complementada con el correspondiente plano de Telde; y que procediendo de forma similar respecto a todo el Archipiélago, conformó un muy cualificado *corpus* de dibujos que, en general, son las primeras imágenes, verdaderamente fiables, con que al respecto contamos³.

De este modo, queda precisada esta ciudad de Gran Canaria, situada al sur de la capital de la Isla a unos 9,5 km. de distancia, y a unos 5 km. hacia el interior de su costa oriental. El nombre de Telde deriva, al parecer, del vocablo aborigen "Telle", que significa higo; este topónimo estaría, pues, en relación con la abundancia de higueras en la zona.

Importante era ya el Telde neolítico, con asentamientos como Tara y Cendro, que han proporcionado varios e interesantes hallazgos arqueológicos, o con santuarios relevantes como el conocido por Oratorio de Cuatro Puertas.

En la Gran Canaria previa a su incorporación a la corona de Castilla, Telde y Gáldar eran las cabezas respectivas de sendas organizaciones aborígenes que entonces se repartían el territorio de la Isla. Las referencias y noticias al respecto, no siempre exactas, son abundantes en las crónicas y anales sobre la conquista castellana de la Isla, de fines del siglo XV y ya del XVI, así como en fuentes históricas, cuya redacción es posterior al primer asen-

tamiento hispano en el Archipiélago, fundamentalmente la citada *Descripción de Torriani*; la *Historia de la conquista de las siete islas de Canaria*, que fray Juan de Abreu Galindo, acabada de redactar c.1602 y las insustituibles *Noticias*, de Joseph de Viera y Clavijo, fechables en el intervalo 1772-1783, que es ya una recopilación sistemática, metódica, rigurosa y prácticamente completa del devenir de las Islas hasta fines del setecientos.

Así, en la denominada *Crónica lacunense*, c.1554, sobre la conquista de Gran Canaria⁴, en relación con la vuelta de Diego de Silva a donde estaba Diego de Herrera, c.1457-1459, se dice: "... trató paces con otro Guanarteme, rey y señor de la banda de Telde, que no estaba muy bien con el de Gáldar; bajo promesa o seguridad de Diego de Herrera de treinta hijos de los más principales de sus vasallos en rehenes y con esta seguridad lo dejó hacer una torre en Gando junto a la playa del mar y puerto donde habían desembarcado, cuyas ruinas se ven el día de hoy..."; o haciéndose alusión a cómo el alférez Jáimez Sotomayor izó bandera de victoria en nombre de los Reyes Católicos el día de San Pedro Mártir de 1477 -fecha errónea de la crónica que, correspondiendo efectivamente al día del Santo citado, fue en realidad el 29 de abril de 1483-, se lee: "De entonces se supo los trajes, costumbres y usos y principalmente de cómo aquella isla [Gran Canaria] estaba dividida en dos partes y eran de dos señores o reyes llamados Guanartemes, que era lo propio que decir reyes, teniendo uno la población del lugar de Gáldar; la de Agaete y otros lugares adyacentes a éstos. El otro tenía las del lugar de Telde, de Agüimes, con otras estancias comarcanas de canarios, los cuales tenían en cada lugar sus jueces que administraban justicia...".

Siendo precisamente Telde una de sus claves, A. Rumeu de Armas ha hecho que la luz de la historia se proyecte, en el acontecer de las Islas Canarias, sobre medio siglo antes de la empresa bethencourtiana de inicios del siglo XV. Sin que quepa el menor género de duda y con el aval de una exhaustiva documentación al respecto, el citado historiador canario ha estudiado concienzudamente lo que fue una realidad jurídico-canónica: el obispado de Telde que, de modo casi inmediato, va a ser la consecuencia de la Bula de Clemente VI -la sede del Papado a la sazón en Avignon-, *Coelestis Rex Regum* de 1351, mediante la cual se creaba la diócesis de las Islas Afortunadas, dependiente directamente de la Santa Sede y no sufragánea de ninguna otra diócesis⁵.

En 1344, el mencionado pontífice había instituido, mediante la Bula *Tuae Devotionis Sinceritas*, el Principado de la Fortuna en la persona de don Luis de la Cerda, a

quien se concedía plena jurisdicción temporal y derecho de patronazgo en las Islas que, de este modo, se convertían en reino feudatario de la Santa Sede. Esta fundación político-colonizadora ha de ser puesta en relación con las expediciones pirático-comerciales que, tomando a Gran Canaria como objetivo primordial, protagonizaban, al menos desde 1342, mallorquines y catalanes. Al fracasar siete años después de su creación el Principado de la Fortuna, se opta por dotar a las aludidas expediciones de unas directrices misionales y evangelizadoras; a ello obedece la erección del citado obispado y el nombramiento del carmelita fray Bernardo como su primer titular. Éste era instado a fundar una catedral en las Islas, concediéndose el rango de ciudad al lugar elegido al efecto que, a su vez, impondría su nombre a la titulación episcopal. Fue Telde la sede y ciudad elegida, desarrollando su actividad siempre en relación con la Corona de Aragón, hasta que en 1404 fuera erigido el obispado de Rubicón en Lanzarote, sufragáneo de la archidiócesis hispalense y ya plenamente asociado a la empresa franco-castellana en el Archipiélago.

Una de las consecuencias del obispado de Telde, fue la construcción en esta localidad grancanaria, que accede así al rango de ciudad, de una Casa de Oración -de este modo es denominada en las crónicas- con dignidad catedralicia, y que, como la propia institución episcopal teldense, desaparecerá destruida por los isleños en represalia a los continuados apresamientos de esclavos que, desde 1393, constituyen el objetivo prioritario de las expediciones mallorquino-catalanas.

A fines de 1462, es solemnemente consagrada por Diego López de Illescas, entonces obispo de San Marcial de Rubicón, la segunda Casa de Oración de Telde, empresa que había sido acometida conjuntamente por el citado prelado, Diego de Herrera y Diego de Silva, en un especial momento de concordia entre castellanos, portugueses e isleños. Los abusos contra los aborígenes por parte de los soldados de la torre de Gando, levantada también, como señalamos, por iniciativa de Diego de Herrera, abocarán a la destrucción de ambas edificaciones antes de la definitiva conquista de la Isla, que será consumada durante el intervalo 1478-1484.

Tras la Conquista y consiguientes repartimientos de tierras y aguas, Telde va a ser una de las más importantes zonas de asentamiento de colonos en la Isla; éstos, desde inicios del siglo XVI, van a ir desarrollando una significativa actividad comercial, centrada fundamentalmente en el cultivo e industrialización de la caña de azúcar. Según Zuaznavar y Francia, que escribía en los primeros años del siglo XIX, "los conquistadores y pobladores más ricos de

la Gran Canaria se establecieron al principio en el pueblo de Telde, y aunque después los llamó al Real de Las Palmas la reunión en ella de la Audiencia, la Catedral, la Justicia y el comercio, como es el pueblo de más comodidad de la Gran Canaria, fuera del Real de Las Palmas, las familias principales de esta ciudad conservan todavía en Telde las casas que fueron de los conquistadores y pobladores, sus ascendientes, y pasan en ellas el verano, y a veces, el otoño"⁶; lo que parece confirmar las apreciaciones de Torriani con las que iniciábamos estas líneas.

En Telde fueron emplazados tres ingenios azucareros. El de Cristóbal García del Castillo, *factotum* de la capilla mayor de la iglesia de San Juan y comitente de su políptico escultórico flamenco, era en 1539, fecha en que este prohombre otorga su testamento, el más importante de Gran Canaria. Otro de los ingenios teldenses, sito en el entonces pago de Los Llanos, fue adquirido por Gonzalo Jaraquemada, cuyo apellido nominará, hasta el siglo XVIII, a esta zona incluida en la jurisdicción de Telde –Llanos de Jaraquemada o Xaraquemada–, que va a ser el núcleo originario del barrio –y luego parroquia– de San Gregorio.

Rivalizando incluso con la propia capital de la Isla, en 1587 Telde contaba con 300 vecinos, es decir unos 800-1000 habitantes, y sus calles en torno al núcleo primigenio de la urbe, la plaza de San Juan, relativamente anchas y espaciales, dado lo que era usual en los trazados viarios hispanos de la primera mitad del siglo XVI, y por contraste a lo que van a ser las correspondientes de los barrios de San Francisco y San Gregorio en la propia localidad que nos ocupa. El vial principal del Telde del quinientos, tal como nos muestra el plano de la ciudad que, hacia 1590-1594, levantara el ya mencionado Leonardo Torriani, era la calle Real desde donde irradiaban en distintas direcciones otras secundarias; sus trazados muestran incluso una cierta regularidad y es notoria la amplitud de la plaza de San Juan, así como las dimensiones del primer templo teldense, respecto a la ermita de Santa María, que asimismo señala el ingeniero italiano. Dicha ermita, célula inicial de la futura iglesia conventual de los franciscanos de Telde, era el lugar propuesto como fortificación idónea para la ciudad por Torriani. Éste reseña también en su plano, como edificio clave en lo que entonces era el conjunto urbano teldense, el hospital de San Pedro Mártir.

Una serie de sencillas viviendas, de altura uniforme que incluían pequeños huertos domésticos, delimitaban la plaza de San Juan; aunque la práctica totalidad de las mismas han sido reedificadas varias veces hasta nuestros días, prestan dignidad y un cierto carácter solariego a lo que hoy es el corazón del casco antiguo de Telde, fundamentalmente por haberse respetado, en general, la aludida

uniformidad de alturas⁷. Casi sin solución de continuidad, una serie de fincas rústicas rodeaban la urbe; varias ermitas, algunas de las cuales han jugado un significativo papel urbano, fueron construyéndose, casi siempre, en los accesos a aquellas explotaciones agrarias, jalonando los alrededores de la ciudad propiamente dicha. Ya hemos aludido a la de Santa María, sobre la que volveremos, e indirectamente a la de San Gregorio en Los Llanos, que también será objeto de nuestra atención. La de San Sebastián, al parecer fundación de las postrimerías del cuatrocientos, fue demolida a fines del siglo XIX; por su parte, la ermita de la Concepción de Jinámar, fundación del quinientos ligada al citado Cristóbal García del Castillo, fue renovada en el siglo XVIII, según se puntualiza en las *Sinodales* (1737) de Dávila y Cárdenas, afirmando que, aquí y entonces, "se está acabando una célebre Iglesia de Campo"; sobre ésta, se realiza la reconstrucción y ampliación, ya en la segunda mitad del siglo XX, en razón de convertirse en el centro religioso de un amplio ensanche del Telde actual, que incluye la propia Jinámar y las Remudas. La ermita de San José de las Longueras mantiene básicamente su sencilla fábrica del siglo XVIII y, al parecer, fue también un ingenio azucarero del siglo XVI, en relación con Hernán García del Castillo el Joven, ambos, ermita e ingenio, han de ser vistos como detonantes de este barrio de Telde.

Ocupando el lado oriental de la plaza de su nombre, se levanta la iglesia parroquial de San Juan Bautista⁸. El templo actual, con varios añadidos, reestructuraciones y reformas, es básicamente obra del siglo XVI y sustituyó a un modesto oratorio -de piedra y barro, según la documentación-, de igual advocación y que asumía el legado espiritual de sus dos predecesoras, las citadas Casas de Oración teldenses, y erigido bajo patrocinio de Hernán García del Castillo el Viejo en los postreros años del siglo XV. Contiguo a un torreón, que acabará siendo campanario de la iglesia hasta inicios del siglo XX, perteneciente a una fortaleza levantada tras la Conquista, este primitivo edificio de San Juan dio pronto síntomas de ruina, lo que incidiría sobre nuevos planteamientos de mayor solidez constructiva⁹.

El actual templo de San Juan queda estructurado, según un planteamiento netamente axial, mediante tres naves; la central, delimitada por pilares cilíndricos de piedra, es más alta y más ancha que las laterales, es decir, presenta una resolución basilical. El edificio se completa mediante la correspondiente capilla mayor y una serie de capillas laterales y contiguas a la mayor, haciendo aquéllas las veces de sendos presbiterios de las naves laterales, así como por varias dependencias anejas al templo propia-

mente dicho, como sacristía, sede del archivo parroquial, etc. Todo ello deviene al exterior un conjunto de agregados volumétricos, en general cúbicos, de enjalbegados paramentos y cubiertas de tejas curvas marcando aguas. De las blancas superficies arquitectónicas quedan destacados los vanos, y en su caso los accesos, como la portada principal a que aludiremos, mediante pétreos enmarques; como remate de algunos muros de dependencias no estrictamente religiosas, son dispuestas al exterior almenas decorativas de base prismática y remate piramidal.

Formas estructurales góticas -arcos ligeramente apuntados de acceso a la capilla mayor y sus colaterales, así como en enmarques de vanos en estas dependencias- conviven con otras de filiación clasicista -resto de los arcos del templo, de medio punto- y con presupuestos mudéjares o de raíz mudéjar; fundamentalmente referidos a las primigenias cubiertas de la iglesia, presumiblemente techumbres de madera, que se hundieron en 1834, siendo sustituidas por las actuales bóvedas de cañón, también presumiblemente de cañizo y yeso. De raigambre mudéjar serían asimismo las comentadas almenas decorativas.

La actual fachada principal, a los pies de la iglesia queda enmarcada por dos torres cúbicas con sendos remates pétreos a manera de chapiteles con vanos, obra de inicios del siglo XX con caracteres neogóticos, de escaso acierto como solución estructural y de dudoso gusto, máxime teniendo en cuenta que supuso el derribo, practicado al efecto, de la noble mole cúbica del viejo torreón comentado que, en 1672, había sido adaptado como torre-campanario de la iglesia. En la indicada fecha, y para trazar la escalera del mismo -acceso a su cuerpo de campanas- fueron requeridos los servicios profesionales de *Benito Lucero*, maestro residente en Las Palmas. Netamente destacada en el enjalbegado hastial que comentamos, se sitúa el acceso principal del templo. Su pétrea portada es de arco apuntado sobre baquetones, todo recorrido por abundante decoración de cardinas góticas, y que, en su parte superior, queda enmarcada por una moldura a modo de alfiz con decoración de perlas. Un pequeño edículo con la imagen del titular de la iglesia remata el dispositivo. Las puertas de madera con sus correspondientes herrajes, es ya obra del siglo XVIII, como atestigua una inscripción que contiene, realizada por *Blas González* en 1706.

En relación con los artífices de la iglesia de San Juan de Telde, la figura de *Diego Alonso Montaude* (o *Motaude*)¹⁰ apuntado como su primer arquitecto, al que también se asigna el mismo rol en la construcción de la catedral de Las Palmas¹¹, c.1500, aparece cada vez más diluida y de difícil mantenimiento¹²; a lo sumo habría que

adjudicarle los primeros tanteos en ambas fábricas, sus respectivas labores de cimentaje y acondicionamiento de terrenos, siendo de cualquier forma, respecto a la iglesia teldense, fechas excesivamente tempranas, si nos movemos en la primera década del siglo XVI. *Juan de Palacios*¹³, nombrado maestro mayor de la catedral canaria en 1530 y activo en las Islas hasta 1551, se hace cargo de las obras de San Juan de Telde en 1534, fundamentalmente referidas al trazado y construcción de su cabecera, como consta de la escritura de concierto con *Cristóbal García del Castillo*, que entonces ostentaba el patronazgo de la iglesia teldense. Al frente de los trabajos continuaba *Palacios* en 1543, según carta de pago por las obras de la capilla mayor, otorgada ya a favor de *Hernán García del Castillo el Joven*, hijo y heredero de *Cristóbal*. La solución de los pilares cilíndricos como soportes fundamentales del edificio y el uso de mensulillas como apeo de determinados arcos de la cabecera del templo, serían adscribibles a *Palacios*. Bajo directrices de éste, laboraban, hacia 1534, en las obras de cantería de San Juan de Telde, *Juan Álvarez*, discípulo del propio *Palacios*, y *Lope Ortiz*. Asimismo, consta la intervención, durante el intervalo 1531-1535, del cantero portugués *Miguel Alonso*. Por su parte, el maestro de albañilería *Juan Guillén* es contratado para trabajar en San Juan de Telde, en 1558. Para la capilla de la Virgen del Rosario, que cuenta con su propia sacristía, añadida lateralmente a la fábrica a partir de 1633, el carpintero *Roque Mexías* realizó su techumbre de madera, existente hasta el comentado desplome de cubiertas de la iglesia acaecido en 1834.

No es posible dejar de reseñar al menos, algunos de los importantes contenidos de esta iglesia de San Juan de Telde, comenzando por el retablo escultórico flamenco, muy probablemente obra de talleres de Amberes¹⁴, c.1500-1510 y, con toda seguridad traído a Canarias antes de 1515, hoy inmerso en el retablo barroco ensamblado, 1752-1756, por el maestro *Antonio Almeida* y cuyo ático es ocupado por una imagen del crucificado, de amplia devoción popular, conocido como *Cristo de Telde*. Asimismo el tríptico de la Adoración de los Pastores, *retablo de pincel* en la documentación, es decir pintura que, si el anterior muestra las pervivencias del gótico, asume los nuevos modos renacentes de abolengo italiano, también flamenco, y ambos dotación del citado *Cristóbal García del Castillo* a su fundación teldense, que, desde otra óptica, definen el binomio comercio-arte entre Canarias y Flandes durante el quinientos¹⁵. En este templo, se guarda la escultura de San Pedro Mártir, en su día titular del desaparecido hospital homónimo y su iglesia, también en Telde, a no confundir con la talla del mismo santo domi-

nico, y también aquí, de Luján Pérez. Antuerpianas asimismo son, al parecer, las conocidas como *esculturas de Era de Mota*, en referencia al oratorio del término municipal de Valsequillo donde se hallaron, en su día en San Juan de Telde como tallas del retablo de María Fernández Calva¹⁶.

Muy cerca de la plaza de San Juan, hacia el Norte, se situaba el hospital de San Pedro Mártir¹⁷, fundado en 1490 por Inés Chemida Chamovita, descendiente de conquistadores según las crónicas, en sus propias casas, para tratamiento y curación de enfermos pobres, con un sentido religioso en el que el factor dominante es la caridad, como era usual en fundaciones hispanas de esta índole de los siglos XVI y XVII. Activo como tal institución de beneficencia hasta 1837, no sin toda suerte de avatares derivados de la progresiva disminución de sus rentas, el edificio -una gran casona de sencillos paramentos enjalbegados, cubierta a dos aguas por tejas curvas, provisto de una gran entrada de carruajes y dispuesto paralelamente a la vía pública- abandonado y en ruina progresiva, se mantuvo en pie hasta los años sesenta del siglo XX, en que es irremisiblemente demolido, siendo ocupado su solar por un enorme edificio que, en todos los sentidos, rompe la armonía del entorno urbano, eso sí, dedicado también a la asistencia médica.

Sí se ha conservado, en cambio, lo que fuera templo u oratorio de dicha institución benéfica, contiguo a ésta por su lado septentrional, la iglesia del hospital de San Pedro Mártir¹⁸; verdaderamente su conservación resultó providencial, toda vez que las ruinas sobre las que se intervinieron databan del hundimiento de las cubiertas de la iglesia, acaecido en 1899, a lo que se fue sumando hasta 1993, todo tipo de desidias y abandonos.

Se trata de una sencilla construcción, que ha perdido sus cubiertas -ahora reinventadas-, con toda probabilidad techumbres de madera; su planteamiento es muy simple, estructurado, mediante una nave y su correspondiente presbiterio, con carácter axial, a la que se añaden sendas capillas laterales a modo de crucero. Como en el caso de la iglesia de San Juan, formas estructurales góticas (arcos levemente apuntados en los accesos al presbiterio y a la capilla colateral del lado de la epístola) y decorativos (cardinas en capiteles corridos de los soportes correspondientes en los mencionados accesos), coexisten con elementos clasicistas (arco de medio punto y molduras de sus soportes, en el acceso a la otra capilla del lado del evangelio, o las que conforman la portada adintelada del muro oriental de la iglesia, como acceso directo desde la calle), así como componentes de raigambre mudéjar (las techumbres de madera que debió tener, alguna almena

decorativa, en todo semejante a las señaladas en san Juan, sobre el muro exterior de la pequeña sacristía, dispuesta en el lado septentrional de la nave).

El continuado estado de ruina y desidia que, durante prácticamente un siglo, sufrió esta fábrica, nos permitió en su día la observación del aparejo de sus descarnados paramentos: piedras irregulares como alma de los muros, recubiertas del correspondiente enlucido, cuyas superficies exteriores son enjalbegadas. Mampostería a base de sillares, es reservada para los arcos, soportes y enmarques de vanos. En el muro occidental quedó visible el primitivo acceso al templo, de arco apuntado, y sobremontado por un óculo; ambos fueron tapiados. El acceso desde el hospital, en el muro meridional de la nave, que también fue cegado, quedó en parte visible por la ruina comentada. Una sencilla portada adintelada, que perdiera la espadaña que comportaba, fue dispuesta en el hastial oriental.

Merecen ser destacados en esta fábrica teldense, los interesantes capiteles de los soportes de los accesos al presbiterio y a la capilla del lado de la epístola. En el primer caso, unos mascarones en las esquinas sirven de enmarque a unos cordones trenzados que, irregularmente dispuestos, rodean a una suerte de bellotas. En los de la capilla, roleos y cardinas en uno de ellos, comportando el otro, también, máscaras y perlas en su decoración. En todos los casos, estos capiteles quedan delimitados por sendas arandelas, dispuestas a modo de collarinos; elementos éstos usuales en la coetánea arquitectura portuguesa denotan, por un lado, el notable contingente de artífices lusitanos trabajando en Canarias y, por otro lado, los intensos y continuados contactos con la vecina Madeira; lo mismo cabría decir respecto a los aludidos motivos funiculares o de sogueado¹⁹.

El primer dato documental, que sepamos, relativo a acopio de materiales para la construcción de esta iglesia, es de 1525; consta, por otra parte, la solemne bendición del templo a fines de 1551. Entre estas dos fechas fue construida la iglesia, salvo sus capillas laterales; la del lado de la epístola, debe ser obra de la segunda mitad del quinientos, en tanto que la del lado del evangelio, parece ya obra del siglo XVII avanzado, lo que estaría de acuerdo con la techumbre de madera, reaprovechada en un oratorio particular y que creemos perteneció a esta capilla; aquélla, al disponer hojarasca barroca en las calles de limas, denota ser obra de muy finales del seiscientos o ya, y más propiamente, del siglo XVIII. Es bastante probable la intervención de *Juan de Palacios*, hacia 1550, en las obras de esta iglesia de San Pedro Mártir, seguramente supervisando y disponiendo la fase final de los trabajos, y, teniendo en cuenta su dirección de la obra coetánea de

la iglesia de San Juan, como señalamos, no es aventurado pensar que atendería también -trazas y dirección- a la construcción de esta iglesia del Hospital. Por lo mismo, cabría referirse a los canteros *Juan Álvarez*, *Lope Ortiz* y al portugués *Miguel Alonso*, simultaneando sus trabajos en ambas iglesias teldenses. En una edificación tan sencilla y dada su envergadura, el dilatado tiempo de construcción estaría más en relación con sus siempre escasas rentas y, obviamente, con la prioridad de sus gastos sanitarios, que con cualquier otro factor.

La ya citada ermita de Santa María, fue fundada, al igual que la cofradía homónima a cuyo cargo estaba, inmediatamente tras la Conquista; ambas, de forma segura desde 1538, son habitualmente mencionadas bajo la advocación de Santa María de la Antigua, hecho que hace referencia a su titular; una pequeña imagen de la Virgen traída a la Isla por misioneros franciscanos, seguramente venidos con las expediciones de catalanes y mallorquines a que hemos hecho referencia. La talla en cuestión, objeto de gran devoción en Telde hasta el siglo XIX, se conserva aún en la iglesia de San Francisco de esta ciudad.

La ermita de Santa María, señalada en el mencionado plano de Torriani, se situaba, respecto a la plaza de San Juan, en una zona más elevada hacia el Noroeste y a no más de medio kilómetro de distancia. En su entorno, durante el siglo XVI, fue formándose un pequeño núcleo urbano, integrado fundamentalmente por artesanos, a menudo citado en la documentación, también, como barrio de Santa María, de carácter popular; por contraste con el más aristocrático de los alrededores de la iglesia de San Juan.

La industria azucarera, eje de la prosperidad teldense en el quinientos, sufre una paulatina e inexorable decadencia durante el siglo XVII, al no poder competir con la producción americana. La ciudad reconduce, de algún modo, su economía hacia otros sectores agrarios -cereales, sobre todo, y, a partir del siglo XVIII, la patata- y artesanales; ello va a suponer un relativo auge del barrio de Santa María y un casi total estancamiento del de San Juan, por lo que a la ciudad propiamente dicha se refiere y, al tiempo, el notorio crecimiento de Los Llanos de Jaraquemada. De los 300 vecinos contabilizados a fines del siglo XVI, se pasa a 1173 según las *Sinodales* de Dávila y Cárdenas de 1737, pero especificándose que son unos "340 en el Pueblo", es decir, en el casco urbano propiamente dicho y el resto en pagos y lugares circundantes, pertenecientes entonces a la jurisdicción de Telde. Entre éstos, destaca con mucho Los Llanos, "que dista como un cuarto de legua", con 191 vecinos.

En 1610, con el beneplácito del Obispado y tras las oportunas licencias del general y provincial de la orden,

pero también atendiendo a la petición en el mismo sentido del Ayuntamiento de la ciudad, los franciscanos se instalan en Telde, siéndoles cedida la ermita de Santa María como iglesia conventual. Hasta la exclaustación decimonónica, los frailes de San Francisco que, para su institución teldense adoptan la advocación de la ermita cedida, es decir, convento e iglesia de Santa María de la Antigua o de la Madre de Dios de la Antigua, van a desarrollar una importante actividad no sólo religiosa y pastoral, sino también educativa (enseñanza de primeras letras), sanitaria (con una enfermería para primeros auxilios) y caritativa (alimentación de mendigos; la ya tópica "sopa boba" de los franciscanos). Acabarán por nominar al barrio, aún hoy de San Francisco²⁰ que, con sus tortuosas y empinadas calles bordeadas de pequeñas casas, de una o dos plantas, sencillas, de límpidos muros enjalbegados y cubiertas de tejas a dos aguas, es acaso el que ha mantenido un mayor sabor; en lo que hoy es el casco antiguo de Telde, a pesar de que la mayoría de los inmuebles, por reformas y renovaciones sucesivas, no daten más allá del siglo XIX.

Lo que fuera templo conventual de los franciscanos de Telde sí ha llegado a nosotros, siendo hoy la iglesia de San Francisco²¹, dependiente de la parroquia de San Juan. Sin que nada sepamos sobre sus artífices, se trata de una construcción de dos naves, con carácter axial, resultado de la transformación y ampliación de la vieja ermita de Santa María. La nave norte corresponde básicamente al siglo XVII, salvo su presbiterio que es una remodelación reciente -presumiblemente de inicios del siglo XX- amén de la más reciente -mediados de la década 1990-2000- y desafortunada reinvencción de su techumbre lúnea, en tanto que la nave meridional es del siglo XVIII; esta última hay que entenderla como ampliación de la primera, al hacerse insuficiente la capacidad del templo. Ambas naves quedan separadas por pilares octogonales de mampostería, no usuales, en general, en la arquitectura religiosa canaria.

Las techumbres interiores son de madera, en artesa y con dobles tirantes que apean, en las partes altas de los paramentos laterales, sobre sendos modillones, también lúneos. Lo que es el presbiterio de la nave más reciente, la capilla de la Concepción, presenta una cubierta de madera cupuliforme de ocho faldones, cuyas calles limas están ocupadas por decoración vegetal barroca; es obra que se concluye hacia mediados del setecientos. Paramentos enjalbegados y cubiertas exteriores, marcando aguas, de tejas curvas. Todo ello se suma para dar notorios acentos de mudejarismo.

El acceso a la nave meridional, es lateral a través de una hermosa portada en piedra, de marcado carácter cla-

sicista, obra seguramente ya del siglo XIX. Esta portada da sobre una pequeña plazuela, a la que se abre, asimismo, un pequeño oratorio conocido como “El Calvarito”. En fin, la calle de la Portería, que arranca desde los pies de la iglesia, y la cuesta de Santa María, que baja hacia la parte septentrional del templo, mantienen en su nomenclatura el recuerdo del convento y la ermita, respectivamente, desaparecidos.

Entre las pertenencias de esta iglesia cabría referirse a varias esculturas y retablos pétreos, al que fuera retablo (madera) de la Virgen de los Dolores en la iglesia de San Pedro Mártir, o a algunas notorias laudas sepulcrales, singularmente la del capitán, de origen veneciano, Cotardo Calimano, c.1710, *castellano del castillo de Santa Catalina, uno de los de la riera de la Ciudad Real de Las Palmas*²².

No corrió igual suerte lo que en su día fue edificio conventual²³, irremisiblemente perdido; contiguo a la iglesia por su lado septentrional y, según la documentación, constituido por una serie de dependencias, seguramente distribuidas en dos plantas, dispuestas en torno a un patio, en el que se ubicaban una serie de capillas. Sólo permanece en pie del cenobio franciscano de Telde, lo que fuera su portería, una sencilla portada de mampostería, cuyo aparejo son sillares regulares, de abolengo clasicista; el vano de acceso es rectangular rematado por un medio punto. Es obra de mediados del siglo XVIII, como reza la inscripción grabada en uno de sus sillares que, desarrollando las abreviaturas, es como sigue: “HISO ESTA O/BRA EL REVERENDO PADRE PRE/ DICADOR JVBILADO FRAY JVAN DE LA COBA EN SV SE/ GVNDA GWARDIANIA. AÑO DE 1759”. La espadaña que se levanta sobre esta portada, es reconstrucción y añadido reciente (1981) que sustituye a otra anterior, y más o menos similar, perdida.

Situada a no excesiva distancia (en torno a un kilómetro) hacia el Este de la plaza de San Juan -en todos los sentidos, *umbiculus urbis* de Telde-, la ermita de San Antonio²⁴ fue, a su vez, embrión de lo que hoy es el barrio teldense que lleva el nombre de este Santo franciscano, y cuya conformación es básicamente de los siglos XIX y XX; era el antiguo pago denominado El Tabaibal, zona netamente agraria con algunas importantes fincas de prohombres teldenses; según las *Sinodales*, 1737, de Dávila y Cárdenas, eran entonces 34 vecinos los integrantes de “el Tabaybal y Remudas”. Hoy día, conexiona, de algún modo, el casco histórico de Telde con La Pardilla, núcleo urbano de reciente auge.

Sin que sepamos que hubiera una fundación anterior, la ermita de San Antonio vinculada a la finca de “Las Tres Suertes”, junto a cuya portada se ubica, es una sencillísi-

ma construcción, casi con toda seguridad, de inicios del siglo XVIII; la primera noticia conocida de esta ermita es, en efecto, de 1732. Como la finca citada, estuvo hasta inicios del siglo XX, en relación con la familia del Castillo Olivares -su escudo familiar campea aún sobre la portada de acceso a la finca- descendientes del ya citado Cristóbal García del Castillo. Desde 1908, su patronazgo está vinculado a los herederos de don Antonio de la Nuez Romero.

Se trata de una construcción rectangular, muy simple, de paramentos encalados y cubierta a dos aguas de tejas árabes; portada y espadaña de mampostería, ambas estructuras a los pies de la ermita, de filiación clasicista y techumbre interior lígnea de parhilería. Ésta, algunas almenas decorativas en partes anejas a lo que es la ermita en sí y, sobre todo, un marcado acento popular, son notas de tradición mudéjar²⁵, cuyos presupuestos continúan vigentes en la arquitectura religiosa canaria hasta fines del siglo XVIII.

Ya hemos hecho referencia al notable auge de Los Llanos en el siglo XVIII, y cuyo crecimiento será continuado desde entonces; al apelativo de Jaraquemada, se unirá el de Berbería, al ser confinados aquí determinados contingentes de moriscos que, dada la insularidad, fueron tolerados en Canarias, tras la expulsión de aquéllos decretada en 1609. En torno a la antigua ermita de San Gregorio, fue creciendo y desarrollándose, de manera totalmente orgánica y descontrolada, un importante núcleo urbano de estrechas calles, a menudo sin salida, que acabará siendo el teldense barrio de San Gregorio, convertido en parroquia en 1847.

La actual iglesia de San Gregorio²⁶, que sustituye a la vieja ermita -de ésta conserva su portada, de 1700- se debe, al parecer, a trazas del arquitecto *Diego Nicolás Eduardo* de hacia 1777 que, dado el amplio período de construcción -casi un siglo duraron los trabajos- debieron sufrir alteraciones. Sus tres naves abovedadas rompen decididamente con la arraigada tradición de techumbres de madera, de raíz mudéjar; y su fachada, formal y estructuralmente, muestra ese deseo de retomar el diálogo con la arquitectura clásica, que asumió el citado arquitecto tinerfeño, por su contacto directo, durante la séptima década del setecientos, con las directrices, en este sentido, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Tras lo expuesto teniendo como eje aspectos de Telde durante la Edad Moderna, mejor o peor hilvanados, con mayor o menor acierto y más o menos sistematizados, resulta evidente que entendemos la Historia del Arte como algo medular y de constante referencia para el Turismo entendido, hoy por hoy, como fenómeno y

hecho cultural, diríamos, socialmente pujante, y que no es preciso ni deseable deslindar arte y arquitectura, como en aras de una clarificación a ultranza suele hacerse, cuando, desde que sea pertinente, precisamente pensamos que arte, arquitectura y ciudad deben ir al unísono, por más que se tienda a distinguir —o a disociar— entre patrimonio artístico y patrimonio arquitectónico.

En el sentido esbozado, *Turismo y Arte*, como *Relaciones Encontradas*, parafraseando el título de la sección III de este Congreso, pueden y deben insistir en encontrarse, en buscar prioritariamente puntos de encuentro para desarrollar recorridos en sintonía plena, incluso asumiendo *a priori* problemas y debates, encarando todos los retos y desafíos conjuntamente, como factores o disciplinas o simplemente hechos *condenados* necesariamente a entenderse y complementarse; ambos obviamente planteados y expuestos con rigor y objetividad, asumiendo las luces y las sombras de la historia, los contextos e intenciones que motivaron a las distintas realizaciones, bajo el considerando actual de objetos patrimoniales a conservar, valorar y significar en sus ámbitos respectivos y a niveles socio-políticos flexiblemente objetivos, sin extremismos ni polarizaciones. En otras palabras, intentar que el patrimonio artístico asuma, en coordenadas de estricta historia de la cultura, el protagonismo que le corresponde como referente y garante de la memoria colectiva, en nuestro caso de Telde, sin duda, siempre en relación con el tejido y desarrollo urbanos; o sea, con un buen entendimiento, un uso razonable y una consideración meditada del término *restaurar la memoria*, tan en boga actualmente, y en sí un tanto vacuo es verdad, pero al que es preciso dotar de sentido y contenido²⁷.

Perfiles para, desde la Historia del Arte, dar *contenidos* a la *memoria* de Telde, en el sentido dicho, es lo que hemos pretendido con nuestras reflexiones, que aportan un dilatado conocimiento del tema; dilatado al menos en el tiempo. En efecto, en buena medida, la síntesis esbozada ha constituido para el que escribe una suerte de viaje en el tiempo, para encontrarnos, en 1980, realizando nuestra Tesina o Memoria de Licenciatura -arquitecturas de Telde fueron parte fundamental de ésta- bajo la dirección y constante estímulo del Dr. Hernández Perera, *siempre don Jesús*. Restauremos la memoria, pues; todas las memorias. Ante todo la suya, y más que cualquier otra cosa, recordar su auténtica dimensión universitaria y su hondo espíritu humanístico. Dos premisas que siempre hemos intentado mantener; y bajo cuyos auspicios vindicamos, mediante el recorrido efectuado desde Leonardo Torriani a Diego Nicolás Eduardo, nuestras aportaciones a la historia del arte en Gran Canaria, en sus precisos ámbitos y niveles.



Leonardo Torriani: plano de la ciudad de Telde (Gran Canaria), c. 1590-1594.

[MARTÍN RODRÍGUEZ, F.G.: La primera imagen de Canarias. Los dibujos de Leonardo Torriani. Santa Cruz de Tenerife, 1986].

Notas

- 1 TORRIANI, L. (1959): *Descripción e historia del reino de las Islas Canarias antes Afortunadas, con el parecer de sus fortificaciones*. Traducción del italiano, introducción y notas de Alejandro Cioranescu, Goya ediciones, Santa Cruz de Tenerife; reed. 1978; capítulo XLVIII, pp. 169-170; en adelante *Descripción*.
- 2 SUÁREZ QUEVEDO, D. (1993): "Racionalidad y concepción clasicista de la ingeniería bajo Felipe II. Leonardo Torriani y su obra", en *La visión del mundo clásico en el arte español* (Actas VI Jornadas de Arte, C.S.I.C.; Dpto. de Historia del Arte "Diego Velázquez"), pp.105-116. *Idem* (2004): "Leonardo Torriani (1559-1628). Descrittione et Historia.", en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*; catálogo de la exposición de igual título, V Centenario Isabel la Católica, 1504-2004, Sociedad Estatal de conmemoraciones culturales/ Junta de Castilla y León, Salamanca, pp. 325-326.
- 3 MARTÍN RODRÍGUEZ, F.G. (1986): *La primera imagen de Canarias. Los dibujos de Leonardo Torriani*. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.
- 4 Citamos por: *Crónica de la conquista de la isla de Gran Canaria (crónica lacunense)* (1976). Presentación y transcripción de Pedro Schlueter Caballero; estudio preliminar de Elías Serra Rafols, Ediciones El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 45 y 84.
- 5 Vid. RUMEU DE ARMAS, A. (1986): *El obispado de Telde. Misioneros mallorquines y catalanes en el Atlántico*; segunda edición, ampliada, Madrid-Telde; 1ª ed. 1960. Valga esta cita como recuerdo homenaje a este gran historiador canario recientemente fallecido; entre otras varias, su magna obra: *Piraterías y ataques navales contra las Islas Canarias* (1947-1950), 5 vols., Instituto Jerónimo Zurita, Madrid, reeditada en 1992, fue y sigue siendo una aportación fundamental a la historia de las Islas.
- 6 ZUAZNAVAR Y FRANCIA, J. M. de: "Diario de mis ocupaciones durante mi mansión en Telde", Biblioteca Nacional (Madrid), sección de manuscritos, sig. 13432 (antes Qq supl. II, 39); transcripción de MILLARES CARLÓ, A. (1932): *Ensayo de una bio-bibliografía de escritores naturales de las Islas Canarias (siglos XVI, XVII y XVIII)*, Tipografía de Archivos, Madrid, p. 635.
- 7 Los barrios de San Juan y San Francisco de Telde, fueron declarados conjuntos histórico-artísticos en 1981; en 1994, se amplían y delimitan ambos conjuntos.
- 8 En 1991 es declarada Bien de Interés Cultural con categoría de monumento, esta basílica de San Juan Bautista de Telde.
- 9 Vid. los apartados y datos correspondientes en: HERNÁNDEZ BENÍTEZ, P. (1958): *Telde. Sus valores arqueológicos, históricos, artísticos y religiosos*. Las Palmas de Gran Canaria; FRAGA GONZÁLEZ, M. C. (1977): *La arquitectura mudéjar en Canarias*. Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife; LOBO CABRERA, M. (1981): *Aspectos artísticos de Gran Canaria en el siglo XVI. Documentos para su historia*. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria; HERNÁNDEZ PERERA, J. (1984): "Arte", en *Canarias*. Noguer, Barcelona, pp. 141-358. LOBO CABRERA, M. (1993): *Panorama artístico de Gran Canaria en el quinientos: nuevos documentos*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- 10 LLAGUNO Y AMÍROLA, E. (1829): *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Imprenta Real, Madrid [ed. facsímil, Turner; 1977], tomo I, p. 138; corresponde a las adiciones de Ceán Bermúdez.
- 11 HERNÁNDEZ PERERA, J. (1960): "Sobre los arquitectos de la catedral de Las Palmas, 1500-1570", *El Museo Canario*, núms. 73-74, pp. 255-304.
- 12 RUMEU DE ARMAS, A. (1988-1991): "Nuevos pormenores sobre la construcción de la catedral de Las Palmas (1504-1525)", *El Museo Canario*, XLVIII, pp. 227-242.
- 13 LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *op. cit.*, tomo I, pp. 138 y 225.
- 14 GÓMEZ BÁRCENA, M. J. (1992): *Retablos flamencos en España*. Cuadernos de Arte Español, Historia'16, pp. 28-30. Usualmente denominado "Retablo de la Vida de la Virgen e Infancia de Cristo", más propiamente debería responder sólo a la primera denominación, al incluir los Desposorios de María, junto a Visitación, Anunciación, Nacimiento, Epifanía y Circuncisión.
- 15 SUÁREZ QUEVEDO, D. (2003): "Tríptico de la Adoración de los Pastores" y "Retablo de la Vida de la Virgen e Infancia de Cristo", en *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo*, catálogo de la exposición de igual título, Ayuntamiento, San Cristóbal de La Laguna, pp. 72-73 y 116-117.
- 16 Vid. NEGRÍN, C.-CARBONELL, C.-CÁRDENES, M.-PARRA CREGO, E. (2005): *Intervención en cinco imágenes flamencas. Las esculturas de Era de Mota*. Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria; en la línea goticista comentada, se trata de cinco esculturas: Santa Clara, Santa Catalina de Alejandría, San Bernardo, Santa Lucía y Santiago el Mayor; fechables, también, c. 1500-1510. El término "nórdico" simplemente, como aquí parece querer imponerse, sin aplicarse estrictamente a Flandes, más bien complicaría la ubicación de talleres escultóricos flamencos del momento.
- 17 SUÁREZ QUEVEDO, D. (1983): "La iglesia del hospital de San Pedro Mártir de Telde", *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 29, pp. 531-563.
- 18 Declarada monumento histórico-artístico de interés provincial en 1981. La desafortunada restauración, más bien invención, llevada a efecto en esta iglesia es un patente ejemplo de desinterés por la historia del arte, efectuada bajo criterios estrictamente político-electorales, y fruto de la cultura del "todo vale"; no obstante los restos del edificio que se conservaban, se han salvado.
- 19 HERNÁNDEZ PERERA, J. (1968): "La arquitectura canaria y Portugal", *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XI-XIII, pp. 72-74.
- 20 Junto con el de San Juan, este barrio teldense de San Francisco fue declarado en 1981 conjunto histórico-artístico, como ya hemos señalado.
- 21 SUÁREZ QUEVEDO, D. (1996): "Sobre la iglesia de San Francisco en Telde (Gran Canaria)", en *XI Coloquio de Historia Canario-Americana* (1994), tomo II, pp. 5-26.
- 22 Vid. SUÁREZ QUEVEDO, D. (1990): "Las fundaciones del veneciano Cotardo Calimano y Felipe de Santiago "El Monjo" en San Francisco de Telde", *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 36, pp. 327-332.
- 23 SUÁREZ QUEVEDO, D. (1992): "El convento franciscano de Telde (Gran Canaria). Datos para la historia de una institución desaparecida", *Revista de Historia Canaria*, núm. 176, pp. 277-314.
- 24 SUÁREZ QUEVEDO, D. (1984): "Ermita de San Antonio. Telde (Gran Canaria)", *El Museo Canario*, XLIV, pp. 51-68.
- 25 Vid. SUÁREZ QUEVEDO, D. (1989): "Mudejarismo canario y la ruta de las Indias occidentales", en *Los caminos y el arte*. Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte (C.E.H.A.), Santiago de Compostela, 1986, pp. 171-180.

- 26 ALEMÁN HERNÁNDEZ, C.-GONZÁLEZ PADRÓN, A. (1985): "Diego Nicolás Eduardo arquitecto de la iglesia de San Gregorio de Telde", en *V Coloquio de Historia Canario-Americana (1982)*, tomo II, pp. 729-744; en concreto, pp. 739-743.
- 27 Propuestas, líneas de actuación, reflexiones y apoyaturas, con señalados ejemplos y abundante bibliografía, existen o así lo entendemos: vid. V.V.A.A. (1995): *Mecenazgo y conservación del patrimonio artístico: reflexiones sobre el caso español*. Fundación Argentaria-Visor, Madrid; sobre todo: RODRÍGUEZ RUIZ, D.: "Presentación", pp. 9-15 y CASTILLO OREJA, M. Á.: "Las administraciones públicas y la conservación del patrimonio histórico", pp. 53-62. V.V.A.A. (1998): *Centros históricos y conservación del patrimonio*, M. Á. Castillo (ed.), Fundación Argentaria-Visor, Madrid.

La rentabilización del Patrimonio como Recurso Turístico. De asilo a espacio para el arte: el caso del Museo Nicanor Piñole

Natalia Tielve García
Universidad de Oviedo

Introducción

Entre las estrategias de planificación de la ciudad contemporánea, se ha promovido el diseño de políticas de regeneración de fragmentos urbanos. Éstas se han concretado, con cierta frecuencia, en la ubicación de espacios de uso cultural, planteados como una forma de dinamización sociocultural y como un factor de desarrollo económico, dentro de la propuesta técnica de lo que, en amplio sentido, conocemos como ingeniería cultural. Diversos proyectos que promueven un desarrollo equilibrado y no agresivo de la oferta turística, han cobrado un decidido impulso. Son actuaciones basadas en premisas tales como la identidad local, la sostenibilidad o la búsqueda de una necesaria contextualización en el territorio.

El caso que nos ocupa y que se trata en esta comunicación, responde a los planteamientos previamente enunciados. El Museo Nicanor Piñole, de Gijón, inaugurado en 1991, miembro del ICOM, tiene como principal objeto recuperar la figura del pintor gijonés Nicanor Piñole (1878-1978), uno de los principales representantes de la pintura regionalista española. El origen del centro parte de una iniciativa encaminada a rehabilitar uno de los elementos arquitectónicos más notorios de la ciudad de Gijón. Se trata del antiguo Asilo Pola, un edificio de sabor modernista, proyectado por Luis Bellido, en 1901, y edificado bajo la dirección de Miguel García de la Cruz, ambos Arquitectos Municipales de la ciudad.

El antiguo Asilo, en situación de abandono, fue recuperado siguiendo el Proyecto de Rehabilitación, firmado

en 1989, del arquitecto Juan González Moriyón, que preveía su reutilización con fines museísticos¹. El origen del encargo se ha de situar en la petición que la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Gijón realizaba, según contrato formalizado el 7 de diciembre de 1988.

El antiguo asilo Pola

Construido en 1905, el proyecto de construcción del Asilo Pola se debe al Arquitecto Municipal de Gijón Luis Bellido y data del 25 de julio del año 1901. La edificación se producirá tras una serie de reformas sobre el proyecto inicial debidas al también Arquitecto Municipal Miguel García de la Cruz², encargado de la dirección de las obras.

Luis Bellido González (1869-1955), titulado en 1894 por la Escuela de Arquitectura de Madrid, desarrolló una intensa actividad constructiva en Asturias en los primeros pasos de su carrera y que precedieron a su instalación definitiva en Madrid en el año 1905, donde era nombrado arquitecto-jefe de propiedades de la villa. Sus labores en la región asturiana fueron muy importantes en el ámbito diocesano, proyectando entre 1896 y 1904 la casi totalidad de los edificios religiosos que se levantaron en la diócesis, desde templos rurales hasta grandes empresas como el edificio del Seminario conciliar, la iglesia de San Juan el Real, ambos en Oviedo, o la gijonesa parroquia de San Lorenzo. A ésta labor se sumaría su actividad en el terreno de la arquitectura civil, desde que en 1899 es

nombrado Arquitecto Municipal de Gijón, cargo que simultaneaba con el ejercicio libre de la profesión para capitales privados. Era Bellido un arquitecto culto, de amplia formación, versado en las fuentes arquitectónicas del momento, tal como puede observarse en el diseño para nuestro Asilo. De tal modo, sirvió como un auténtico puente para la introducción del Modernismo en la región astur, favoreciendo la importación y difusión de modelos y formas cosmopolitas procedentes del exterior —París, Viena, Madrid, Barcelona—.

Por su parte, Miguel García de la Cruz y Laviada (1874-1935), encargado de reformar el diseño original de Bellido y encargado de la dirección de las obras de construcción del edificio, es un arquitecto de origen gijonés y graduado en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona³. En 1904, era nombrado arquitecto municipal de Gijón, sustituyendo a Bellido, comenzando a realizar un gran número de obras en la ciudad: pescadería municipal, Casa de Paquet, Escuela Superior de Trabajo, Casa de la familia Suárez Infiesta, la Cárcel y las llamadas “Casas Baratas” del Coto de San Nicolás. Es un autor preferentemente preocupado por el modernismo catalán de influencia historicista o neogótica, a lo que une las influencias recibidas de las corrientes formales de la Secesión vienesa. De tal modo, en sus construcciones, destaca el cuidado puesto en los diseños, encaminados hacia una “integración de las artes”.

El promotor de la obra fue Mariano Suárez Pola (1793-1884). Nacido en Luanco, estuvo estrechamente vinculado a lo largo de su vida al desarrollo económico y social de la ciudad de Gijón. Tras realizar sus estudios en Puentedeume y en el Instituto Jovellanos de Gijón, emprende, como tantos otros asturianos, la aventura de las Américas. Emigra a Cuba, a la hermosa ciudad de La Habana, de la cual regresa en 1840 tras haber logrado reunir un generoso capital. Es entonces cuando decide establecerse en nuestra villa para dedicarse a actividades comerciales e industriales. Se sitúa ahí el comienzo de una labor de vital importancia para el desarrollo económico gijonés decimonónico. D. Mariano funda, junto a varios asociados, la Fábrica de Vidrios, al tiempo que participa en la creación de la de Aglomerados, en La Braña, y de la Fábrica de loza “La Asturiana”, emplazada en el barrio de El Natahoyo, entre otras⁴.

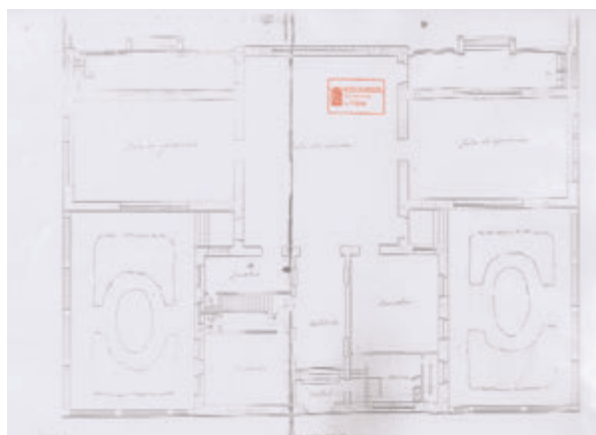
Tras la personalidad emprendedora de Mariano S. Pola, se esconde una especial sensibilidad hacia los problemas sociales que atravesaba la región asturiana de la época, particularmente en lo que atañe a las condiciones de vida del proletariado y a la educación. Ello explica su actitud ante la vida y sus actividades. Entre éstas, la funda-



Antiguo Asilo Pola. Fachada principal, según proyecto del Arquitecto Municipal Luis Bellido. Archivo Municipal de Gijón

ción en Luanco de una Escuela de Náutica y del Instituto del Santo Cristo. En el aspecto laboral, la Fábrica de Loza, establecida por D. Mariano, en el año 1876, junto a José Rosal, constituía casi un modelo para la colectividad industrial local⁵.

La voluntad testamentaria de Mariano Suárez Pola fue el punto de arranque del asilo, orientada en un claro sentido filantrópico y paternalista tal como dejan testimonio sus propias palabras recogidas en la cláusula de su testamento, firmado en el mes de noviembre de 1899⁶. El capital que el Sr. Pola disponía en su postrera voluntad para la creación del asilo habría de ser posteriormente administrado por una Junta de Patronato expresamente creada para estos fines en el mes de marzo del año 1900, estando integrada por el alcalde de la ciudad, el Síndico del Concejo, el Juez Municipal, el Párroco de la villa y su mayor contribuyente. La institución se sostendría gracias a los réditos del capital dispuesto a tal efecto por su fundador, a los que se unían las donaciones del Ayuntamiento, la Diócesis y la caridad particular.



Antiguo Asilo Pola. Planta baja, según proyecto del Arquitecto Municipal Luis Bellido. Archivo Municipal de Gijón

La actitud paternalista de Mariano Pola era un rasgo hartamente frecuente en el contexto de la burguesía española

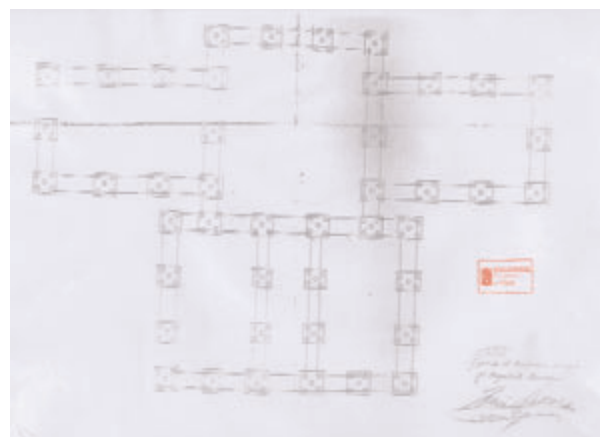
de esta época. Desde las décadas finales del siglo XIX, las clases burguesas, como otro tipo de instituciones civiles, sustituían en el ejercicio de la caridad al papel que hasta entonces había cumplido la Iglesia. Era algo derivado no sólo de su espíritu benéfico, sino que además se concebía como mecanismo para mostrar el papel hegemónico de las clases medias en la sociedad. Asilos, hospicios, Casas de Misericordia o Caridad, refugios, etc., quedaban, en última instancia, bajo el control del poder civil a través de las Juntas de Beneficiencia.

En el espíritu de la fundación del Sr. Pola se encontraba un deseo de contribuir al engrandecimiento de la villa de Jovellanos; un deseo de que la cultura y la higiene social corrieran parejas al florecimiento material de la urbe. La ciudad venía experimentando un paulatino progreso en los últimos tiempos y particularmente a partir del denominado Desastre del 98 y la consiguiente repatriación de capitales americanos. Esta aportación económica vino a fomentar la industria, la banca y el comercio locales – ya en la Exposición Regional de 1899 se tuvo una buena prueba de ello -. Lo que desde los sectores más avanzados de la sociedad gijonesa se reclamaba era un intento de igualar ese desarrollo material de la ciudad a un progreso moral e intelectual⁷. Es importante tener en cuenta que uno de los objetivos prioritarios de los asilos constituidos en España en la época del cambio de siglo era paliar e intentar poner fin a la mendicidad infantil⁸. Educar al “niño del arroyo” no dejaba de plantearse como una verdadera obra de socorro y un remedio para la miseria⁹.

El Asilo Pola debía cumplir una función de tutela sobre niños de ambos sexos y menores de siete años a lo largo de las horas en las que discurría la jornada laboral de sus padres¹⁰. Consistía en una especie de necesidad pública en el contexto que atravesaba la sociedad gijonesa en la época del cambio de siglo y subsanaba el problema de los hijos de los trabajadores de la villa que, ante la carencia de atenciones, corrían el riesgo de verse abocados al vagabundeo y la mendicidad, atravesando toda suerte de necesidades y miserias¹¹. Los menores recibían en el centro de manos de las Hermanas de la Caridad una instrucción muy sumaria, reducida a algunos rudimentos sobre lectura, escritura y álgebra, a las que se unían nociones sobre Historia, Geografía, Ciencias Naturales y doctrina cristiana.

El Asilo ocupaba un solar que en su momento se encontraba emplazado entre el Velódromo, la Carretera de Oviedo y la de la Costa y que se situaba ante el Fielato del Infante: la zona conocida con el nombre de Puerta de la Villa. Esta zona de la Puerta de la Villa es un nombre

derivado de la Puerta o Arco del Infante, el cual fue mandado colocar por Jovellanos en la actual Plaza del Seis de Agosto con el fin de solemnizar la inauguración de la Carretera de Castilla, más tarde llamada Carretera de Oviedo¹². Eran terrenos que atravesaban las primitivas murallas y fosos que constituían las defensas de Gijón, las cuales, partiendo de la Playa de San Lorenzo, desembocaban en la desaparecida Playa de Pando – Fomento –, tras cruzar la zona del Humedal. El origen de la manzana ha de situarse en el derribo de las fortificaciones que existían en la ciudad hacia 1870. El área ocupaba la zona delimitada por dos puntos de estrella de la muralla. Esta situación fronteriza con el área intramuros y próxima a terrenos destinados desde sus inicios a zonas libres – como fueron los jardines de Alvargonzález y el antiguo Velódromo – hoy Plaza de Europa – parece explicar la construcción del asilo así como del palacete contiguo, entendida ésta como un área a ser ocupada por edificios destinados a vivienda, o bien, equipamientos de cierta calidad. No obstante, la construcción inmediata de una fábrica de vidrios, del mismo modo que la parcelación de Cienfuegos, de marcado carácter obrero, decidieron el destino del resto de la manzana y explican el carácter ambiguo de su ocupación.



Antiguo Asilo Pola. Planta de cimentación con pilotaje de madera, según proyecto del Arquitecto Municipal Luis Bellido. Archivo Municipal de Gijón

La disposición del Asilo procuraba acomodarse a lo que en su momento se tenía por recomendable para instituciones de su clase. Dado que las monjas que atendían a los párvulos vivían en el interior del complejo, esta duplicidad de funciones iba a ser determinante en lo que comporta a la disposición de sus formas. Uno de los elementos que más se cuidan en la organización del espacio es el que comporta a la separación y clasificación de sus moradores. Estas se llevaban a cabo por edades, a fin de no someter a los niños que comienzan a la práctica de

ejercicios para los que no se encuentran preparados o, por el contrario, obligar a los más adelantados a retroceder e insistir sobre temas ya conocidos. De ahí que, estando comprendida la franja de edad de los niños acogidos entre el año y medio y los siete, fuese aplicada una división en dos grupos.

El edificio se configuraba como un volumen exento y de pequeñas dimensiones que, por su estructura, recordaba el aspecto de uno de los muchos palacetes de estilo ecléctico que proliferaban en la Asturias de aquellos años. Constaba el edificio de un Pabellón de ingreso, en cuya planta baja se encuentran dispuestos el vestíbulo, la dirección, el comedor y las cocinas, así como cuartos para el aseo. En la planta principal se organizan las habitaciones de las Hermanas encargadas del centro, además de un oratorio y una pequeña enfermería. Este Pabellón conduce a un gran salón de recreo cubierto, en donde se desplegaban las actividades de ocio en los días en que el mal tiempo no permitía salir a los niños al patio. Disponía al mismo tiempo el Asilo de dos aulas para el estudio, con una capacidad para alojar respectivamente entre cincuenta y sesenta niños¹³. En planta evidenciaba la influencia de la forma de componer propugnada por Durand, basada en la articulación de formas geométricas puras, siguiendo ejes de simetría muy marcados. Tres de los cuatro rectángulos que constituían la planta respondían a la proporción áurea.

El asilo respondía en disposición a los criterios de la arquitectura académica y ecléctica¹⁴. Tanto por la estructuración de la planta como en el alzado se ponía de manifiesto la búsqueda de un ideal de armonía, de simetría y de proporción que recurría a criterios tan clásicos como el de la proporción áurea. Estaba compuesto por un bloque central, dispuesto en dos pisos en altura y separados por una línea de imposta, el cual aparecía rematado por un gran alero y una decoración a base de canecillos. Flanqueando este volumen central se encontraban, a ambos lados, otros dos menores, dispuestos a una sola altura y más simples en su configuración.

Se daba en todo el conjunto gran importancia a la fachada, habida cuenta del carácter eminentemente representativo que ésta adquiriría. De tal modo, sus principales protagonistas eran un frontón semicircular y una ventana trifora que aparecía rematada por arcos de medio punto, dispuestos en el eje central de la composición. A sus lados aparecían el resto de los vanos siguiendo un modelo compositivo que se repetía rítmicamente por duplicado y triplicado. El diseño era cuidado con extremo detalle y se ornamentaba con los diversos elementos propios del repertorio académico e historicista,

como los órdenes clásicos, la aplicación de pilastras, ménsulas, etc., los cuales se disponían subrayando las partes fundamentales de la composición, esto es, remate, cuerpo y base. Al propio tiempo, ventanas y rejas se decoraban en su parte superior por medio de esquemas ornamentales propios de la arquitectura modernista y en especial derivados de la Sección Viena¹⁵. Esta decoración se basaba en rehundidos horizontales con los que se reforzaban las partes fundamentales de la composición: basamento, cuerpo principal y remate. Idéntica voluntad de reflejar un orden y una claridad en la composición al que se ha señalado para la planta, era la que presentaba la organización de la fachada. El módulo de ventanas y su decoración era único, pareándolas o triplicándolas en su disposición.

Proyecto de rehabilitación y acondicionamiento del Museo Nicanor Piñole

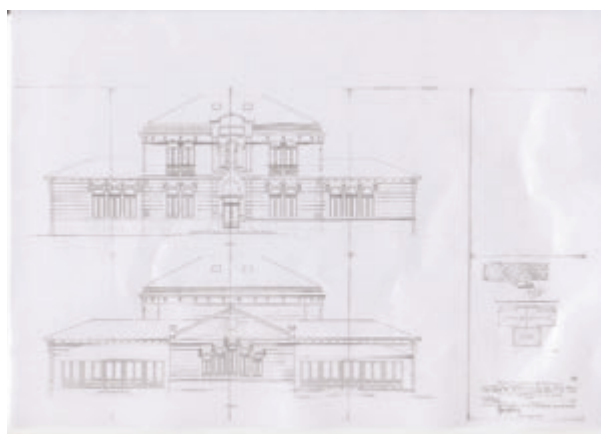
El Proyecto de Rehabilitación del antiguo Asilo Pola, firmado en 1989, del arquitecto Juan González Moriyón, preveía su reutilización con fines museísticos. En el momento en el que se encarga la realización del mencionado proyecto, por parte del consistorio gijónés, el edificio contaba con la categoría de "protección integral", en el Plan General de Ordenación Urbana, estando permitidas obras que tratasen de recuperar su carácter arquitectónico original, así como su acondicionamiento para nuevos usos. La reforma y el acondicionamiento comprendían, tal como el proyecto contemplaba, levantamiento de planos del edificio y la demolición de unos pabellones situados en la finca, junto con la propia realización del proyecto de rehabilitación, que incluía actuaciones específicas en aspectos como la urbanización, el aparcamiento, el aire acondicionado, la electricidad y la construcción de un almacén.

La parcela ocupada por el edificio, de forma ligeramente trapezoidal, actualmente se emplaza en la zona céntrica de la ciudad de Gijón. El edificio del asilo habría sufrido una reforma importante en los años cuarenta, a cargo del arquitecto Avelino Díaz Omaña. Ésta se tradujo fundamentalmente en una alteración de su aspecto exterior; mientras que en el interior fue añadida una nueva escalera y se construyó una segunda planta en la nave principal del crucero.

El proyecto de rehabilitación de González Moriyón puso especial hincapié en valorar la estructura original del edificio, tratando de introducir en ella un mínimo modificaciones, al objeto de adaptarla a su nuevo uso museístico. Tuvo en consideración, además, el peculiar carácter del museo que, monográficamente, estaría destinado a dar a

conocer la vida y obra de un pintor; el gijonés Nicanor Piñole (1878-1978), uno de los principales representantes de la pintura regionalista española. De hecho, el museo tiene su origen en la donación realizada por Enriqueta Ceñal Costales, viuda del pintor; al Ayuntamiento de Gijón. El programa del futuro museo, como hubo de tener en cuenta González Morrión, hacía referencia a todo lo que rodeaba la vida del pintor; poniendo especial énfasis en su trayectoria artística, los elementos constitutivos de su obra y el significado de la misma en el contexto de la plástica asturiana y nacional.

En su proyecto, González Moriyón, junto a Javier Felgueroso, procuró restituir el edificio a su estado primitivo, eliminando las intervenciones llevadas a cabo en los cuarenta por el Díaz Omaña, tratando de explotar sus posibilidades estéticas. Se consideró que la estructura original del inmueble era apropiada para adaptarla a su nueva función. Toda la tabiquería no estructural fue eliminada, de modo que la compartimentación fundamental quedaría constituida por los muros de carga del edificio.



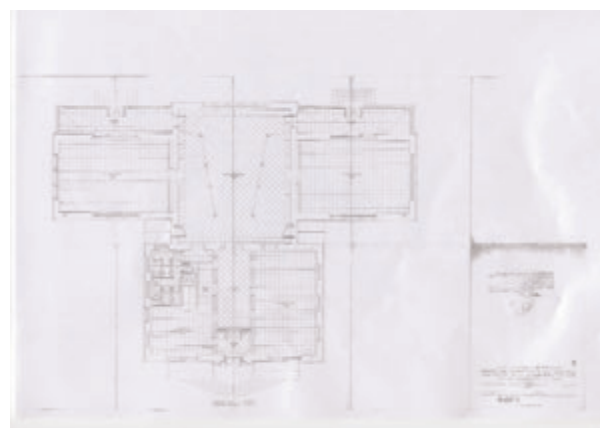
Museo Nicanor Piñole. Proyecto de reforma y adecuación del museo. Alzados. Archivo Municipal de Gijón

En aras de ese respetuoso criterio con el inmueble anterior; al exterior se recuperó su esencia original, incorporándose cubiertas teja cerámica plana, enfoscados pintados en tonos suaves y carpintería de madera también pintada. Dicha carpintería, en su despiece y ornamentación, no modificaba el diseño original¹⁶.

Cabe destacar la sensibilidad con que se realizó la intervención arquitectónica, en el mantenimiento de un criterio en todo punto respetuoso con el edificio anterior y el ambiente urbano en el que se emplaza. De acuerdo con el programa propuesto por los responsables del departamento de museos de la Fundación Municipal de Cultura, del Ayuntamiento de Gijón, el espacio quedó distribuido en salas destinadas a uso expositivo, taller pedagógico, despacho de dirección, consejería y aseos.

Entre las principales reformas introducidas en la planta del asilo, previamente descrita, en el vestíbulo de acceso se creaba un espacio permeable, abriendo huecos hacia las dos salas laterales. El local quedaría cubierto con una bóveda rebajada. Esta serviría como prolongación formal al arco situado en la fachada principal. Se modificó también la disposición de la escalera. Se entendió que en el edificio original estaba mal resuelta, al estrellarse contra un ventanal. En esta zona fue prevista la ubicación de aseos, vestuarios e instalaciones, dando lugar a un conjunto envuelto en una pieza claramente delimitada y reconocible por su tratamiento al exterior.

Asimismo, la nave central del crucero fue reconstruida, con un interior a dos aguas, por entender dicha intervención más adecuada a la imagen exterior del edificio. En su interior, se incorporó una entreplanta a modo de corredor perimetral, con la que se matizaba el espacio excesivamente amplio de la nave. Este corredor, con planta en forma de V, permitía focalizar la apertura visual hacia la composición triangular del ventanal del testero de la nave. El corredor previsto y ejecutado, se apoya en ocho columnas, enfatizando la planta en crucero que forma dicho cuerpo con los laterales. La nave se cubre con un falso techo de escayola, cuya geometría acompaña la planta del corredor; así como la del techo.



Museo Nicanor Piñole. Proyecto de reforma y adecuación del museo. Planta baja. Archivo Municipal de Gijón

Las salas del crucero son los principales lugares de exposición del museo. La entreplanta y las salas del primer piso se utilizan como espacios de exposición para presentar la colección permanente. En la crujía de la derecha se sitúa un espacio polivalente que permite la realización de pequeñas exposiciones y diversas actividades destinadas a difundir la figura del pintor. Por último, en la planta de bajo cubierta se sitúan los espacios de servicios.

Una última intervención de interés consistió en la construcción de unas galerías acristaladas, en el lugar ocu-

pado por los porches primitivos, los cuales fueron acondicionados como pequeños espacios expositivos. Se destinan a mostrar todos aquellos objetos personales y materiales que rodearon la vida del pintor y constituyeron su entorno.

Con todo, el Museo Nicanor Piñole, finalizadas las obras, fue inaugurado en 1991. Miembro del ICOM, tiene como principal objeto recuperar la figura del pintor gijonés Nicanor Piñole, como más arriba se ha señalado. Está concebido como una casa-museo, presentando el entorno histórico, social, económico y cultural del artista. Su cometido es fundamentalmente investigar y dar a conocer la vida y obra del artista, exponiendo junto a obras pictóricas, dibujos y bocetos, muebles y diversos enseres del mismo, con los que se busca reproducir los ambientes habituales en su vida. Formado entre Madrid, Roma y París, en los albores del siglo XX, Piñole¹⁷ había tenido la oportunidad de conocer de primera mano la pintura realista, impresionista y postimpresionista. Su concepción del arte fue la propia de un artista ecléctico, acorde con una genérica idea de modernidad. Óleos, apuntes, dibujos recogen su trayectoria, desde su etapa de formación hasta sus últimas obras, con una amplia muestra de los principales temas tratados a lo largo de su dilatada carrera. El recorrido sigue un criterio cronológico-temático, articulado en varios puntos que el género del autorretrato – con una selección de los más de doscientos conservados en el museo, realizados en diversas técnicas –, etapa de formación, entorno familiar del pintor – con obras fechadas las dos primeras décadas del siglo, vinculadas a Gijón y a Carreño-, temática costumbrista, paisajes, naturalezas muertas, retratos y obras de la última etapa, en los años cincuenta y sesenta.

Pero además, entre sus fines, está la difusión de formas artísticas coetáneas al pintor, de modo que artistas como Darío de Regoyos, Iturrino o Anglada-Camarasa, a través de exposiciones temporales, de producción ajena, procedentes de museos como el IVAM, de la Fundación MAPFRE, etcétera., han contribuido a relacionar a Piñole con la realidad artística española de su tiempo. Estas exposiciones se han dedicado fundamentalmente a las escuelas del norte peninsular; en un intento de renovar la debatida existencia de una escuela de pintura vinculada al litoral cantábrico, en cuyo marco se manifestaron diversas individualidades de relevancia. Cada exposición, por lo general, se complementa con un taller didáctico.

Se trata de un museo de titularidad municipal integrado en la Red Municipal de Museos del Ayuntamiento de Gijón y en la Red Regional de Museos. Guarda relación con el Plan de Excelencia Turística de Gijón que, entre sus

objetivos, ha buscado crear una infraestructura turística acorde con la demanda, disponer de los recursos necesarios para afrontar la comercialización y sensibilizar a la población promoviendo la idea del turismo como sector económico capaz de generar ingresos para la ciudad¹⁸.

Es conveniente tener en cuenta que la actividad museística asturiana ha encontrado tradicionalmente en Gijón el núcleo más inquieto y plural. La apuesta o el compromiso que en este sentido se ha manifestado hacia el arte, aunque desigual, puede constatar en algunos de sus espacios expositivos institucionales, así como en determinadas galerías privadas. Entre los primeros destaca la labor de la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Gijón, en particular con relación al Centro de Cultura Antiguo Instituto¹⁹, el Museo Casa Natal de Jovellanos, el dedicado a Nicanor Piñole y la red de Centros asociados. Dentro este último apartado se incluyen centros tales como la Biblioteca Pública Jovellanos, la Sala del Puerto Deportivo (Antigua Rula), el Ateneo de La Calzada o el Centro Municipal de Pumarín Gijón-Sur. Desde el Departamento de Difusión y Producción Artística se han desarrollado, en últimos años, diferentes programas con los que se han procurado prestar un apoyo a artistas y, en particular, a los que inician su quehacer. Las ayudas han tenido una triple orientación. Por una parte, favoreciendo la formación a través de la organización de seminarios, talleres y cursos; en segundo término, apoyando la producción artística –a través de distintas convocatorias de ayudas a la creación²⁰–; por último, desde el punto de vista de la difusión. Entre otros espacios significativos emplazados en la villa de Jovellanos se encuentran el Museo Barjola, dependiente de la actual Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo del Principado de Asturias; el Centro Cultural Cajastur Palacio Revillagigedo, vinculado a la Obra Social y Cultural de Cajastur, al que ha de añadirse la Sala Cultural Monte de Piedad, dependiente de la misma entidad bancaria; y el Espacio Astragal, vinculado al Conseyu de Mucedá del municipio. A estos sumaremos la contribución de la Fundación Museo Evaristo Valle, la de diversas galerías privadas, en particular Cornión y Espacio Líquido –junto a Nómada o Altamira– así como la Asociación Plástica El Luzernario, la Fundación Alvargonzález o la Capilla de San Lorenzo.

Notas

- 1 El *Expediente de Rehabilitación del Antiguo Edificio del Asilo Pola con destino a Museo Nicanor Piñole*, de 1989, del Archivo Municipal de Gijón, incluye Proyecto básico y de ejecución de la reforma del antiguo Asilo Pola para sede del Museo Nicanor Piñole. Firmado por Juan González Moriyón, a su lado figura como arquitecto colaborador Javier Felgueroso Carrascal, como arquitectos técnicos Ignacio Camacho y Anselmo Arregui y como contratista principal Emilio Cueto S.L. Asimismo, dicho expediente incluye un Proyecto de urbanización y aparcamiento, un Proyecto de construcción de almacén y un Modificado de Proyecto básico y de ejecución de la reforma del antiguo Asilo Pola para sede del Museo Nicanor Piñole.
- 2 En *Expedientes Especiales S/N. Fundación Suárez Pola*, Archivo Municipal de Gijón.
- 3 Ver VVAA (1981): *Enciclopedia Temática de Asturias*. Arte. Silverio Cañada, Gijón: 252.
- 4 Sus actividades iban a ser favorablemente reconocidas: recibía el empresario el emblemático galardón de la Cruz de Isabel la Católica y figuraría además en la galería de asturianos ilustres de la Universidad de Oviedo. Nombrado Hijo Predilecto de Gozón, en el año 1914, era erigida una estatua con su efigie en los jardines contiguos a la iglesia parroquial de Luanco. En Gijón, mientras, el Ayuntamiento daba su nombre a una de sus calles. En VVAA (1972): *Gran Enciclopedia Asturiana*. Tomo XIII. Silverio Cañada, Gijón: 225.
- 5 Era una fábrica de loza feldespática, al estilo inglés, creada con un capital de dos millones de pesetas. Montada por personal especializado expresamente llegado de Inglaterra, contaba con los más avanzados sistemas de producción, modelado y decoración. A ello venía a añadirse un elemento importante: la existencia de viviendas para obreros, rematadas, que popularmente eran conocidas con el nombre de "El Palacio". Los empleados de oficina, cosa insólita en aquellos tiempos, gozaban de la denominada "semana inglesa", que incluía el descanso en las tardes de los sábados y un horario semanal de cuarenta y cuatro horas. Una verdadera revolución. Paralelamente, el número de mujeres trabajadoras con que la fábrica contaba era notablemente superior al de varones, contando la industria a los pocos meses de su puesta en marcha con cuatrocientos operarios. Ver VVAA (1977): *Historia de Asturias*. Edad Contemporánea II, Ayalga, Salinas: 131-132.
- 6 "Es mi voluntad crear en Gijón una Escuela de párvulos para recoger a los niños de los menestrales y jornaleros del pueblo mientras éstos van a sus trabajos". En *Expedientes Especiales S/N. Fundación Suárez Pola*, Archivo Municipal de Gijón.
- 7 Esta situación se planteaba como consecuencia de las transformaciones económicas y sociales en curso, las cuales tenían su reflejo en la proletarianización de amplias capas del campesinado y en el rápido crecimiento de la población urbana. Era una respuesta al aumento de un infraproletariado incesantemente alimentado por quienes huían de la miseria del mundo rural, sin que la ciudad ofreciese a los hombres más trabajo que el de peones, ni a las mujeres otro oficio que el servicio doméstico y el empleo en cierto tipo de fábricas – industrias textiles, de tintados, etc. Ver SENDÍN GARCÍA, M. A. (1995): *Las transformaciones en el paisaje urbano de Gijón (1834-1939)*, RIDEA, Oviedo: 208 y ss.
- 8 La mendicidad infantil era considerada como una auténtica "enfermedad social" que, en buena parte de los casos, provenía de la ineducación. Ver *Memoria de la Junta Local de Protección a Menores* (1956), Gijón: 40-43.
- 9 Contra todo ello se constituiría, entre otros fines, la Asociación Gijonesa de Caridad. Creada en febrero del año 1905, se había constituido en demanda del socorro a los pobres de solemnidad y también a los llamados pobres vergonzantes, los cuales escondían y llevaban en silencio su precariedad. Proporcionaba, aun sin abarcar todas las necesidades sociales, alimentos y vestidos a los pequeños mendigos. De hecho, resultaba harto frecuente que muchos niños no asistieran a la escuela por carecer la mayor parte del año de calzado y de vestidos, o por llevarlos en tal mal estado que se sentían avergonzados ante sus compañeros. Con los alimentos, la situación era muy parecida en el caso de los sectores de disponibilidad económica más precaria. En *Asociación Gijonesa de Caridad. 1880-1990* (1990), Gijón: 36-37.
- 10 Al lado del Asilo Pola existían otros espacios en Gijón de carácter próximo, las denominadas Salas Asilo. Instalados en los principales barrios de la ciudad – El Arenal, Cimadevilla, El Llano, La Calzada – acogían párvulos y se configuraban a modo de las actuales guarderías y centros de educación infantil. En su espíritu constitutivo se encontraba el deseo de proteger a los miembros más desvalidos de la sociedad, a la población infantil extraída de las clases socioeconómicamente más desfavorecidas; niños que, dado que por motivos laborales sus padres no podían hacerse cargo de ellos, dejaban pasar el día transitando por las calles, deambulando mercados y parques.
- 11 En Gijón, al igual que en el resto de las poblaciones españolas de los primeros años del siglo XX, se daban numerosos casos de explotación del menor; muchas veces incentivados por sus propios progenitores que les lanzaban a la calle a implorar una mal entendida caridad. Con frecuencia, los niños se juntaban con otros de mayor edad que les inducían a comportamientos delictivos de menor importancia – robos y otros escarceos –, creando el germen de futuros delincuentes. Antes que como una escuela elemental, el Asilo se concebía con el sentido de entretener a los niños, custodiarlos y guiar sus primeros pasos en la educación para la vida. Ilustrando con claridad esta actitud de compromiso social se encuentran las afirmaciones de pensadores de la época como Juan Teófilo Gallego Catalán. En GALLEGO CATALÁN, J.T. (1907): *La educación popular en Gijón*, La Escolar, Gijón: 134 y ss.
- 12 Ocupaba el asilo la denominada calle del Retén, en conmemoración de los retenes que tenían sitiados los franceses durante la Guerra de la Independencia en diversos lugares de la población. Esta calle tomaría con posterioridad el nombre de Velódromo y más tarde el de Alfredo Truán, director de la Fábrica de vidrios próxima al asilo. El terreno necesario para su edificación era cedido por el Ayuntamiento, aunque con la condición de que, si algún día el edificio viese alterada su función original, sería revertible a la municipalidad. *Ibidem*
- 13 El menaje de las aulas era muy simple. Estaba compuesto por carteles con grandes letras para que los pequeños aprendieran a conocer el Alfabeto. A éstos se sumaban cuadros de Historia Natural, mapas y pizarras para la escritura. Modestos bancos y pupitres permitían a los niños permanecer sentados durante las horas de estudio.
- 14 Son criterios comunes a una buena parte de los edificios que paralelamente se construyen en otros lugares de España e incluso de Europa. Ver LLORDÉN, M. y ARIAS, A. (1989): *Guía de Gijón*, Silverio Cañada, Gijón: 23-24.

- 15 La incorporación de motivos modernistas se explica por la intervención de Miguel García de la Cruz, que tuvo la oportunidad de conocer estas formas tras haber viajado por Europa.
- 16 Un Proyecto Modificado, del 19 de febrero de 1990, firmado asimismo por González Moriyón, introdujo obras de recalce del edificio, así como una reforma de la cimentación prevista para obras menores del distribución en el interior.
- 17 La obra de Nicanor Piñole, ha sido tratada, entre otros autores, por Ruperto Álvarez Caravia, en *Nicanor Piñole, su vida sus técnicas*, Banco Herrero, Oviedo, 1982; Francisco Carantoña, en *Nicanor Piñole, vida, obra y entorno del pintor*, Trea, Gijón, 1998; Enrique Lafuente Ferrari, en *Nicanor Piñole*, Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón, 1998; Jesús Villa Pastur, en diversos estudios, como *Los cien años de Nicanor Piñole*, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1979.
- 18 El convenio para el desarrollo del plan se firmó en Madrid en diciembre de 2000. Gestionado por la Sociedad Mixta de Turismo y cofinanciado por el Gobierno de Asturias, implicó a diferentes administraciones públicas, organismos, empresas, asociaciones del sector y a los propios ciudadanos de Gijón.
- 19 Se trata de un centro que ocupa lo que fue el edificio del Real Instituto de Náutica y Mineralogía, construido a finales del siglo XVIII, según proyecto de Juan de Villanueva, respondiendo a las ideas jovellanistas. Fue declarado Monumento Nacional en 1974 y en 1995 fue rehabilitado por el consistorio gijonés para convertirlo en centro de actividades culturales.
- 20 Entre estas ayudas tenemos la Convocatoria para la concesión de subvenciones para la creación y difusión de producciones artísticas, en los terrenos de las artes plásticas, interdisciplinares, multimedia y arte digital.

Fuentes documentales

Expedientes Especiales s/n. Fundación Suárez Pola. Archivo Municipal de Gijón.

Expediente de Rehabilitación del antiguo edificio del Asilo Pola, con destino a Museo Nicanor Piñole. Archivo Municipal de Gijón.

Memoria de la Junta Local de Protección de Menores. Gijón, 1956.

Reglamento Salas- Asilos. Gijón, 1917.

Bibliografía

ALVARGONZÁLEZ, R.M.(1984): *Gijón 1880-1920*, Silverio Cañada, Gijón.

Asociación Gijonesa de Caridad. 1880-1990 (1990), Gijón.

GALLEGO CATALÁN, J.T. (1907): *La educación popular en Gijón*. La Escolar, Gijón.

GARCÍA PRADO, J. (1954): *La villa de Gijón*, Gijón.

MORALES SARO, M.C.(1978): *Gijón 1890-1920. La arquitectura y su entorno*. Gijón.

SENDÍN GARCÍA, M. A.(1995): *Las transformaciones en el paisaje urbano de Gijón (1834-1939)*. RIDEA, Oviedo.

El atractivo de las nuevas tecnologías aplicadas al uso turístico del patrimonio: reto o rentabilidad. Proyecto Siana

Francisca Torres Aguilar
Universidad de Málaga

Dentro de las múltiples disciplinas que conforman los estudios de la Historia del Arte, las nuevas tecnologías aplicadas al patrimonio son una línea de investigación abierta recientemente desde las áreas de la museografía, la didáctica, y los estudios patrimoniales en general. Cada vez son más las instituciones públicas y privadas que apuestan por el uso de nuevos medios técnicos de información como herramienta de estudio del patrimonio o como atractivo reclamo para el público. Las nuevas tecnologías, los novedosos soportes electrónicos y, por supuesto, los nuevos canales de comunicación e información están permitiendo una vía reciente para la creación artística, la aplicación práctica dentro de las funciones propias del museo y las instituciones patrimoniales. La realidad aumentada o complementada es uno de estos novedosos sistemas que permite dentro de un marco físico real añadir, sobre un soporte reproductor información sintética por medios informáticos.

Hay que diferenciar la realidad aumentada de la más conocida realidad virtual. Ya que aún existiendo en origen mucha similitud, el enfoque de ambos es diferente. Las dos intentan imitar la realidad, pero la realidad virtual reconstruye completamente un entorno sintético alrededor del observador; sustituyendo el entorno real que le rodea. La realidad aumentada, en cambio, combina información sintética con la escena que rodea al observador de modo que ambas pueden interactuar en tiempo real¹. La realidad aumentada amplía la percepción del usuario a aspectos de la realidad que en condiciones normales no podría ver o no sabría interpretar. Aunque lo expuesto

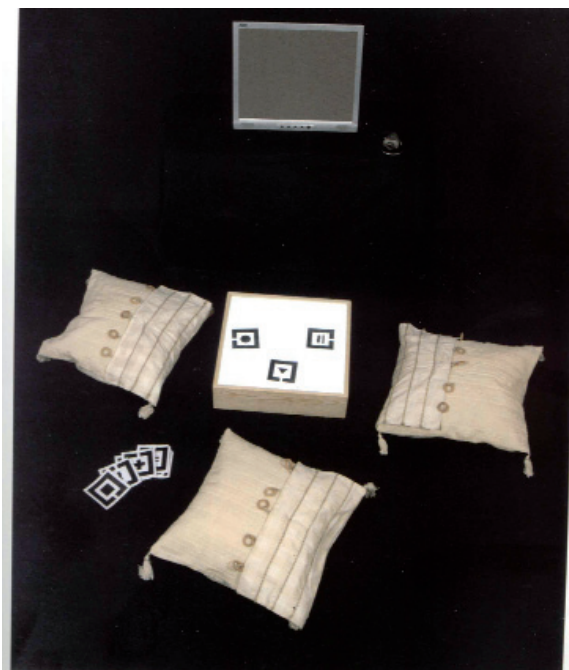
hasta ahora nos resulte extraño a diario tenemos contacto con la realidad aumentada, ya que la televisión nos ofrece información aumentada en la imagen, por ejemplo en los textos simultáneos que aparecen bajo el presentador de las noticias, o durante la transmisión en directo de un partido de fútbol. Pero la gran ventaja de la realidad aumentada es que el sistema está realimentado desde el punto de vista del observador; es decir, responde automáticamente a los movimientos de éste en el mundo real y devuelve la información en función de lo que hace. Para crear un sistema de realidad aumentada hace falta una cámara que perciba lo que ve el usuario, un ordenador que procese la imagen, genere la información adicional y componga la vista final y un display –gafas, monitor, etc.– que muestre al usuario la vista modificada.



Gráfico del funcionamiento de Realidad Aumentada

Las posibilidades a nivel práctico son casi infinitas y los estudios que se han llevado a cabo pasan por la aplicación industrial en la fabricación, en el diseño, la medicina y la industria del entretenimiento en el ámbito doméstico, y dentro del público diferentes aplicaciones en espacios como bibliotecas, museos, centros de arte y docu-

mentación e interpretación. Para la Historia del Arte es un medio de expresión y un terreno de indagación para los artistas. En el Certamen Andaluz de Artes Plásticas 2005 tuvimos la posibilidad de disfrutar de la instalación "Snap City" del joven cordobés Daniel Palacios Jiménez, cuya base es la realidad aumentada².



"snap city", Daniel Jiménez. Instalación con equipo RA

Pero la realidad aumentada también ha de ser una fuente de estudio y un nuevo campo de investigación, tanto en su aplicación como el resultado de la dicha aplicación. Si atendemos a nivel gráfico que proporciona el sistema la aportación puede ser muy enriquecedora, ya que éste permite la recreación y rehabilitación de edificios y yacimientos arqueológicos, o bien aplicaciones más concretas dentro del museo. Esta función de la realidad aumentada es uno de los motivos de permiten incluirla dentro de los canales de difusión y conocimiento del patrimonio.

La adaptación de la realidad aumentada al patrimonio cultural andaluz es la finalidad de nuestro proyecto. El equipo de investigación SIAMA –Sistema de Información Ampliada a Monumentos Andaluces– surge desde el Departamento de Tecnología electrónica de la Escuela Técnica de Ingeniería de las Telecomunicaciones de Málaga, en colaboración con diferentes organismos como el Centro de Estudios Árabes de Granada, la Escuela Superior de Arquitectura, también de Granada, y el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de Málaga. Desde estas múltiples disciplinas, dichas instituciones estamos trabajando en el desarro-

llo y mejora de las nuevas tecnologías dentro de sus respectivas áreas de estudio, siendo este proyecto un punto de encuentro con el patrimonio con el fin último de darle una aplicación práctica. Hemos centrado nuestra atención en el patrimonio de Andalucía por ser especialmente rico y variado. Pero también, por razones meramente prácticas. Andalucía se encuentra en una situación socio-económica que sitúa al patrimonio histórico, cultural y monumental dentro de los atractivos turísticos y un motor de su economía, por lo que nos pareció oportuno y provechoso para los intereses comunes, elaborar un proyecto multidisciplinar que abriera nuevas perspectivas a los recursos culturales, que ya existen dentro de los planes estratégicos, y resultara atractivo y, sobre todo, plausible. Por este motivo, la Conserjería de Innovación, Ciencia y Empresa ha financiado este proyecto de excelencia con 123.518 euros para crear una plataforma multimedia interactiva, basada en la realidad aumentada para representar el patrimonio cultural de Andalucía. Nuestra propuesta es hacer de la realidad aumentada un vehículo idóneo para la transmisión de los valores culturales, documentales y artísticos, contribuyendo de esta forma a su difusión, conservación y pervivencia³.

Dentro de los objetivos del Proyecto SIAMA está presente la realización de una vertiente teórica en forma de tesis doctoral. En ella pretendemos trazar una introducción en la que se realizará un recorrido histórico por la adaptación de la tecnología –entendiendo el concepto en su aceptación más amplia– a la historia del Arte y el patrimonio. Los antecedentes dentro de los sistemas de documentación y gestión del patrimonio. Para concluir, la aplicación de la realidad aumentada dentro de los monumentos llevados a cabo en el ámbito nacional e internacional a fines a nuestra propuesta.

Una vez que hemos definido la realidad aumentada y el objetivo de nuestro proyecto, quisiéramos esbozar un breve panorama de las nuevas tecnologías aplicadas al patrimonio.

El uso que hasta el momento se la ha hecho de las nuevas tecnologías en la aplicación al patrimonio y que más se han desarrollado son aquellas, que a un nivel práctico, gestionan las funciones administrativas y técnicas de las instituciones patrimoniales. El avance de la informática ha facilitado y agilizado las tareas cotidianas, fundamentales en el desarrollo ordinario de un museo o entidad cultural. Iniciativas prácticas como DOMUS⁴– sistema integrado de documentación y gestión museográfica del Ministerio de Cultura– hasta los portales páginas webs de Museos e instituciones culturales⁵privadas o públicas nos permite un acercamiento a las tecnologías como herramientas de trabajo.

Las webs de ciudades y pueblos cuentan ya con un apartado dedicado a la historia, el patrimonio y el arte, junto con una breve guía con rutas, itinerarios y sugerencias que nos pone en contacto con la entidad cultural de la localidad. Muchas de ellas ya cuentan con una visita virtual a conjuntos monumentales, restos arqueológicos o entornos urbanos de especial interés histórico artístico⁶. Estas visitas no suelen aportar información adicional a la realidad tangible del monumento y en la mayor parte de los casos el acercamiento a las piezas o una parte concreta del edificio proporciona una ficha técnica o cartela similar en formato a los paneles explicativos de los museos o centros de interpretación⁷. La idea que nos proporciona del conjunto o monumento nos seducirá como un atractivo más, nos preparará con esa pequeña introducción histórica a la visita programada y también, ofrece información útil y práctica como horarios, medio de transportes, etc. Este servicio que nos presta el sistema es una manera beneficiosa de acercar al público el museo e instituciones patrimoniales.

En cambio de forma diferente, las aplicaciones que permite la realidad aumentada —que conforman la base de nuestro proyecto— de cara a divulgar y difundir nuestro patrimonio podemos adaptarlas a la red. Ya que entendemos que como una herramienta que hace comprensible al objeto artístico o el monumento es una forma inmediata y ágil para ponerlo en práctica de cara al público. La reconstrucción de un conjunto arqueológico, no sólo a nivel ilustrativo, sino otorgándole una base documentada redactadas con un criterio científico, sobre todo teniendo en cuenta los estudios previos de público en general o en particular si se quiere aplicar a las actividades educativas de una institución- relacionados con el objeto referente. De esta forma la realidad aumentada dota a la aplicación de información literal y/o audiovisual, siendo manipulada por el usuario en los niveles de profundidad que desee. Es esta una de las grandes ventajas del sistema. Si atendemos a los textos que estudian las características y pedagógicas de los audiovisuales dentro del sistema de comunicación entre el visitante y el objeto, éstos apuestan por los vídeos como medio audiovisual más común⁸. Sobre estudios previos sobre la realidad aumentada, ésta cuenta con las mismas ventajas que una audiovisual dentro del circuito de una exposición, más la autonomía que le permite una mayor libertad de movimiento (cuando se trata de una tableta o de unas gafas) o bien, una mayor capacidad de información en relación directa con el objeto de nuestro interés. Un ejemplo ficticio: Si nos situamos frente a la Alhambra de Granada desde un paraje que tengamos una panorámica comple-

ta del edificio —desde el Albaicín, por ejemplo— con unas gafas seguiremos viendo la imagen física habitual, a petición nuestra se nos permitirá pulsar con nuestro índice una de las torres, y sobre esta, aparecerá un display con información, datos indicadores (fecha, estilo...) junto con esta información podemos añadir vistas desde el interior correspondiente a la torre en cuestión, o bien, planos de situación en perspectivas aérea, un glosario con términos arquitectónicos o un fragmento de música andalusí que nos amenice el disfrute de la contemplación del monumento⁹.

Como la profesora García Blanco bien puntualiza en su estudio de la Comunicación en la Exposición, no debemos perder de vista que la realidad aumentada es un medio para llegar a un fin: una buena comprensión del monumento, y ciertamente corremos el riesgo de *eclip-sar* el monumento con la parafernalia emparentada con la tecnología. Pero si bien todo lo que conlleva la técnica supone en si una atractivo añadido, contamos con la ventaja de que día a día esta tecnología se aplica a nuestra vida diaria, desde las transacciones bancarias en un cajero automático hasta las funciones *inteligentes* de un edificio para regular los sistema de seguridad o condiciones ambientales. El sistema y el planteamiento de la realidad aumentada al patrimonio no han de ser muy diferente en su diseño a la pantalla de un videojuego, lo que no podemos entender como una gran ventaja a la hora de atraer la atención de las generaciones más jóvenes. Con esta sucesión de ideas queremos hacer ver que son puntos de partida para futuros estudios siempre y cuando podamos tener la posibilidad experimentar y aplicar con estas tecnologías.

Como venimos enunciando la realidad aumentada aplicada al patrimonio es una importante herramienta para la educación cultural. M^a Luisa Bellido Gant, en *Arte, Museo y Nuevas Tecnologías*¹⁰, hace un excelente recorrido por las aplicaciones tecnológicas tanto dentro de la creación artística como en las aplicaciones museográficas. Si bien es cierto, centra la atención sobre la realidad virtual y omite los ejemplos referentes a la realidad aumentada. Sí resulta revelante la especial atención que presta a los ejemplos de recreación arquitectónica, tales como presencia de la arquitectura virtual en las ediciones de IMAGINA 92 y 93 o los proyectos museográficas de Frank Gehry para el Guggenheim de Bilbao. A fin al proyecto de la Escuela Superior de Arquitectura de Darmstat de reconstrucción de tres sinagogas destruidas. La plataforma más especialidad en realidad aumentada en relación al patrimonio es Archeoguide¹¹ un proyecto que desde Grecia lleva a cabo Infracom. En España, el proyec-

to desarrollado por Telefónica *Ars virtual*¹² es una plataforma para la difusión del patrimonio cultural basada en el 3D aplicada a la realidad virtual. Muy reseñable dentro de esta página el mapa que traza del monumentos reconstruidos dentro del mapa del patrimonio de España, Latinoamérica y Marruecos (estos aún en vía de construcción). A nivel de Andalucía, dentro de portal de Turismo Andalúz¹³, un equipo de la Escuela Superior de Telecomunicaciones de Málaga ha desarrollado para la empresa ARPA-solutions, un libro virtual, en el que se puede interactuar con el sistema obteniendo imágenes en 3d de los más emblemáticos edificios de las provincias andaluzas.



Catedral de Málaga, Libro Virtual. Turismo Andalúz

Una de las ventajas de las nuevas tecnologías aplicadas al patrimonio, es la fuente documental resultante de la recreación del patrimonio arqueológico y monumental. Una información, que a pesar del escaso período de tiempo desde que se trabaja con estas técnicas, se está convirtiendo en sí misma en material de conservación y herramienta para futuros estudios. Sobre todo aquellos casos en los que se trabaja con los gráficos en 3D, la realidad virtual y la realidad aumentada, son un aporte para el futuro que permitirán reducir el impacto del público sobre el monumento y su entorno- pensemos en el caso de un recito con acceso restringido como las Cuevas de Altamira-. Recientemente, Ana Almagro Vidal de la Universidad de Granada ha defendido una tesis doctoral versada sobre la reconstrucción 3D como herramienta para la conservación. La aproximación gráfica que realiza sobre el Alcázar de Sevilla o la Aljafería de Zaragoza son una demostración de cómo a través de este acercamiento a los edificios se hace posible un estudio específico de los fundamentos arquitectónicos o hipótesis constructivas de forma gráfica y científica.

Tanto para el Historiador como para el personal docente este material documental resulta de gran valor puesto que adaptado a las necesidades o al diseño de una exposición, es un material de gran interés y sumamente comunicativo, pero también un reclamo muy atractivo para el visitante. Los estudios de público ya se están adaptando y desarrollando por parte de instituciones afines al patrimonio. Dentro del territorio nacional, destacan los llevados a cabo por el grupo Òliba de la Universitat Oberta de Catalunya¹⁴. Según los resultados obtenidos por este estudio de investigación, las respuestas del público son un tanto contradictorias, y las reacciones van desde el entusiasmo hasta las quejas por las dificultades de su manipulación. Aspectos éstos, que con el tiempo y un buen empleo en el uso de la tecnología, debemos mejorar.

Dentro de los objetivos como grupo de investigación SIAMA se contempla en el uso puntual de de la tecnología, en concreto la realidad aumentada como una puesta en valor de un monumento con uso turístico. Creemos muy ventajoso el estudio de las incidencias, ventajas y desventajas del dicho uso, los factores que las hace atractivas o por el contrario, desaconsejable en casos concretos. Esperamos tener la oportunidad de llevar a la práctica los logros del equipo. En los estudios preliminares nos centramos en nuestro entorno más inmediato. En Málaga por ejemplo, sería de un enorme interés el uso de la realidad aumentada, ya que debido a su bagaje histórico de la ciudad y las transformaciones que ésta ha sufrido a través del tiempo, se hace difícil imaginar el aspecto que pudo tener en un momento dado y que con la realidad aumentada podemos tener una idea aproximada del monumento en el contexto histórico de su construcción. Desde este punto de vista, la recreación nos permite también una recreación del entorno y edificios colindantes de forma digital, sin alterara en forma alguna el conjunto físico. El visitante puede percibir el monumento como fue o como podría haber sido con información adicional- texto, audio, etc.- sobre lo que observa. Entre nuestros proyectos está la recreación de la Torre de la Catedral de Málaga. Con un sencillo sistema de realidad aumentada se puede superponer la torre que no llegó a construirse, dejando clara la diferencia con el edificio real, pero para el observador obtendría una impresión de cómo debió de haber sido. Queremos destacar que la realidad aumentada siempre hará una diferenciación de lo que es real de la recreación, ya que si algunos monumentos permiten una recreación fidedigna a los proyectos originales, otros se basan en hipótesis o meras elucubraciones, siempre podemos hacer ver que esa porción gráfica es un añadido con un fin meramente ilustrativo¹⁵.



Reproducción de la Málaga Fenicia, Guía Fácil, Ediciones Ilustres

También vamos a presentar futuras propuestas de adaptación del sistema realidad aumentada a ámbitos tales como el museo- propuestas de adaptación, como por ejemplo, un ánfora en su vitrina puede ganar a nivel pedagógico y didáctico si a través de la tecnología *recreamos* el medio subacuático en la que fue encontrada.



Pruebas de efectos acuáticos para aplicaciones a proyectos museográficos

La manipulación para la pieza es mínima, las condiciones de conservación medioambientales no han de modificarse, simplemente contaremos con un monitor o unas gafas que nos permita retornar la pieza a otro entorno físico. O bien, otro proyecto que estamos madurando son

crear un sistema, también por monitores, pero que el objeto sea documental o gráfico, piénsese en una colección de carteles o fotografías cuyo espacio expositivo pueda albergar 6 elementos, con este sistema no sólo podríamos disfrutar de la colección completa sino que también datos accesorios a la ficha de identificación (autor, datos del catálogo, biografía, comentarios estético e histórico o, de forma simultánea y paralela establece un sistema comparativo con otras imágenes). Pretendemos que las aplicaciones respondan a una necesidad comunicativa entre el espectador y el objeto con fines prácticos en lo referente a la divulgación y difusión del Patrimonio.

Ya que la tecnología está a nuestra disposición, pongámosla al servicio del patrimonio, o lo que es lo mismo, del ciudadano, para que a través de su indudable atractivo pueda aprender, comprender y acercarse a monumentos que por su trayectoria histórico-artística han pasado por diferentes etapas, o bien han desaparecido, y nos parece importante la labor mediática que realizan los nuevos soportes informáticos para darlos a conocer.

Agradecimientos

Este trabajo está financiado por el proyecto de Excelencia TIC 249 de la Junta de Andalucía.

Notas

- 1 AZUMA, R. (1997): *a Survey of Augmented reality presence: teleoperator and virtual environments*, vol 6, nº4: 355-385.
- 2 Catálogo de la muestra Certamen Andaluz de Artes Plásticas 2005 celebrada en la sala de Exposiciones Alameda, del 28 de octubre al 20 de noviembre de 2005, Instituto Andaluz de la Juventud, Málaga.
- 3 Con motivo de la concesión de este proyecto la Gaceta Universitaria de la Universidad de Málaga dedicó un artículo, "Tecnología de la Información y las telecomunicaciones" el pasado 26 de Mayo de 2006, en el que se amplía información sobre el grupo de investigación y los estudios preliminares llevados a cabo hasta el momento.
- 4 Para más información consultar http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?area=museos&id=613.
- 5 EGLER, A.M. (2005): "El portal web de museos de Andalucía" en *Mus-A, Revista de los Museos de Andalucía*, nº 5: 22-28.
- 6 Pueden consultarse algunos ejemplos en <http://www.alhambra-patronato.es/>, <http://www.malagavirtual.com/>
- 7 Una ejemplo muy claro son las páginas <http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp?id=15&ruta=3>, <http://coleccionctb.museothyssen.org/#>, o <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/>.
- 8 GARCÍA BLANCO, A. (1999): *La exposición. Un medio de comunicación*, Ediciones Akal, Madrid: 154-158
- 9 Este es uno de los proyectos prácticos que se han propuesto en colaboración con la Escuela de estudios Árabes de Granada dentro de las actividades de la Semana de la Ciencia y la Tecnología de la Junta de Andalucía en Noviembre de 2006.
- 10 BELLIDO GANT, M.L. (2001): *Arte, Museos y nuevas Tecnologías*, Ediciones Trea, Gijón: 117-123.
- 11 Puede consultarse y ver demostraciones en <http://archeoguide.intranet.gr/project.htm>
- 12 En <http://www.arsvirtual.com/index.jsp>.
- 13 Se puede visitar y descargar en <http://www.andalucia.org/modulos.php?modulo=LibroInteractivo>
- 14 CARRERAS, C. (2005): "El estudio sobre el impacto de las Nuevas Tecnologías en el Público de los Museos" *Mus-A, Revista de los Museos de Andalucía*, nº 5:39-42.
- 15 De las principales ciudades patrimoniales se han editado guías gráficas del pasado y el presente de la ciudad. Algunas de estas ediciones se acompañan con un cd, como el caso de STACCIOLI, R.A. (2001) *Roma como fue y como es*, Vision, Roma. O de la Editorial Ilustres de Andalucía, Guía Fácil Málaga y su Provincia del 2002. en ambos ejemplos la documentación y recreación gráfica están muy bien documentada.

Bibliografía

- AZUMA, R. (1997): *a Survey of Augmented reality presence: teleoperator and virtual environments*, vol 6, nº4.
- BELLIDO GANT, M.L. (2001): *Arte, Museos y nuevas Tecnologías*, Ediciones Trea, Gijón.
- FONTAL MERILLAS, O. (2003): *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e Internet*, Ediciones Trea, Gijón.
- GARCÍA BLANCO, A. (1999): *La exposición. Un medio de comunicación*, Ediciones Akal, Madrid.

El papel de los viajeros decimonónicos en la valoración del patrimonio de las Baleares

Francesca Tugores Truyol
Universitat de les Illes Balears

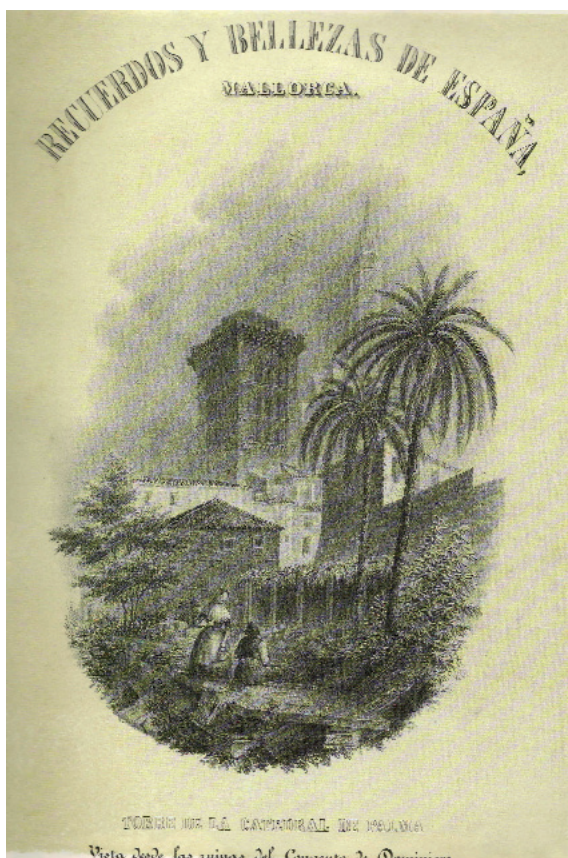


Imagen de las ruinas del convento desamortizado de Sant Domingo, en, PARCERISA, F.J.; PIFERRER, P. Recuerdos y bellezas de España. Mallorca. Palma: Olañeta, 2004

El concepto moderno de patrimonio como fuente de conocimiento del pasado es una conquista europea del siglo XIX, momento en el que se forjará después de

importantes pérdidas patrimoniales. El proceso se iniciará a raíz de la Revolución Francesa, y como una reacción inmediata, se tomarán medidas de protección, al tiempo que en toda Europa numerosos viajeros e intelectuales dejarán constancia descriptiva de los principales monumentos a través de la imagen y la palabra¹.

En el Estado Español, será la Desamortización² y sus consecuencias devastadoras el estímulo para el reconocimiento del valor de un patrimonio común, que provocará como reacción la aparición de varias obras recogiendo los principales monumentos, y poco después, la toma de medidas para su catalogación y protección³. De hecho, la secuencia destrucción-lamentación-valoración se repetirá como proceso de asimilación de los bienes patrimoniales hasta nuestros días.

En este artículo analizaremos la creación del concepto de patrimonio en las Baleares a partir de estos hechos y de la aportación de los viajeros ilustrados del siglo XIX.

Los inicios de la valoración del patrimonio en las Baleares

Los antecedentes de la valoración patrimonial de las Baleares se pueden encontrar en los comentarios de Melchor Gaspar de Jovellanos, quien, desde su estancia forzosa en el Castillo de Bellver describió los principales monumentos de Mallorca⁴, lamentándose en ocasiones por los usos inadecuados que en ellos se llevaban a cabo. Otros autores, como André Grasset de Saint Saveur viajarán tempranamente a las Baleares, realizando descrip-

ciones de sus elementos más destacables⁵.

La relevancia de estas primeras aportaciones queda patente en las palabras del historiador Joaquín María Bover, quien en plena argumentación para impedir la demolición del Arco de la Almudaina de Palma en 1841⁶, utilizará el testimonio de viajeros ilustres para justificar su valor: "... impedir la demolición del Arco de la Almudaina, única reliquia que se conserva entre nosotros de la dominación de los árabes, cuya delicada construcción ha admirado siempre a todos los extranjeros, así como de su magnificencia hablan con honor los viajeros Hermilly, Martín y Laurens"⁷.

La Desamortización de Mendizábal (1835) conllevará la destrucción de algunos monumentos de importancia en las Baleares, afectando al Convento de Sant Domingo⁸ (1837), Sant Francesc de Paula (1836) y Sant Nicolau de Tolentino (1836), entre otros.⁹

En 1837 aparecerán las primeras iniciativas para catalogar y proteger el patrimonio, y el Gobernador de las Baleares enviará una carta a todos los alcaldes de la isla solicitando faciliten los datos de los monumentos para "ilustrar la historia de nuestra nación"¹⁰, notificación que se puede interpretar como un primer intento de inventario.

Paralelamente, en 1839 Bonaventure Laurens recorrerá Mallorca realizando una valoración y descripción de los principales monumentos, obra que publicará en París al año siguiente¹¹. En ésta, escribirá que se trata de una isla donde "ninguna obra de arte se había publicado nunca referente a (ella), y que los paisajes y monumentos que allí se encuentran eran completamente desconocidos de los pintores y de los artistas anticuarios".

El mismo año, Antonio Furió publicará su *Panorama óptico-histórico-artístico de las Islas Baleares*¹², y poco después Pablo Piferrer i Francisco Parcerisa publicarán el volumen de las Baleares de su serie *Recuerdos y Bellezas de España*¹³, revisado décadas después por José María Quadrado¹⁴.

Estas obras darán inicio a la época dorada de los viajeros románticos en las Baleares, que durará hasta entrada el siglo XX, y que legará un *corpus* literario y artístico de una calidad y volumen extraordinarios¹⁵.

Esta extensa producción, a parte de demostrar un interés por el patrimonio de las Islas, constata una intensa afluencia de viajeros europeos, atraídos por la imagen romántica de las Islas como "paraíso perdido", que se seguirá forjando en el siglo XX y acabará siendo el principal atractivo para el turismo de masas de la segunda mitad de siglo. Se trata, por tanto, de una producción fundamental para la historia contemporánea de las islas,

tanto en lo referente a su desarrollo económico¹⁶ como por la definición que quedará establecida de su patrimonio¹⁷.

Un papel fundamental en este proceso lo tendrá el Archiduque Luís Salvador de Habsburgo y Lorena. Su obra *Die Balearen*¹⁸ supondrá la sistematización definitiva de estos elementos, llegando a un nivel de profundidad mucho mayor que cualquiera de sus contemporáneos. Además de describir monumentos hasta entonces considerados "menores", se adentrará en la identificación, descripción y sistematización del patrimonio etnológico, hasta entonces no reconocido por estar todavía en pleno uso.

La relevancia de estas obras se manifiesta de nuevo en una polémica entorno a la conservación de un elemento patrimonial. En este caso, se trata de la fachada de la Casa Consistorial de Palma¹⁹, que en 1892 era objeto de reforma por parte del arquitecto municipal Manuel Chápoli, con la intención de modificar las aperturas exteriores.

Debido a la falta de una referencia objetiva, los protagonistas de la polémica utilizarán los testimonios de diferentes viajeros a la hora de sopesar el valor del edificio. Así, en una carta de la Societat Arqueològica Lul·liana al Ayuntamiento, en defensa de la integridad de la fachada del Consistorio, se utilizan las valoraciones de escritores e ilustrados (George Sand, Gaston Vuillier, Charles W. Wood, B. Laurens o Vargas Ponce) como una "certificación" de su valor²⁰. Muchas otras referencias confirman el papel de "primera catalogación" que tuvieron estas obras, que han servido de referencia para el estudio hasta nuestros días.

El mismo argumento utilizará Estanislao de Koska Aguiló cuando se lamentará por la salida de la isla de la Colección Despuig de escultura²¹. Éste afirmará que "Mallorca, donchs, ha perdut un dels ornaments que més l'enaltien y més mirades li atrayen des de fora (...). Ostentar-lo com a propi davant els forasters que veníen, ja fossen sabis entesos en la matèria ja simples viatgers curiosos, havíen arribat a fer pasar per seu y tan identificat ab ella y tan imperdible com la matexa hermosura de llum y de color ab que Deu ha vestit els nostres camps i montanyes" ("Mallorca, entonces, ha perdido uno de los ornamentos que más la enaltecían y más miradas le atraían desde fuera (...). Ostentarlo como propio ante los forasteros que venían, ya fueran sabios en la materia ya simples viajeros curiosos, habían llegado a hacer pasar por suyo y tan identificado con ella y tan imperdible como la misma hermosura de luz y de color con que Dios ha vestido nuestros campos y montañas).

No todas las aportaciones llegaron desde el exterior, ya que existieron núcleos reducidos, aunque muy activos,

de estudio y defensa del patrimonio. La activa tarea de la Comisión de Monumentos de las Baleares –sobretudo mientras contó con el trabajo de José María Quadrado-, creada en 1844, así lo demuestra²². La creación de la Societat Arqueològica Lul·liana en 1880 supondrá la culminación de un proceso de concienciación, que continuará de la mano de Bartomeu Ferrà o Juan Miquel Sureda en el cambio de siglo.

Conclusiones

La protección del patrimonio local se empezará a plantear a partir de la Desamortización y sus efectos devastadores, tal y como sucede en el resto del Estado y en Francia a raíz de la Revolución Francesa.

La valoración y sistematización del patrimonio de las Baleares llegará primero de la mano de intelectuales foráneos y locales, que realizarán las primeras obras de descripción gráfica de sus monumentos. A grandes rasgos, esta primera clasificación se ha mantenido hasta nuestros días.

Los núcleos intelectuales locales beberán de influencias foráneas, y tendrán un importante papel activo en la defensa y protección de los monumentos durante el siglo XIX e inicios del XX.

Notas

- 1 En España fueron varios los ilustrados que recorrieron todo el estado recogiendo los principales monumentos en sus obras: LABORDE, A.L.J. (1809): *Itinéraire descriptif de l'Espagne*. N. Nicolle, París; PONZ, A. (1772-1794) *Viaje de España*, Madrid, 18 vol.; VILLANUEVA, J. (1803-1852): *Viaje literario a las iglesias de España*, Madrid, etc.
- 2 Con este nombre se conoce un largo proceso político y económico que afectó la historia de España desde 1766 hasta 1924. Su impacto en el patrimonio fue de gran magnitud y afectó al patrimonio artístico y cultural de la Iglesia (conventos, archivos, bibliotecas, pinturas y objetos relacionados con el culto). Se distinguen varios períodos, con diferentes bienes afectados: 1) 1766-1798. Denominada desamortización de Manuel Godoy, en el cual fue desposeída la Compañía de Jesús, y sus bienes puestos a la venta. 2) 1808-1823. Impulsada durante la guerra de la Independencia y llevada a cabo por la administración bonapartista y por los legisladores reunidos en Cádiz. Afectó principalmente a los bienes de la Inquisición. Se produjo una reducción de monasterios y conventos. 3) 1834-1854. Es la más famosa, asociada al nombre de Mendizábal, y quizá la que supuso un mayor coste patrimonial. Con ella desaparecieron innumerables monasterios y conventos. 4) 1855-1924. Iniciada con la Ley General de 1 de mayo de 1855, más conocida por Ley Pascual Madoz, fue la etapa más importante en cuanto a duración y volumen de ventas (SIMÓN SEGURA, F. (1973): *La desamortización española del siglo XIX*, Madrid).
- 3 En 1837 se forma una comisión científica y artística que tenía como misión reunir un inventario de bienes a proteger, medida que ratificará el año siguiente. El Real Decreto de 2 de abril de 1844 creará las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos por parte del Ministerio de Gobernación, que encarga a los gobernadores que en un mes envíen un informe de los edificios, monumentos y objetos artísticos de cualquier tipo que deben ser conservados (ORDIERES DÍEZ, I.M. (1995): *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid).
- 4 JOVELLANOS, G.M. (1805): *Descripción topográfica de la escena o vista de la Isla de Mallorca observada desde el castillo de Bellver*, Imp. Gelabert, Palma; JOVELLANOS, G.M. (1807): *Carta histórico artística sobre el edificio de la Lonja de Mallorca*. Imp. Brusi, Palma; JOVELLANOS, G.M. (1945): *Descripción topográfica de la escena o Vista de la Isla de Mallorca observada desde el castillo de Bellver*, Ed. Francisco Pons, Palma; JOVELLANOS, G.M. (1967): *Descripción panorámica de Palma*, Gijón.
- 5 GRASSET DE SAINT SAVEUR, A. (1807): *Voyage dans les Baléares et Pithiuses; fait dans les années 1802, 1802, 1803, 1804, et 1805*, La Haye, Leopold Collin, Palma.
- 6 El Arco de la Almudaina constituye uno de los pocos vestigios de la muralla romana, posteriormente reutilizada en el recinto de época islámica.
- 7 Archivo Real Academia de la Historia, sig. CAIB/9/3930/07 (09), 16 agosto 1841.
- 8 Se trataba de un convento con iglesia gótica y dos claustros. Su pérdida es una de las más importantes a nivel patrimonial en las Baleares (ALOMAR CANYELLES, A.I. (1993) "Les restes de Sant Domingo i Nostra Senyora de la Victòria". *BSAL*, 49: 387-416).
- 9 CANTARELLAS, C. "Desamortización y transformaciones urbanas en Palma de Mallorca" en, *II Congreso Español de Historia del Arte* (1978), Valladolid; FERRER FLÓREZ, M. *Desamortización eclesiástica en Mallorca (1835)* (2002): Palma.

- 10 ALOMAR, G.; ALOMAR, A.I. (1994): *El patrimoni cultural de les Illes Balears. Idees per una política de defensa i protecció*, Palma, Institut d'Estudis Baleàrics: 74.
- 11 LAURENS, B. (1971 (1840)): *Recuerdos de un viaje artístico a la isla de Mallorca*, Palma.
- 12 FURIÓ, A. (1946 (1840)): *Panorama óptico-histórico-artístico de las Islas Baleares*, Palma.
- 13 PARCERISA, F.; PIFERRER, P. (2004 (1842)): *Recuerdos y bellezas de España*. Olañeta, Palma.
- 14 PIFERRER, P.; QUADRADO, J.M. (1969 (1888)): *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Islas Baleares*, Palma.
- 15 Algunes de les aportacions més importants seran: CORTADA, J. (1845): *Viaje a la isla de Mallorca en el estío de 1845*. Brusi, Barcelona; CABANELLAS, J. (1845) *Le cicerone français à Palma de Majorque*, Imp. Gelabert, Palma; BYNE, A.; STAPLEY, M. (1999 (1928)): *Casas y jardines de Mallorca*. Olañeta, Palma; CHAMBERLIN, F. (1925): *Chamberlin's Guide to Majorca*. Editorial Augusta, Barcelona; ENSEÑAT, J. B. (1900): *Guide illustré des îles Baléares*, J. Tous, Palma; LAVEDAN, P. (1936) *Palma de Majorque et les îles Balears. Les villes d'art célèbres*, H. Laurens ed., París; MEDEL, R. (1849) *Manual del viajero*, Imp. Gelabert, Palma; PONS Y FABREGUES, B. (1898) *Mallorca artística, arqueológica y monumental*, Barcelona; VUILLIER, G. (1890) *Voyage aux îles Baléares. Les Pityuses: Ibiza et Formentera*, París; WOOD, Ch.W. (1888): *Letters from Majorca*. Richard Bentley & Son, London.
- 16 La actividad turística empezará a ser promocionada durante la primer mitad del siglo XX, y será definitivamente consolidada durante la segunda mitad como principal actividad económica de las Baleares (TUGORES, F. (coord.) (2000): *Welcome! Un siglo de turismo en las Islas Baleares*, Fundación "la Caixa", Barcelona).
- 17 Se puede asegurar que los elementos patrimoniales que fueron "catalogados" en estas primeras obras hoy en día son considerados los principales monumentos.
- 18 HABSBURG-LORENA, L. S. (1954 (1882)): *Las Baleares descritas por la palabra y el grabado*, Imprenta M. Alcover; Palma.
- 19 Edificado en el siglo XVII, obra barroca de gran importancia.
- 20 "Nuestra historia. Obras de reforma de la Casa Consistorial" (1892): BSAL, IV: 261.
- 21 AGUILÓ, E. K. "Pèrdua irreparable" (1898): BSAL, VII: 311.
- 22 MORATA, J. (2000): "La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de las Baleares (1844-1987)" en, *Actas del XIII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, 2, Granada: 1143-1146; MORATA, J. (2005): *La Comisión Provincial de Monumentos de las Baleares (1844-1987)*, Fondo Documental. Sección Historia del Arte, Universitat de les Illes Balears, Palma.

Bibliografía

- AGUILÓ, E.K. (1898): "Pèrdua irreparable", BSAL, VII: 217.
- ALMAGRO, M.; MAIER, J. (ed.) (2003): *250 años de arqueología y patrimonio*. Real Academia de la Historia, Madrid.
- ALOMAR CANYELLES, A.I. (1993): "Les restes de Sant Domingo i Nostra Senyora de la Victòria", BSAL, 49: 387-416.
- ALOMAR, G.; ALOMAR, A.I. (1994): *El patrimoni cultural de les Illes Balears. Idees per una política de defensa i protecció*, Institut d'Estudis Baleàrics, Palma.
- BYNE, A.; STAPLEY, M. (1999 (1928)): *Casas y jardines de Mallorca*, Palma.
- CABANELLAS, J. (1845): *Le cicerone français à Palma de Majorque*, Imp. Gelabert, Palma
- CANTARELLAS, C. (1978): "Desamortización y transformaciones urbanas en Palma de Mallorca", en *II Congreso Español de Historia del Arte*, Valladolid: 30-34.
- CANTARELLAS, C. (1997): "Cuadrado i el patrimoni històric-artístic", en FULLANA, P. (coord.) (1997): *Josep Maria Quadrado i el seu temps*, Miquel Font, Palma: 155-172.
- CHAMBERLIN, F. (1925): *Chamberlin's. Guide to Majorca*, Editorial Augusta, Barcelona.
- CORTADA, J. (1845): *Viaje a la isla de Mallorca en el estío de 1845*, Brusi, Barcelona.
- ENSEÑAT, J. B. (1900): *Guide illustré des îles Baléares*, J. Tous, Palma.
- FERRÀ, B. (1997 (1873)): *Album artístico de Mallorca. Colección fotográfica de los objetos más notables por su valor artístico o histórico que se conservan en nuestra isla*, Palma.
- FIOL GUISCARFÉ, J. M. (1990): *De Balearibus. Bibliografía de viatges per les Balears i Pitiüses fins al 1900*, Miquel Font Editor; Palma.
- FURIÓ, A. (1946 (1840)): *Panorama óptico-histórico-artístico de las Islas Baleares*, Palma.
- GAYÁ NUÑO, J.A. (1961): *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid
- GRASSET DE SAINT SAVEUR, A. (1807): *Voyage dans les Baléares et Pithiuses; fait dans les années 1802, 1802, 1803, 1804, et 1805*, Leopold Collin, París.
- HABSBURG-LORENA, L.S. (1954 (1882)): *La ciudad de Palma*, Palma.
- HABSBURG-LORENA, L. S. (1954 (1882)): *Las Baleares descritas por la palabra y el grabado*, Imprenta M. Alcover; Palma
- JOVELLANOS, G.M. (1889 (1805)): *Descripción topográfica de la escena o vista de la Isla de Mallorca observada desde el castillo de Bellver*, Imp. Gelabert, Palma.
- JOVELLANOS, G.M. (1812 (1807)): *Carta histórico artística sobre el edificio de la Lonja de Mallorca* (1807), Imp. Brusi, Palma.
- JOVELLANOS, G.M. (1945): *Descripción topográfica de la escena o Vista de la Isla de Mallorca observada desde el castillo de Bellver*, Ed. Francisco Pons, Palma.
- III Congrés El Nostre Patrimoni Cultural: El patrimoni tudent (1836-1994)* (1995): Societat Arqueològica Lul·liana, Palma.
- LABORDE, A.L.J. (1809): *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, N. Nicolle, París.
- LAURENS, B. (1971 (1840)): *Recuerdos de un viaje artístico a la isla de Mallorca*, Palma.
- LAVEDAN, P. (1936): *Palma de Majorque et les îles Balears. Les villes d'art célèbres*, H. Laurens ed., París: 155.
- MEDEL, R. (1849): *Manual del viajero*, Imp. Gelabert, Palma.
- MORATA, J. (1994): "Consideraciones generales sobre la pérdida del patrimonio monumental y urbanístico", en *Actes del III Congrés El*

- Nostre Patrimoni Cultural: El patrimoni tudat (1836-1994), Palma: 239-252.
- MORATA, J. (2000): "La Comisión de Monumentos en las Baleares (1927-1954)", en *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Universidad de Granada, Granada.
- MORATA, J. (2000): "La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de las Baleares (1844-1987)", en *Actas del XIII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, 2, Granada: 1143-1146.
- ORDIERES DÍEZ, I.M. (1995): *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid.
- PENYA, P. A. (1891): *Guía manual de las Islas Baleares con indicador comercial*, J. Tous, Palma.
- PARCERISA, F.; PIFERRER, P. (2004 (1842)): *Recuerdos y bellezas de España*, Olañeta, Palma.
- PIFERRER, P.; QUADRADO, J.M. (1969 (1888)): *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Islas Baleares, Palma.
- PONS Y FABREGUES, B. (1898): *Mallorca artística, arqueológica y monumental*, Barcelona.
- PONZ, A. (1772-1794): *Viaje de España*, Madrid, 18 vol.
- SANZ DE LA TORRE, A. (1999): "Las casas señoriales de Palma y los viajeros románticos", *BSAL*, 55: 389-398.
- SANZ DE LA TORRE, A. (2000): "Imagen romántica de la Lonja de Palma", *BSAL*, 56: 433-442.
- SANZ DE LA TORRE, A. (2002): "Imagen romántica de la Catedral de Palma", *BSAL*, 58, 2002: 159-180.
- SANZ DE LA TORRE, A. (2003): "El Ayuntamiento de Palma en la literatura artística del romanticismo", *BSAL*, 59: 371-377.
- SEBASTIÁN, S. (1973): "Significación de Quadrado en la génesis de la historia del arte español", *Mayurqa*, III-IV, 1973: 227-244.
- SIMÓN SEGURA, F. (1973): *La desamortización española del siglo XIX*, Madrid.
- VILLANUEVA, J. (1803-1852) *Viaje literario a las iglesias de España*, Madrid.
- VUILLIER, G. (1890): *Voyage aux Iles Baléares. Les Pityuses: Ibiza et Formentera*, París.
- WOOD, Ch.W. (1888): *Letters from Majorca*, Richard Bentley & Son: London.

Scenic views: escenarios fotográficos del turismo contemporáneo

Carmelo Vega de la Rosa
Universidad de La Laguna

Una definición básica del concepto *turismo*, tomada por ejemplo del Diccionario de la Lengua Española, aporta varias acepciones del término que incluyen tanto la naturaleza como la forma del fenómeno al que se refiere: así, turismo sería no sólo la “afición a viajar por placer” sino también la “organización de los medios conducentes a facilitar estos viajes” o el “conjunto de personas que realiza este tipo de viajes”. Estas explicaciones, aún en su simplicidad, incorporan y unifican tanto las actitudes (la tendencia, el deseo, la moda, la necesidad) como los mecanismos (la estructura que lo permite), y nos ayudan a entender a qué nos referimos cuando hablamos de turismo: una práctica que parte de la voluntad individual –consciente o dirigida a través de la publicidad turística– para confluir en un sistema normalizado y global –una megaindustria del “placer”– que facilita la movilidad del turista por el mundo.

Por su parte, el término *turista* (“persona que recorre un país por distracción y recreo” o “persona que hace turismo”) no añade demasiados datos para clarificar su multiplicidad conceptual que se traduce en variantes que encierran intereses y talentos diversos. El mismo hecho de entender el turismo como un “tipo de viaje” presupone la existencia de tipologías claramente diferenciadas. En cualquier caso, todas estas definiciones nos aportan una serie de términos clave relacionados con la experiencia turística que conviene resaltar: viaje, organización, placer, distracción, recreo.

Tal vez, como señala Malcolm Crick, esta vinculación directa del turismo con los ámbitos del ocio y del hedonismo, ha dificultado los estudios culturales de este fenómeno desde perspectivas que incidan en factores diferen-

tes a los puramente económicos, políticos o técnicos¹. Esas reticencias a considerar el turismo como un objeto de estudio “serio” se han ido diluyendo gracias a importantes contribuciones en las últimas décadas de investigadores de ámbitos como la etnología, la antropología, la sociología, la geografía o la historia, poniendo de relieve la tremenda complejidad de un hecho que manifiesta las propias contradicciones y paradojas del mundo contemporáneo e ilustra los “excesos” y las transformaciones de lo que Marc Augé ha llamado la sobremodernidad².

Por otro lado, conviene no olvidar que buena parte de esas reticencias que impregnaban de connotaciones culturales negativas a todo lo relacionado con el turismo, no son más que el resultado, el lastre, de una interpretación heredada de la figura del turista en contraposición a la imagen mitificada del viajero. En este sentido, sólo hay que rastrear en la literatura y en el arte desde finales del siglo XVIII para extraer multitud de citas e imágenes que nos hablan de esta confrontación entre dos presencias que se disputan un mismo espacio y que reclaman dos maneras aparentemente opuestas de vivir la experiencia del viaje.

Detengámonos durante unos momentos en algunas de estas imágenes que nos llevan desde comienzos del siglo XIX a la segunda mitad del XX, es decir el periodo que corresponde al proceso de declive de la figura tradicional del viajero y al nacimiento, desarrollo y expansión de la del turista. La primera de ellas es el conocido cuadro del pintor alemán Gaspar David Friedrich, titulado “El caminante frente al mar de niebla” (1818). Probablemente estamos ante el paradigma de la representación decimonónica de la imagen del viajero y del viaje: el via-

jero es un hombre que, en su soledad, mira al mundo desde su relación con la naturaleza. La cima es una metáfora de la culminación de la vida: la montaña que se conquista —como la experiencia vivida— parece indicar una verdad alcanzada y esa verdad no nos pertenece a nosotros, simples espectadores de la escena pintada, puesto que está en la mirada oculta del viajero.



Caspar David Friedrich, "El caminante frente al mar de niebla", 1818, óleo sobre lienzo, Kunsthalle, Hamburgo

Como en la pintura de Friedrich, hay algo de elegiaco y terminal en la pretensión del viajero de preservar su territorio y reclamar su actividad como una empresa única y auténtica. El viajero de aquella época empezaba a ser consciente de la tragedia de su autodestrucción: cada nuevo camino abierto en busca de lo inexplorado —cada cima conseguida— significaba la inmediata llegada de otros y, por lo tanto, el agotamiento de su propio espacio³. Como ha señalado Jean-Didier Urbain, en ese agotamiento de sus dominios el viajero ya no podría operar como un sujeto diferenciado: "el drama del viajero contemporáneo está en que es imitable e imitado. Su identidad tiende a diluirse en la confusión general de los papeles y de las apariencias. Transformación del arquetipo en estereotipo, el viajero actual muere en su diferencia, caído en la trampa del parecido. Incluso cuando da pruebas de originalidad en sus peregrinaciones, cada vez es alcanzado más pronto, y su distinción es más rápidamente abolida por los imitadores al acecho. Perseguido por el deseo de igualdad de los exigentes veraneantes -bajo el sol de la

Aventura ¡todos somos iguales!- el viajero muy a su pesar, ¿no empieza a parecerse cada vez más al turista?"⁴.

En la secuencia lógica de nuestro relato imaginario de la metamorfosis del viajero en turista, nos despedimos del solitario en la montaña de Friedrich mientras descubrimos el enigma de su mirada: lo que ocultaba no era otra cosa que una expresión de horror; el momento justo de su confusión en la masa, en el gentío. Es esa confusión que apreciamos ya en un grabado de 1875, en el que una multitud de "excursionistas" se arremolinaba en torno a la cima del monte Rigi. Como apunta Luis Fernández Fúster, este monte fue uno de los primeros en abrir "a los turistas la fascinación de los Alpes", sobre todo a partir de la inauguración en ese año de una línea de ferrocarril; de este modo, "el Rigi se convirtió en lugar de peregrinación de un turismo que fue perdiendo su carácter elitista. Su cima siempre libre de nubes permitió la creación de una nueva corriente con los veraneantes de Zúrich o de Lugano en los días de niebla en estas poblaciones. Así surgió en la cumbre un núcleo receptor con una quincena de hoteles"⁵.



Autor no identificado, "Excursionistas en el Monte Rigi", 1876, grabado

Esta imagen aporta nuevos elementos en la construcción del paisaje turístico: "corrientes" y flujos constantes de personas, actualización de medios de transporte, infraestructuras y servicios especializados, definición del atractivo turístico del lugar ("libre de nubes"). Lo más significativo en este proceso es lo que Fernández Fúster denomina la pérdida del "carácter elitista": el viaje dejó de ser una actividad de ocio, de entretenimiento y de formación exclusiva de una minoría para convertirse en un hábito común y abierto, sostenido y acompañado por un sistema de servicios (información, asesoramiento, transportes, alojamientos, etc.) que empezaba a consolidarse en este periodo y que, probablemente, tuvo sus mejores ejemplos en la creación en Inglaterra de la agencia de viajes Thomas Cook, a mediados de siglo, o en la publicación de las primeras guías de viaje Baedeker en Alemania⁶.

Desde un punto de vista iconográfico la aparición del turista marca, como veremos más adelante, la ruptura definitiva con la concepción épica del viajero: del hombre solitario y ensimismado al hombre en grupo -en “caravana”-, del viajero individual al “viajero de paquete”⁷. En estas imágenes seminales de eso que coincidimos en llamar turismo de masas, el paisaje que se nos ofrece es un espacio masificado donde, paradójicamente, el turista desplaza al propio paisaje, constituido ya en un simple escenario de su actividad cotidiana, como en esas postales de playas abarrotadas de bañistas, en las que la muchedumbre reclama su protagonismo absoluto, incluso frente al lugar, frente al territorio objeto de la atracción inicial y que ahora, definido ya como paisaje turístico, no tendría sentido sin él⁸. Es, en definitiva, la afirmación del “yo” turístico, o para ser más exactos, del “otro yo” turístico, puesto que el retrato del turista es siempre despersonalizado, anónimo, estandarizado. Y sin embargo, no estamos hablando de un retrato sin rostro⁹.

En 1970, el artista norteamericano Duane Hanson propuso otro de esos iconos contemporáneos de la figura del turista (“Tourists”), en la línea habitual de sus esculturas hiperrealistas realizadas en poliéster y completadas con todo tipo de accesorios “reales” que aludían, como señas genéricas de identidad, a los personajes representados. En mi opinión, esta obra no es tanto un intento de ridiculización crítica o caricaturesca de la imagen del turista como la plasmación de una tipología ampliamente aceptada: en cierto modo, las esculturas de Hanson son como fotografías documentales de lo cotidiano, que nos muestran -como en sus “shoppers” y “housewives”- un mundo hecho de inmediatez y de banalidad¹⁰, tal y como por esa misma época comenzaba a hacer ya el fotógrafo británico Martín Parr¹¹.



Duane Hanson, “Turistas”, 1970, poliéster policromado y accesorios, National Galleries of Scotland, Edimburgo

Así, Hanson ha plasmado ese “otro yo” con el que socialmente identificamos (ridiculizamos) al turista. Observemos con atención a esta pareja de visitantes en algún lugar de Florida: en primer lugar, hablamos de turistas -en plural- y, en consecuencia, nos referimos a personas acompañadas -en compañía, en grupo-, que viajan y comparten su experiencia con otros iguales¹².

En segundo lugar, los turistas se distinguen por su vestimenta y por los objetos de los que son portadores: la ropa extravagante es el símbolo del individuo en libertad, preparado para el “juego” -la “esfera lúdica”- del turismo¹³; los utensilios definen el equipaje apropiado y necesario: bolsos, folletos informativos y, por supuesto, el equipo fotográfico (cámaras, trípode, rollos de película),

No hay que olvidar que el retrato del turista con la cámara fotográfica (o de vídeo) colgada del cuello o ante los ojos, es una de las imágenes redundantes a la hora de perfilar el estereotipo del turista medio y uno de los argumentos centrales que sustenta la crítica de “la ceguera” o de “la miopía” del turista, incapaz de ver lo que tiene ante sí, salvo a través de una máquina. “Hoy en día”, escribe Augé, “vivimos en la época del turismo de masas. Los turistas recorren el mundo (o mejor dicho, la mayoría de las veces unos espacios que se han acondicionado más o menos sutilmente para recibirlos) con el ojo pegado a la cámara (...). Mallarmé decía que el mundo estaba hecho para obtener un buen libro. Los turistas apenas modifican la fórmula: el mundo proclaman, está hecho para desembocar en una buena cinta de vídeo”¹⁴.

Pero frente a la idea convencional de que “el turista no mira más que superficialmente el país que visita y únicamente lo explora con un ojo: el de su cámara fotográfica”, Urbain valora la importancia conceptual de ese “tercer ojo del viajero” puesto que “su uso supone un sentido técnico y estético” que convierte a la cámara en “un complemento decisivo para la distinción. Auxiliar sofisticado, prueba la calidad reencontrada de una mirada que rehabilita a su poseedor. Inspirado o simplemente hábil, el gesto fotográfico es entonces el signo un saber-hacer reconquistado que libera al turista de su legendaria falta de agudeza visual”¹⁵.

Por otro lado, las fotografías, como sugirió Susan Sontag, son una forma simbólica de “apropiación” de lo fotografiado, en este caso del territorio que se transita¹⁶. Por eso las imágenes tomadas por el turista permiten lo que el propio Augé ha denominado el “reencuentro” posterior con el lugar: en este contexto, el tiempo del turista sería el del “futuro anterior” que se corresponde al “espectáculo” de mostrar a otros las imágenes del viaje. En cierta forma, necesitamos fotografiar al viajar para

hacer consciente -en su propia confusión- nuestra experiencia del viaje pues, como concluye Augé, “el exceso [que la pluralidad de lugares] impone a la mirada y a la descripción (¿cómo ver todo?, ¿cómo decir todo?), y el efecto de desarraigo que resulta de ello, introducen entre el viajero-espectador y el espacio del paisaje que él recorre o contempla una ruptura que le impide ver allí un lugar”. De esos paisajes, el turista “no aprecia nunca sino vistas parciales, instantáneas, sumadas y mezcladas en su memoria y, literalmente, recompuestas en el relato que hace de ellas o en el encadenamiento de las diapositivas que, a la vuelta, comenta obligatoriamente en su entorno. El viaje construye una relación ficticia entre mirada y paisaje”¹⁷.



Programa de mano de la película *El turismo es un gran invento*, 1967

En tercer y último lugar, los “Tourists” de Hanson nos interesan porque, independientemente de sus valores plásticos como obra, proponen una reflexión sobre lo que podríamos llamar la mirada dirigida, con la que, con frecuencia, asociamos las rutinas visuales del turista. ¿Qué hay de extraño en la actitud de estos personajes? Seguramente nos llama la atención la cotidianeidad del gesto: sólo miran. Y aunque no sabemos el qué (¿una torre?, ¿un monumento?, ¿una montaña?) nos resulta familiar no tanto el acto mismo de mirar como la manera (turística) en que lo hacen: colocados en un lugar determinado -señalado y, por lo tanto, predeterminado- el turista comienza su proceso particular de percepción del mundo desde los miradores (turísticos) que, como las postales (turísticas) nos indican lo que hay que ver y desde dónde hay que verlo, fotografiarlo y filmarlo. Tal vez

porque “todos somos turistas” sabemos la clase de mirada a la que me refiero: una mirada necesariamente lejana, que resbala sobre la superficie de las cosas, sin penetrarlas, sin detenerse. Podemos adivinar incluso el tiempo que ambos dedicaran a esta contemplación antes de pasar a otro mirador y entonces, con cierta nostalgia, pensamos de nuevo en el viajero de Friedrich: allí, en la cima de su montaña, apoyado sobre su bastón, tranquilo, en calma y con tiempo, convirtiendo el ejercicio de la mirada en pura meditación.

Volver al comienzo significa de alguna forma certificar nuestra resistencia a identificarnos con la figura del turista. Por eso tal vez resulte conveniente matizar algunos aspectos de este examen comparativo y, al mismo tiempo, inútil: porque ni el concepto de tiempo, ni las necesidades, ni las circunstancias, ni las sensibilidades son las mismas para ambos casos. Más aún, desengañémonos: el idolatrado viajero de Friedrich subiría hoy a su cima en un teleférico, contemplaría el panorama desde el mirador indicado junto a una multitud de turistas como él, haría y se haría unas fotografías, compraría unos souvenirs, y regresaría al final de la tarde a tomarse un baño en la piscina del hotel.

La mirada -y lo que ella representa- del turista retratado por Hanson no es mejor ni peor que la del viajero de Friedrich: simplemente son distintas¹⁸.

No es posible por tanto seguir manteniendo esta dialéctica de la calidad de la mirada del viajero frente a la mirada devaluada del turista, ni seguir pensando que el turismo es sólo una decadencia, una “degeneración” del concepto decimonónico del viaje. A veces resulta difícil desprenderse de estos tópicos y acabamos cayendo en la trampa de desacreditar al turista como un “yo” escindido (el “otro yo” del que ya hemos hablado). Recientemente, Manuel Delgado, en un interesante texto sobre los usos turísticos de la ciudad histórica publicado en el catálogo de la exposición *Tour-ismes. La derrota de la dissensió* (Fundació Antoni Tàpies, 2004), describía los efectos negativos de lo que él llama la “turistización en clave cultural” de las ciudades y, después de reconocerse él mismo entre los turistas que pasean por las callejuelas de los cascos históricos, arremetía críticamente contra la figura del turista como alguien “involucrado activamente en un proceso que está modificando los contextos en que irrumpen, generando negocio, transformando paisajes, determinando políticas, desestructurando y reestructurando configuraciones sociales”¹⁹. Para Delgado, el turista es: un “personaje casi banal”, buscador de lo falso, un ser masificado, adocenado y acrítico, un sacralizador de lo trivial, una persona “fácil de contentar”. Leyendo el texto de

Delgado está claro que él no es todo eso, pero el auto-reconocimiento de las contradicciones (pertenecer a aquello que se cuestiona) y la consiguiente búsqueda de soluciones, podría ser parte de una respuesta crítica de aproximación a un fenómeno, como el del turismo, que nos afecta a todos.

Una lectura recomendable sobre la necesidad de reenfocar nuestra visión de la figura del turista es, sin duda, el libro ya citado *El idiota que viaja. Relatos de turistas*, del sociólogo francés Jean-Didier Urbain. Aunque el título resulta engañoso, Urbain se propone más que condenar al turista, superar la vieja polémica turista/viajero partiendo de la idea de que el turismo es tan sólo una variante contemporánea del viaje y que, por lo tanto, esas categorizaciones distintivas carecen de sentido. Su propuesta no es otra que plantear una nueva interpretación de la cuestión a partir de un “proyecto de comprensión de los comportamientos” del turista. Su visión crítica le lleva no sólo a intentar rehabilitar la imagen del turista sino también a poner al descubierto algunas de sus “prácticas odiosas”.

De la diversidad de cuestiones tratadas por Urbain conviene mencionar sobre todo su tesis acerca de que el turismo lleva asociada una determinada concepción del espacio que se corresponde a unas maneras de ver específicas. Tras cuestionar la operatividad actual del debate sobre la “mirada privilegiada” del viajero y la “mala mirada” del turista, Urbain se pregunta si existe, si es posible, una mirada correcta. “La mirada es un espacio de libertad”, y no existe una “mirada única asociada al viaje”; al contrario, lo que hay son “miradas múltiples” que se expanden sobre el territorio del viaje y que dependen de las condiciones que cada época impone a los que viajan: así, por ejemplo, el peregrino medieval viajaba afectado por una serie de requisitos contextuales (la lentitud, la incertidumbre, la incomodidad, la falta de higiene, el miedo) que definían su experiencia y su manera de percibir el territorio transitado, experiencias y maneras que se distinguen de las de otros viajeros anteriores y posteriores.

A la hora de definir las bases de la mirada del turista, Urbain propone la idea de que es éste quien incorpora sus propias imágenes y símbolos para aproximarse a una comprensión del lugar visitado: “El turista lleva consigo una visión del mundo, una manera de ver; un código de percepción, a partir del cual interpreta los espacios”. No existe nunca, no puede existir, una pretendida “mirada pura” del turista²⁰; éste sabe lo que busca, lo que quiere y lo que espera y, por mucho que sus deseos nos parezcan superficiales y simples, debemos considerarlos como

parte de un proceso diferenciado de visualización, de un sistema de percepción de la realidad. Aún en el caso de que entendamos que la suya es una mirada contaminada (dirigida, domesticada, controlada), tendremos que aceptar que se trata de una contaminación consentida; en otras palabras, nos guste o no, tendremos que reconocer que el turista posee una mirada propia y previa.

Esa mirada particular traza también una determinada concepción del territorio, una “utopía del espacio que da sentido a la circulación turística” y hace comprensible el paisaje turístico. No hay que olvidar que el turismo se caracteriza ante todo por la temporalidad y la espacialidad²¹. “El turismo es un *fenómeno espacial* (...). En el espacio se proyecta tiempo de estancia, y el movimiento o desplazamiento consume tiempo. Estancia y desplazamiento tienen una duración, una dimensión temporal, requieren un tiempo determinado (...). El turismo es *espacio-movimiento*, la práctica turística implica un desplazamiento en el espacio, que la hace una de las acciones humanas más genuinamente territoriales”²².

Ese desplazamiento y esa circulación están vinculados a su vez a las nuevas situaciones que facilitan los modernos sistemas de transporte (la abolición de las distancias, la velocidad como valor) y la multiplicación de las vías de comunicación. El resultado es el incremento de las formas de ver y percibir el paisaje, enmarcado en los límites de una ventana en movimiento (en el avión, en el autobús, en el coche): es así como pasamos de la imagen del turista en el paisaje (el viajero de Friedrich) a lo que Fernández Fúster llama “el paisaje ante el turista”²³.

Los recorridos e itinerarios del turismo internacional marcarían entonces, como afirma Urbain, un “territorio simbólico”, un “mapa del turista” en el que se dibuja la “relación entre espacios y utopías colectivas, definiendo un conjunto de lugares investidos por las mitologías de las vacaciones”. En esa cartografía contemporánea del turismo, “los lugares en los itinerarios son los puntos y las líneas que dibujan los ideogramas de una moderna ensoñación del viaje, el trazado del mapa de una nueva utopía. Y el pretendido Idiota que viaja, en grupo o en solitario, adepto del periplo organizado o héroe fanático del turismo de aventura, es un actor polimorfo cuyos pasos trazan hasta el infinito las figuras de un enorme sueño”²⁴.

El turismo de masas es hoy el sueño hecho realidad de las clases medias que reivindican su derecho a participar de los beneficios de la sociedad contemporánea del ocio. Tal vez quien mejor ha descrito a estos “nómadas de la opulencia”²⁵, en su entorno, con sus prácticas y estrategias ha sido el fotógrafo, ya citado, Martin Parr (Epsom, 1952) quien, a principios de los años 70, inspirado en la

“fresca y excitante” fotografía documental americana (en la línea de Diane Arbus, Lee Friedlander o Garry Winogrand) empezó a interesarse en las manifestaciones y formas de la vida privada de colectivos diversos en Inglaterra, fotografiando series de espacios domésticos de la clase media y trabajadora e interiores de la vida cotidiana (serie *June Street*, 1972), para detenerse sobre todo en la parafernalia *kitsch* de las decoraciones y de los objetos. De algún modo, estos trabajos iniciales parecían responder a la pregunta que Richard Hamilton se había hecho unos años antes en plena eclosión del pop-art británico: “¿Qué es lo que hace a los hogares modernos tan diferentes, tan atractivos?” (1956). Tal vez la uniformidad de los espacios, la estandarización del gusto o el triunfo de lo ordinario, de lo trivial²⁶.

Este fue sólo el comienzo de un vasto proyecto de recreación fotográfica del modo de vida británico, un friso profundamente mordaz no exento de crítica política (en plena fase de expansión del Thatcherismo) y de ironía social en torno a las relaciones familiares y personales y a ciertas formas modernas de consumo (reuniones de venta de Tupperware, escenas de supermercado, usuarios de coches en carreteras y autopistas); un friso que aparece claramente representado en series como *The Cost of Living* (1986-89), *Signs of the Times* (1992), *Bored Couples* (1993) *From A to B* (1994), *British Food* (1995-96), o *Think of England* (1996-2000).

A partir de 1994, Parr ingresa en la Agencia Magnum realizando numerosos reportajes fotográficos por todo el mundo. Esto le permite ampliar el campo de acción de su trabajo de lo nacional a lo internacional rastreando las señales de la globalización de las costumbres y del consumo: el *kitsch* como estética global (*Common Sense*, 1995-99), el fenómeno de la *fast-food*, o el turismo. Con estas series internacionales, Parr nos invita a pensar críticamente en nuestra pertenencia a un mismo mundo: un mundo igualado en el que los procesos de generalización económicos y culturales parecen haber disuelto las identidades locales. El nuestro es un mundo pequeño donde todo es cada vez más uniforme, donde todo se parece a todo.

En la serie *Small world* (1987-1994)²⁷, Parr presentó una visión irónica y despiadada del turismo con una selección de fotografías tomadas en centros históricos, zonas monumentales, reservas naturales o parques temáticos de Italia, India, Hawái, Japón, Francia, Gambia, Israel, Brasil, España, Suecia, Egipto, Estados Unidos, Grecia, Laponia, Suiza, Holanda, Tailandia, Bali, Gran Bretaña, Turquía y Alemania.



Martin Parr; “Sounion, Grecia”, en *Small World. A Global Photographic Project* (1987-1994), 1995, fotografía

Pero el verdadero protagonista de este trabajo, como en casi toda su obra, no era tanto el lugar turístico como los personajes que “habitan” y actúan turísticamente en esos espacios. El turista aparece entonces como el gran espectador del mundo, vestido para la ocasión, adoptando las mismas actitudes, las mismas poses ante la “atracción turística”, sea cual sea ésta: mirando(se), contemplando(se), fotografiando(se), filmando(se), es decir haciendo consciente su destino como turista y haciendo consciente -dándole sentido- al destino visitado. Un destino que ya sólo es telón de fondo de la prevista escenificación turística: el turista agrupado y en masa es también el turista guiado, servido, atendido por el hombre local que le enseña, le describe, le hace ver aquello que tiene que ver (monumentos) y comprar (souvenirs).

Esta serie sobre el turismo internacional prolongaba su interés por estos temas en los que había indagado durante los años 80 en dos monografías extraordinarias: por un lado, *The Last Resort* (1986)²⁸ en la que trata la decadencia de la ciudad turística de New Brighton, mostrando el lado oscuro, lo peor del turismo: el deterioro de los espacios masificados, la suciedad, el caos, etc.; por otro, *One day trip* (1989) en el que documentaba la frenética actividad de los ingleses que se trasladan en ferry desde el sur de Inglaterra a los puertos del norte de Francia con la única intención de comprar a precios más ventajosos en los supermercados franceses todo tipo de productos, sobre todo cerveza, o simplemente emborracharse en los bares de estas ciudades²⁹.

La obra de Parr es un buen ejemplo de cómo la fotografía ha pasado de ser la suministradora de imágenes promocionales de los circuitos y de los destinos turísticos (imágenes tan perfectas e idealizadas como artificiales y falsas) a convertirse en uno de los instrumentos predilec-

tos de indagación, en el contexto del arte contemporáneo, de sus contradicciones y paradojas, poniendo en evidencia, desde la eficacia documental del medio, los parámetros que explican los mecanismos, las consecuencias y los procesos de aculturación del sistema mundializado del turismo.

Buena parte de la fotografía actual incide en la descripción de escenas y de escenarios vinculados con la praxis turística, entendida esencialmente como un problema de representación: una actividad basada en la pura escenografía de espacios dedicados al placer; al ocio y a la ilusión, en los que prevalece un sistema de masas para la contemplación normalizada de los lugares y el disfrute planificado y previsto del visitante. En este sentido, la experiencia turística formaría parte, por derecho propio, de lo que Guy Debord llamó “la sociedad del espectáculo”: “Al ser un subproducto de la circulación de mercancías, la circulación humana considerada como consumo, el turismo, remite fundamentalmente al ocio que consiste en visitar aquello que se ha vuelto banal. La ordenación económica de la frecuentación de lugares diferentes es ya, por sí sola, la garantía de su equivalencia. La modernización no ha extinguido únicamente el tiempo de los viajes, les ha hurtado también la realidad del espacio”³⁰.

Esa sustracción de la “realidad del espacio” que plantea Debord, encuentra en el contexto del turismo contemporáneo expresiones significativas que llevan el concepto mismo de lo real al borde del abismo de la imposibilidad. En este punto, es necesario citar de nuevo a Marc Augé por haber estudiado especialmente los procesos turísticos de ficcionalización del mundo, de su “desrealización aparente”³¹. Para Augé, vivimos inmersos en un momento de “invasión ficcional” que nos lleva a “un estado en el que la realidad se esfuerza en reproducir la ficción” y que pone “como espectáculo lo real”, lo que en el contexto turístico resulta evidente con la “tematización” de sus espacios, la reinención de la historia, o la construcción de réplicas o simulacros, que sustituyen los originales por sus reproducciones.

Un ejemplo de cómo afronta la fotografía contemporánea esta reestructuración turística de la realidad nos lo ofrece el trabajo de Jordi Bernardó (Lleida, 1966), especialmente en su libro *Buenas noticias. Leer siempre la letra pequeña*, en el que, en formato panorámico, se contraponen parejas de imágenes de lugares distantes que crean asociaciones imprevistas, juegos visuales, correspondencias invertidas, paralelismos que se cuelan en el tiempo y en la distancia geográfica y que son recompuestos por la presencia de la fotografía para pensar de nuevo el mundo como un pequeño mundo: una bañista en una piscina de

Atlanta en 1994 junto a una bañista en un charco de Tenerife en 1996; una calle de Nova Scotia en 1997 junto a una calle de Tokyo en 1997; unas vías de tren en Toronto en 1997 junto a unas vías de tren en Almanzora en 1998; un aparcamiento de coches en Montreal en 1997 junto a un aparcamiento de coches en Calgary en 1997; un autobús de turistas estacionado en Lanzarote en 1998 junto a un autobús estacionado en Tokyo en 1998; y así, sucesivamente³².



Jordi Bernardó, “Utah, 1997”, en *Buenas noticias. Leer siempre la letra pequeña*, 1998, fotografía

En mi opinión, lo interesante de la obra de Bernardó es que plantea una forma de crítica, podríamos llamar intersticial, al fenómeno del turismo: el fotógrafo se enfrenta (se coloca frente) al lugar que le interesa representar; no con la idea de establecer un alegato moral sobre aquello representado, sino con la intención de invitar al espectador a abordar el conjunto de sus paradojas como espacio en crisis. Por eso nos perturban tanto estas fotografías: porque nos ubican directa y frontalmente en la realidad de la imagen, es decir, devuelven a nuestra mirada la realidad trastornada del mundo contemporáneo.

Es probable que si uniésemos los lugares distantes (los puntos) fotografiados por Bernardó con líneas, obtendríamos, como afirmaba Urbain, un mapa del imaginario simbólico del turista —del hombre— actual. Pero los mapas de hoy tienden a esa “desrealización aparente” de la que hablaba Augé y por eso en ellos podemos encontrar nombres repetidos, ecos de otros sitios, réplicas toponímicas de otros lugares. En la exposición *Welcome Utopia* (2002) organizada en Barcelona por Fundació “la Caixa”, Jordi Bernardó profundizó precisamente en esta idea al fotografiar algunas ciudades de Estados Unidos cuyos nombres tienen claras connotaciones con el nombre de otros lugares “originales”: Paris, Palestine y Athens (en Texas), Bagdad (en Pennsylvania), Paris, Rome y Manhattan (en Illinois); o bien nombres con un sentido simbólico explícito: Eden (en Illinois), o Utopia y Happy (en Texas), que apuntan a una representación figurada de lugares perfectos, es decir, imposibles, quiméricos, deseados³³.

En un mundo de escenificaciones turísticas y de disolución de lo real, la fotografía —“realización aparente” de la realidad— nos devuelve tan sólo la utopía como puro espejismo del viaje, de la vida.

Notas

- 1 CRICK, M. (1992): “Representaciones del turismo internacional en las ciencias sociales: sol, sexo, paisajes, ahorros y servilismos”, en JURDAO ARRONES, F. (1992): *Los mitos del turismo*, Ediciones Endymion, Madrid, 339-403.
Las reflexiones de Crick son interesantes en la medida en que corresponden a un momento a finales de los años 80 (el texto se había publicado originalmente en 1989 en *Annual Review of Anthropology* 18: 307-344), en el que comenzaban a consolidarse otras aproximaciones científicas al fenómeno del turismo. Crick, por ejemplo, se quejaba del poco interés que, en su opinión, estos temas habían suscitado en un “gran número de disciplinas de las ciencias sociales” y admitía que, en parte, esto era debido a las dificultades que muchas “personalidades académicas” tenían para “tomarse en serio” el turismo como un campo sólido de investigación.
- 2 AUGÉ, M. (2004): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* [1992], Editorial Gedisa, Barcelona.
Augé se refiere en su libro a tres clases de “transformaciones aceleradas” que definen la sobremodernidad y que afectan a nuestra percepción y uso del tiempo, del espacio (un mundo achicado y al mismo tiempo abierto por los medios de comunicación, en el que se multiplican los no-lugares), y a la “individualización de las referencias”, debida al exceso del ego del hombre contemporáneo.
- 3 En nuestros días lo aún inexplorado continúa siendo un atractivo turístico potenciado por las agencias de viaje. Sin embargo, como escribe Marc Augé nos encontramos ante un tipo de “viaje imposible” en el contexto del mundo contemporáneo: “El viaje imposible es ese viaje que ya nunca haremos más. Ese viaje que habría podido hacernos descubrir nuevos paisajes y nuevos hombres, que habría podido abrirnos el espacio de nuevos encuentros. Eso ocurrió alguna vez y algunos europeos sin duda experimentaron entonces fugitivamente lo que nosotros experimentaríamos hoy si una señal indiscutible nos probara la existencia, en alguna parte del espacio, de seres vivos capaces de comunicarse con nosotros”. AUGÉ, M. (1998): *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Editorial Gedisa, Barcelona, 15-16.
- 4 URBAIN, J.-D. (1993): *El idiota que viaja. Relatos de turistas*, Ediciones Endymion, Madrid, 88.
- 5 FERNÁNDEZ FÚSTER, L. (1991): *Historia general del turismo de masas*, Alianza Editorial, Madrid, 87. El grabado que mencionamos aquí aparece en el libro (88) pero sin referencias a la revista en la que se publicó originalmente.
- 6 Un ejemplo más de situaciones paradójicas derivadas de la práctica del turismo lo encontramos también en estas guías editadas por Baedeker. Recordemos que estas guías estaban destinadas a los turistas y pensadas para dotarles de textos de información básica y precisa sobre los lugares que más atractivo tenían en aquella época. En la segunda edición francesa (1893) de una guía sobre Palestina y Siria podemos leer una curiosa advertencia sobre los beneficios y las desventajas de viajar en “caravanas” organizadas: “La casa Thomas Cook and Son (Londres) y otras empresas del mismo género organizan en primavera y en otoño, cierto número de caravanas para Oriente, con itinerarios más o menos largos. Si esta manera de viajar ofrece ventajas a los turistas que quieren visitar las principales curiosidades de Oriente lo más cómodo y rápido posible, presenta también el grave inconveniente de ligar al viajero a una

- sociedad que él no ha podido elegir, y de privarle de toda libertad en lo que concierne al empleo de su tiempo y la ruta a seguir". BAEDKER, K. (1893): *Palestine et Syrie*, Kart Baedeker Editeur, Leipzig, X.
- 7 En su análisis de las "motivaciones" y "comportamientos" en el seno de la industria turística, Leonard J. Lickorish y Carson L. Jenkins distinguen estas dos categorías como base para definir los perfiles del turismo contemporáneo: "cada viajero como individuo tiene sus preferencias personales. Sin embargo, es posible hacer una clasificación por grupos de comportamiento que indica los principales intereses, las demandas probables de productos y el enfoque de marketing a utilizar. El comportamiento unido al propósito de la visita determina los modelos turísticos, dónde van los visitantes y sus gastos, dando forma a la evolución del mercado, de los paquetes turísticos y finalmente de los propios destinos. Hay una diferencia importante entre el viajero de paquete organizado y el turista individual. No obstante, el aumento del turismo de masas ha originado un gran número de turistas internacionales sofisticados capaces de realizar sus propios preparativos. Para satisfacer sus necesidades se ha desarrollado una forma de paquete *hágalo usted mismo*, que ofrece servicios empaquetados". LICKORISH, L.J. y JENKINS, C.L. (2000): *Una introducción al turismo*, Síntesis, Madrid, 175.
 - 8 Para una aproximación a los procesos de definición, construcción y aceptación de las atracciones turísticas en la sociedad contemporánea pueden resultar muy útiles las ideas del sociólogo Dean MacCannell, a pesar de que muchos de sus análisis, publicados inicialmente en los años 50 aunque revisados en años posteriores, resultan hoy un tanto obsoletos. Véase: MACCANNELL, D. (2003): *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*, Editorial Melusina, Barcelona.
 - 9 Sobre esta idea recomiendo la lectura del capítulo "El otro yo del turista" en el libro ya citado de Jean-Didier Urbain, *El idiota que viaja*, 105-114.
 - 10 Sobre la obra de Hanson, véase VARNEDOE, K. (1985): *Duane Hanson*, Harry N. Abrams Publishers, Nueva York.
 - 11 En 1967, sólo tres años antes de la obra de Hanson y en pleno desarrollo del boom turístico en nuestro país, el cine español creó una versión propia de la figura del turista: nos referimos a *El turismo es un gran invento*, de Pedro Lazaga, protagonizada por Paco Martínez Soria y José Luis López Vázquez, en la que los estereotipos se fuerzan al máximo creando el auténtico y definitivo reverso iconográfico del viajero de Friedrich. "El turismo", ha escrito Jordi Costa, "fue uno de los temas rectores de la comedia desarrollista de los años sesenta y setenta. Durante dos décadas, el español medio se pensó sí mismo en forma de Alfredo Landa persiguiendo suecas por las playas de Benidorm (o Torremolinos) con los calzoncillos en la cabeza (o en el alma) (...). El desarrollismo y el boom turístico abrieron la puerta a una forma de insatisfacción esencialmente moderna: la del sujeto que, por fin, descubre que existen otros mundos (de luz, color y bikinis) que está condenado a rozar únicamente con la punta de los dedos (...). El prólogo de *El turismo es un gran invento* también traza una pesadilla en tono nervioso y acelerado: la del floreciente turismo de masas a todo color en un país que se había acostumbrado a verse a sí mismo en blanco y negro". COSTA, J. (2004): "Maravillas del desencuentro, tesoros del tópico. Un circuito imaginario del tipismo al exotismo (sin abandonar el solipsismo)", en *Tour-ismes. La derrota de la dissensió. Itineraris crítics*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 451-452.
 - 12 Siguiendo las tesis sobre el valor cultural del juego del historiador holandés Johan Huizinga (definidor del término *Homo Ludens*), Nelson H.H. Graburn habla del carácter "mágico" de la experiencia turística compartida que se ve reforzada cuando existen vínculos entre el grupo, "cuando los que participan comparten sistemas de valores parecidos". Graburn pone el ejemplo de los congresos y convenciones o de los viajes de colectivos profesionales. En su opinión, "la magia del turismo aumenta cuando entra en juego la solidaridad del grupo laboral o social, y también al permitir rememorar la experiencia con otros miembros del mismo colectivo". GRABURN, N.H.H.: "Turismo: el viaje sagrado", en SMITH, V.L. (1992): *Anfitriones e invitados. Antropología del turismo*, Ediciones Endymion, Madrid, 65.
 - 13 Malcolm Crick ha hablado del turismo como un fenómeno de "construcción de inversiones" de los roles sociales contemporáneos, insistiendo en la idea del viaje como instrumento de "desconexión": "No es de extrañar que las imágenes de escape de la presión, de alteración y de regresión sean tan frecuentes en la literatura. Ser un turista es salirse de la realidad social ordinaria, apartarse de las obligaciones sociales cotidianas de adulto. En lugar de deberes y de estructuras uno tiene libertad y diversión despreocupada. En un sentido obvio, el espectro de posibilidades organizativas del turismo -desde el vagar individualmente al viaje en el que todo está organizado- debería representar las formas en que las diferentes personalidades procuran resolver esta alternativa, aunque el aspecto económico también resulta aquí revelante (...). El mundo del turista está construido a base de muchas inversiones -del trabajo al juego, de la moral normal a la promiscuidad, derroche frente al ahorro, libertad en lugar de estructura, e indulgencia más bien que responsabilidad. Para algunos, el viaje es una escapada de las ataduras sociales reales y de ser miembro de una comunidad; significa estar sin obligaciones, no estar en ninguna parte más bien que estar en algún lugar". CRICK, M. (1992): Op cit, 373-374 y 381-382.
 - 14 AUGÉ, M. (2001): *Ficciones de fin de siglo*, Editorial Gedisa, Barcelona, 57.
 - 15 URBAIN, J.-D. (1993): Op cit, 111-112.
 - 16 "Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento y por lo tanto a poder (...). Las fotografías ayudan a tomar posesión de un espacio donde la gente se siente insegura. Así, la fotografía se desarrolla en tándem con una de las actividades modernas más características: el turismo. Por primera vez en la historia, grupos numerosos abandonan sus medios habituales por periodos breves. Parece francamente antinatural viajar por placer sin llevar una cámara. Las fotografías son la evidencia irrecusable de que se hizo la excursión, se cumplió el programa, se gozó del viaje (...). El viaje se transforma en una estrategia para acumular fotografías. La actividad misma de fotografiar es tranquilizadora, y atempera esa desazón general que se suele agudizar con los viajes. La mayoría de los turistas se sienten constreñidos a poner la cámara entre ellos y cualquier cosa notable que encuentren. Al no saber como reaccionar, fotografían". SONTAG, S. (1981): *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 14 y 19-20.
 - 17 AUGÉ, M. (2004): Op cit, 89-91.
 - 18 Utilizando otros argumentos, éste vendría a ser el punto de partida de algunos estudios sobre el turismo que en las últimas décadas han intentando reordenar una aproximación a la naturaleza y a las características de este fenómeno en el contexto del mundo con-

temporáneo. Algunos autores han criticado el hecho de la falta de conocimientos específicos sobre la figura del turista (conductas, necesidades, respuestas), más allá de los datos estadísticos suministrados por el mercado. En este mismo sentido, se cuestiona el hecho de que muchas investigaciones del turismo se hagan desde la perspectiva de las sociedades receptoras y no desde la posición del turista, analizando también como propone Malcolm Crick, los países de donde proceden estos turistas. Por eso resultan pertinentes preguntas como "¿Qué dicen los turistas sobre sus experiencias del ocio?, ¿Qué aprenden de otras culturas?, ¿Por qué se van de vacaciones al extranjero?, ¿En qué sentido se ven afectadas las ideas y sus actitudes por estas experiencias?". CRICK, M. (1992): Op cit, 372-373.

En una misma línea, Dennison Nash en su estudio sobre los procesos de generación del turismo como "forma de imperialismo", afirma que: "cualquier análisis del turismo que no haga alusión a los centros de productividad generadores de las propias necesidades turísticas y de turistas tendrá que resultar por fuerza incompleto". NASH, D.: "El turismo considerado como una forma de imperialismo", en SMITH, V.L. (1992): Op cit, 72-73.

- 19 DELGADO, M. (2004): "Ciudades de mentira. El turismo cultural como estrategia de desactivación urbana", en *Tour-ismes. La derrota de la disensión. Itineraris crítics*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 367-372.

Sobre las estrategias turísticas en el contexto de las ciudades pueden consultarse, entre otros: JUDD, D.R. y FAIRSTEIN, S.S., ed. (1999): *The Tourist City*, Yale University Press, New Haven, Londres; y, CALLEVAQUERO, M. de la (2002): *La ciudad histórica como destino turístico*, Editorial Ariel, Barcelona.

- 20 "La persona que viaja", afirma René Berger, "razonará en función de su cultura, de su juicio y de su ambiente (...). Lo que primero lleva en sus maletas el viajero, es su equipaje cultural". BERGER, R. (1976): *Arte y comunicación*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
Para Crick, "el turismo tiene que ver, sobre todo, con nuestra cultura, no con su cultura [del lugar que se visita] ni con nuestro deseo de aprender sobre ella". CRICK, M. (1992): Op cit, 375.
- 21 SHAW, G. y WILLIAMS, A.M. (2004): *Tourism and Tourism Spaces*, Sage Publications, Londres, 22.
- 22 VERA, J. F. [coord.] (1997): *Análisis territorial del turismo. Una nueva geografía del turismo*, Editorial Ariel, Barcelona, 51-52.
- 23 FERNÁNDEZ FÚSTER, L. (1991): *Geografía general del turismo de masas*, Alianza Editorial, Madrid, 190.
Para Fernández Fúster, "es indudable que los medios de transporte de los tiempos modernos han inventado un paisaje nuevo que no tenía existencia en toda la historia de la humanidad". En términos generales, y desde esta perspectiva, establece una clasificación de los paisajes turísticos, distinguiendo entre "paisaje inmóvil" (en el que el hombre no olvida que "es él el que está en movimiento") y "paisaje fluido" (aquel que "va desarrollándose conforme el turista, quieto en su medio de transporte, lo contempla como un ser vivo"). Idem, 189.
- 24 URBAIN, J.-D. (1993): Op cit, 126 y 134.
- 25 Louis Tournier y John Ash se refieren al turismo de masas como "una nueva tribu (...), bárbaros de nuestra edad de oro (...), nómadas de la opulencia", creadores de "un nuevo territorio, tanto social como geográfico, sumamente dependiente: la periferia del placer". TOURNIER, L. y ASH, J. (1991): *La horda dorada. El turismo internacional y la periferia del placer*, Ediciones Endymion, Madrid, 9-10.

- 26 Para un análisis en profundidad de la obra de Parr; véase WILLIAMS, V. (2002): *Martin Parr*, Phaidon Press Limited, Londres.
- 27 PARR, M. (1995): *Small World. A Global Photographic Project (1987-1994)*, Dewi Lewis Publishing, Stockport.
- 28 PARR, M. (1986): *The Last Resort*, Promenade Press, Wallasey.
- 29 Este proyecto fue financiado por el Centre Régional de la Photographie Nord Pas-de-Calais, en el marco de la Misión Photographique Transmanche. Dicho Centro publicó una selección de las fotografías de Parr; con un texto de introducción de Robert Chesshyre [PARR, M. (1989): *One Day Trip*, Éditions de la Différence].
Parr ha seguido desarrollando reportajes relacionados con el mundo del turismo: entre ellos, podemos destacar sus series sobre *West Bay* (1997) y *Benidorm* (1997-98).
- 30 DEBORD, G. (2003): *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 144.
- 31 AUGÉ, M. (1998): Op cit, 16.
- 32 BERNARDÓ, J. (1998): *Good News. Always read the Fine Print/ Buenas noticias. Leer siempre la letra pequeña*, Actar, Barcelona.
En 2002, Bernardó publicó también en Actar, su libro *Very Very Bad News* en el que, con el mismo formato panorámico y usando el mismo juego de contraponer dos imágenes, proponía un recorrido por ciudades como Barcelona, Ciudad del Cabo, Sydney, Detroit y Bucarest, entre otras.
- 33 "El viajero-fotógrafo construye así una relación ficticia entre su mirada y el paisaje que retrata. Se convierte en un antropólogo que viaja para redescubrir unas ciudades que en principio son espejos de otras. Pero al estudiar detenidamente las imágenes tomadas nos damos cuenta de que éste no es tal. El reflejo de esos lugares es utópico y únicamente se debe a su toponimia. Las ciudades americanas no tienen nada que ver con sus homónimas, ni con lo que sus nombres quieren simbolizar: Happy es una ciudad deshabitada y Utopía fue arrasada hace unos meses por las inundaciones. Bagdad es solamente una granja y en París nos dan la bienvenida con un cartel antiabortista (...). A partir de una visión irónica y surrealista, el fotógrafo hace un guiño al espectador; planteándole si realmente se trata del lugar que se cita en le pie de la foto o si todo es una ficción. Las fotografías de París ¿A qué París pertenecen? ¿Existen otros París? Vemos un París de cartón-piedra con un sombrero. ¿Es real?". BALCELLS, M.J. y PALOMAR, P. (2002): "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, París, Athens, Palestine, Happy, Utopia, Eden", *Welcome Utopia*

El patrimonio cultural de zonas rurales y su utilización como reclamo turístico

María Dolores Villaverde Solar
Universidad de A Coruña

Introducción

En las últimas décadas ha crecido y se está generalizando el interés por los temas relacionados con el patrimonio histórico, artístico y monumental. De igual forma, cada vez con más intensidad, el tiempo de ocio permite que se utilice para viajar, bien sea en vacaciones, fines de semana o “puentes” festivos. Como resultado de este afán por los viajes se ponen cada día más de moda los conocidos como turismo cultural y turismo rural.

Ambas formas de disfrutar del asueto y de los viajes se entienden casi como antónimos: si hablamos de turismo cultural estamos haciendo referencia al turista letrado o culto que tiene intención de conocer ciudades, nuevas culturas e idiomas, con un alto interés artístico y arqueológico, mientras que, cuando se habla de turismo rural se piensa en fines de semana retirados en hospederías y casas rurales en zonas apartadas de las grandes ciudades con el único fin de alejarse de las prisas, la civilización y los humos.

Esta separación, es más ficticia que real y así esta intervención se centrará en el uso del patrimonio¹ artístico de zonas rurales y su aprovechamiento turístico analizando las “luces y sombras” a través de una propuesta concreta que ilustre el tema.

Como ejemplo elegí una zona que no supone demasiados kilómetros al visitante, entre dos núcleos urbanos, Santiago de Compostela y A Estrada, se pueden establecer variadas rutas de uno o dos días pasando por las distintas parroquias rurales de dos ayuntamientos limítrofes: Vedra y Boqueixón.

A través de este recorrido es posible acercarse a pequeños núcleos que normalmente están en decadencia o se están despoblando por la marcha de los jóvenes a las ciudades, de ahí la necesidad de potenciarlos turísticamente y sacarle el máximo partido y rentabilidad desde el punto de vista turístico. Estas parroquias estancadas o poco desarrolladas habitualmente guardan piezas de gran valor histórico y artístico normalmente en sus templos parroquiales y es necesario conservarlas y promocionarlas.

Frente a estas parroquias un tanto arrinconadas, y en la misma zona geográfica, se puede comprobar como la labor de otros dirigentes más interesados en la promoción de sus ayuntamientos o con más conciencia patrimonial, llevó a la recuperación de edificios significativos en desuso, se creó algún pequeño museo, se elaboraron páginas web con información sobre rutas turísticas, sobre los monumentos que se deben visitar... acercando estas pequeñas parroquias o aldeas al turista que llega a Compostela y que no se limita a ver sólo el casco histórico de la ciudad.

No todos los esfuerzos de los gobernantes se deben centrar en cuidar cascos históricos o villas costeras ligadas al “veraneo”, es interesante saber dar un nuevo uso a zonas de ámbito rural donde se conservan pequeñas joyas arquitectónicas, artísticas y que en ocasiones son cuna de importantes pintores o escultores.

Evidentemente, las cosas no se hacen solas, para llevar a cabo el trabajo hay contar con un equipo de investigación, donde el papel del geógrafo, arqueólogo, historiador y del historiador de arte son fundamentales para valorar las piezas. Tienen además un conocimiento geo-

gráfico o histórico de la zona, necesarios para saber qué se debe conservar y cómo hacerlo.

Una vez que sabemos qué se debe conservar y para qué hay que dar a conocer el monumento y la zona donde se encuentra. Para esto, sería interesante contar con asociaciones (en ellas lo ideal sería que algunos de sus integrantes sean los propios vecinos) que pusieran en marcha operaciones de imagen y fomento de cada ayuntamiento, una especie de marketing turístico elaborando folletos y páginas web de información turística que expliquen lo que se puede ver y hacer en los diferentes lugares, así como distintas actividades atractivas que atraigan a los visitantes (excursiones, rutas de senderismo²..., deportes de aventura, pesca, fiestas gastronómicas²...)

Así se cumplirían las condiciones que señala el informe de las Comisiones Europeas deben incluir los paquetes turísticos:

1. Un deseo de cultivarse, es decir de conocer y comprender los objetos y las obras, además de los propios hombres con que se entra en contacto.
2. El consumo de un producto que contenga e incluya un significado cultural(monumento, obra de arte, espectáculo, intercambio de ideas,etc).
3. La intervención de un mediador ya sea persona o documento escrito o material audiovisual que tenga la función de subrayar el valor del producto cultural, su presentación y explicación,etc.

Se da al patrimonio de esta forma un uso mercantil, pero todo lugar tiene una potencialidad turística y de ahí la necesidad de conservar, proteger y desarrollarlo para que se le pueda sacar el máximo partido y estimular el crecimiento de estas zonas.

Es interesante ver como en los últimos años y gracias a las nuevas tecnologías se fueron creando páginas web de los ayuntamientos de ámbito rural. En ellas se incluyen siempre apartados dedicados a los monumentos o al turismo. Así pasa al consultar las de Vedra, Boqueixón o A Estrada, si bien lo ideal sería que se completaran con un mayor conocimiento artístico con el fin de incluir en ellas determinadas rutas que resultaran atractivas al posible visitante dedicadas a dar a conocer la arquitectura pacega, y eclesiástica de la zona, centrándose especialmente en el arte sacro conservado en templos y santuarios, sería una nueva forma de acercar el arte al turista, permitiéndoles contemplar algo que hasta ahora no conocían y la labor de interesantes arquitectos, pintores o entalladores vinculados a la Escuela Compostelana.

Partiendo de Santiago de Compostela si se decide salir uno o dos días a conocer las parroquias cercanas

geográficamente se pueden establecer varias rutas: las de los puentes, de los pazos, seguir desde A Estrada la ruta de los peregrinos por la vía de la Plata, la de las ermitas...

Como ejemplo (aunque se pueden establecer numerosas combinaciones) establecí una ruta de pocos kilómetros que discurre por dos ayuntamientos muy cercanos a Santiago: Vedra y Boqueixón. Se trata únicamente de dar una posible idea para aparecer en las páginas informativas de los ayuntamientos ya que son muchas los "tesoros" que se conservan en los distintos templos.

Ejemplos

Ruta I

En este tramo podrían empezar por salir desde Santiago tomando la carretera de Orense, a pocos kilómetros, ya en el ayuntamiento de Boqueixón, se encuentra el Pico Sacro, tan vinculado a la leyenda jacobea y el traslado de los restos del apóstol Santiago. En la falda del legendario Pico se levanta la ermita de San Sebastián.

Antiguamente fue iglesia parroquial de la parroquia de San Lorenzo de Granxa³.

La ermita manifiesta modificaciones respecto a su fábrica primitiva, con intervenciones de los más variados estilos. Entre los vestigios más antiguos, de época románica, en concreto de los años finales del XII o primeros del XIII conserva la capilla mayor y el par de columnas que responden al estilo mateano y sirven de soporte al arco triunfal además del muro norte cuya decoración se centra en la cornisa con canecillos.

A pesar de las obras realizadas en las primeras décadas del siglo XVIII, tras leer las notas de 1748 que se conservan en los libros parroquiales se deduce que el estado indecente en que se encuentra provoca una profunda transformación en ese momento barroco que afecta a los muros de la nave.

En el muro Norte se conserva una serie de canecillos románicos de formas vegetales, enroscadas y geométricas, e igualmente se puede ver una cruz griega, símbolo del Cristianismo.

Las noticias documentales recogidas en los archivos parroquiales son escasas. En 1727 el cabildo financia las obras de la capilla del pico Sacro, fundada por Don Pedro Valdés(a quién también debemos la fundación de la ermita de Santiago en San Pedro de Vilanova): "...de y pague a Balthasar Barbeyto vzº de esta ciud mrº que corrió con su fabrcª y mutacion seissos y cinqtª rs de vellon... por aver constado de cumplimto de los reparos y obra q contiene..".

En el interior del santuario, cobijado bajo una hornacina pétrea situada en la pared del Evangelio aparece la imagen de San Sebastián.

El santo se representa como un hombre joven, imberbe y de larga cabellera que aparece desnudo atado a un árbol por tobillos y manos. En su cuerpo aparecen las saetas con las que sufre martirio y de algunas de las heridas brota sangre.



Aparece firmada en la peana por Liñares⁴, que se encarga de realizar una nueva imagen del patrón de la ermita en 1847.

Este escultor ecléctico conecta con las generaciones anteriores a él siguiendo especialmente los modelos de Ferreiro que repetirá una y otra vez.

En la imagen de S. Sebastián, Liñares pone de manifiesto su habilidad para insistir en la reiteración de modelos de su maestro y nos sirve para apreciar el tratamiento que ambos artistas otorgan al cuerpo: mantiene sus correctas proporciones, perfección clásica, parece un cuerpo que no padece tormento mientras levanta el sereno rostro al cielo en el que se aprecian de nuevo las características de Ferreiro: boca pequeña y cerrada, mentón prominente, perfecto arco de cejas y nariz...repitiendo incluso el mismo estudio del nudo del paño del San Sebastián que Ferreiro hace para el retablo de Santa M^a de Cuntis.

A pocos kilómetros, dependiente de la parroquia de San Lorenzo de Pousada se encuentra la ermita conocida como de Nuestra Señora de la Fuente, ocupando el

muro testero del santuario podemos contemplar un interesante retablo pintado sobre tabla dedicado a la Virgen del Rosario

Dos figuras angelicales abren el telón tras el cual contemplamos el aparatoso conjunto mural sobre tabla que presenta un esquema tripartito, el muro se "divide" en tres zonas perfectamente diferenciadas rodeando el camarín de Nuestra Señora: Sobre la cabeza de María se sitúan los Misterios Gozosos mientras los Dolorosos y Gloriosos se hallan a la derecha e izquierda respectivamente rodeando las imágenes de dos santos fundadores: San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán. Las escenas se distribuyen en pequeños medallones ovales que son sujetados por puttis. Centra el muro de cabecera del templo el camarín de Nuestra Señora del Rosario, trazado como un edículo templario bajo el que se cobija la imagen de Nuestra Señora, flanqueado por dos de los cuatro ángeles que se mencionan en el inventario del año 1771: "Quatro ángeles de cuerpo, cada uno con su platillo que sirven p^a adorno de la peana del altar de Nuestra Señora de la Fuente, todo ello pintado de nuevo respectivamente".

Los Misterios Gozosos centran su argumento en la Infancia de Jesús.

Este ciclo goza de preferencia en los santuarios marianos por la lógica presencia de Nuestra Señora en él.

1. La escena superior representa el momento de la *Anunciación*

El anuncio del ángel a María se desarrolla en un marco arquitectónico indefinido, un interior del que únicamente podemos ver los cortinajes del fondo de la estancia. El artista interpreta el episodio religioso con toda su simplicidad centrando el interés en la dulzura de rostros y gestos de los dos protagonistas. La Virgen se sitúa a la derecha vista de medio perfil, arrodillada, con actitud humilde ante el atril con un libro. El ángel, de perfil, con su mano derecha extendida señalando el cielo, de donde proviene.

2. En sentido descendente en el lado izquierdo, se muestra el segundo misterio, *La Visitación*

En el centro del tondo aparecen de perfil María en el momento de abrazar efusivamente a su prima Isabel quedando relegado a un segundo plano un personaje masculino que bien pudiera ser Zacarías.

3. El *Nacimiento*, se encuentra en el medallón situado a la derecha del anteriormente analizado. El primer término atrae la atención del espectador hacia María que se encuentra arrodillada ante el pesebre en el que está acostado su hijo, detrás, José la mira en actitud paternal. El buey y el asno se hallan también, con una distribución que parece la espontánea y natural que narra Lucas en su evangelio.

4. Bajo el tondo de la Visitación, se puede contemplar el cuarto de los misterios: *La Purificación*, o presentación de Jesús en el templo a los cuarenta días de su nacimiento conforme a la Ley de Moisés.

Este momento es el representado en el medallón de manera que Simeón queda a la izquierda con el Niño en brazos mientras José y María aparecen a la derecha. La Virgen se arrodilla simbolizando con este gesto su purificación.

5. *El Niño perdido y hallado en el Templo* es el último de los misterios de gozo.

La figura del Salvador, a la derecha, descansa sobre un trono de nubes, detalle utilizado para indicar que Jesucristo tiene su trono sobre el cielo. Llama la atención sin embargo, la omisión de los doctores, parte esencial de este episodio de la infancia de Jesús.

Para una narración lógica del rezo del rosario, debemos continuar con los Misterios Dolorosos cuya temática es la Pasión de Cristo. Se ordenan en torno a la imagen de *San Francisco*, cobijado bajo una hornacina de medio punto con su iconografía tradicional: el hábito de color castaño con capa sobre los hombros, amplia tonsura y un crucifijo en la mano izquierda.

1. La narración de la Pasión y Muerte de Jesús se inicia con *La Oración en el huerto* que sigue fielmente el relato de Lucas con Jesús de rodillas, orando mientras mira al cielo donde aparece el ángel que lo conforta. A los pies de Cristo se puede ver a los discípulos dormidos.

2. *Coronación de espinas*: Tras el juicio y los azotes a Jesús le visten de una ropa púrpura vieja coronándole de espinas. La escena se sitúa entre la Flagelación y su presentación al pueblo por Poncio Pilato. Es el momento de los escarnios que se hacen a Cristo por parte de los esbirros.

Jesús se encuentra sentado en el instante en que los dos esbirros colocan sobre su cabeza la corona de espinas vestido únicamente con la túnica de color púrpura. Llama la atención el contraste entre la violencia de los soldados al golpear la cabeza de Jesús y la figura de este que parece abatirse mientras su cuerpo adquiere una forma ondulante⁵.

3. *Muerte de Jesús en la cruz*. A los pies de la imagen de San Francisco encontramos la crucifixión, tema que centra la Pasión de Cristo, si bien aquí no se representa con la tradicional imagen del "crucificado" sino en el instante en que es clavado a los maderos, recordando las palabras que el profeta David puso en labios de Jesús sobre su propia muerte: "... han taladrado mis manos y mis pies y puedo contar todos mis huesos"

De nuevo llama la atención el contraste entre el guardián que golpea bruscamente el brazo de Jesús sobre el

tablero, frente al rostro resignado de Cristo que asume su entrega a la voluntad del Padre sin rastros de violencia ni agonía.

No podemos llevar a cabo el estudio de los dos misterios que completan el ciclo de la Pasión y Muerte de Jesús (*Los azotes atado a la columna* y *Jesús con la cruz a cuestas*) por hallarse ocultos tras el camarín con la imagen de Santa Lucía.

Vinculado al misterio de la cruz está el misterio de la Resurrección, el rezo del Santo Rosario se completa con los Misterios Gloriosos, que en el santuario ocupan el espacio situado a la izquierda del camarín de la Virgen, rodeando la efigie de *Santo Domingo de Guzmán*, que al igual que San Francisco aparece bajo una hornacina semicircular, vestido con el hábito blanco y manto con capuchón negro. Lleva el rosario en la mano izquierda y apoya la derecha en el bordón.

1. La *Resurrección* del Señor ocupa el primer medallón, Cristo resucita bañado en luz, como emergiendo del sepulcro con su cuerpo todavía cubierto por la mortaja para cumplir las palabras que había dicho estando en Galilea.

2. Después de aparecerse vivo a los apóstoles tras la Pasión, el Señor "los llevó hasta cerca de Betania, y levantando sus manos, les bendijo, y mientras los bendecía se alejaba de ellos y era llevado al cielo. Ellos se postraron ante Él y se volvieron a Jerusalén con grande gozo."

La *Ascensión* de Jesús a los cielos refleja el instante en que el cuerpo transfigurado de Jesucristo se eleva con majestuosa serenidad flotando sobre la escena mientras los discípulos quedan confundidos ante la visión.

3. *La venida del Espíritu Santo* nos presenta a los apóstoles reunidos el día de Pentecostés con el Espíritu Santo encima de sus cabezas en forma de lenguas de fuego centrando la escena la imagen de Pedro, siguiendo el relato de los Hechos de los Apóstoles.

Los dos últimos misterios del Rosario celebran el destino final de la historia de María y de como cumplió Dios en ella sus promesas⁶:

4. El siguiente de los tondos se ocupa con la *Asunción* de María a los Cielos. Por fin la Virgen Inmaculada termina el discurso de su vida terrena y es asunta en cuerpo y alma a la Gloria. En el retablo se representa a María sentada, extendiendo los brazos que está siendo literalmente "empujada" al cielo por dos ángeles mientras dos querubines en lo alto contemplan la escena.

5. A los pies de Santo Domingo se encuentra la *Coronación de María* Santísima que completa el ciclo del Rosario. María asunta está siendo coronada por el Hijo

resucitado y Dios Padre como Reina y Señora de toda la creación recordando a su Hijo. La simplicidad con que representa el momento no aminora la solemnidad del mismo.

En 1786 se llevan a cabo obras de reparación en el santuario “prezisos p^a su mejor dezencia”. Los reparos afectan a la fábrica del edificio, pero de igual forma se lleva a cabo la obra del retablo mayor y escaparate de Nuestra Señora.

Ese mismo año, 1786, el pintor Luis Herosa se encarga de la pintura del camarín “...dan y se le admitten en datta duzientos Rs vellon que ygualmente pagó dho cura en su vida a Dn Luis Herosa pinttor vez^o de la fr^a de Santta Euxenia de Fao por aver pintado el escaparatte o camarín de Nuestra Señora n el rettablo y alttar maior de su capilla de que manifesttaron rezivo firmado e dho pinttor.”

Las fuentes iconográficas están perfectamente identificadas. Se trata de textos Neotestamentarios (los cuatro Evangelios y Hechos de los Apóstoles), si bien hay episodios, como el de la Asunción o Coronación de María que no tienen rúbrica evangélica pero se incorporan a los programas iconográficos dedicados a la exaltación de María.

El pintor busca la orgánica distribución de las figuras, el contraste de colores y la claridad de composición, evitando cualquier efecto grandilocuente.

Su propósito fue reconstruir las escenas bíblicas tan fielmente como resultara posible recuperando de este modo la tradicional finalidad didáctica del arte a través de un discurso que se distingue por su gran sencillez consiguiendo la correspondencia entre un episodio y el siguiente.

Tiende a la esquematización, claridad, y simplificación ornamental. Falta toda indicación de lugar; la superficie es plana sin complicados escorzos y los fondos son simples manchas sobre las que se disponen las figuras en las que el dibujo desaparece ante el cromatismo. Los personajes, sin una profunda caracterización de los rostros consiguen un acusado aspecto curvilíneo contorneando los perfiles. Consigue marcar la profundidad trayendo al primer plano los personajes principales de cada escena.

Muy cercana a Pousada, pero ya en el ayuntamiento de Vedra se encuentra la parroquia de Santa María Magdalena de Ponte Ulla una de las feligresías que forman parte de las parroquias que configuran el denominado Valle del Ulla, tierras que ocupan la cuenca del río de ese mismo nombre.

La pequeña población está situada a orillas del Ulla donde el río separa las provincias de Pontevedra y A Coruña. La iglesia parroquial, ubicada en el centro de la

parroquia, se eleva a una altura superior a las casas del alrededor.

En el primer tramo de su lado sur, se abrió la capilla lateral a la que se accede por medio de un arco de medio punto cubierta por una bóveda de crucería.

Al pie de la nave se levantó la tribuna. En este muro, se abre la puerta de entrada sobre la que se sitúa un pseudo - rosetón que ayuda a iluminar la nave.

De la primitiva iglesia románica sólo se conserva el ábside con una porción recta enmarcada por contrafuertes y la porción semicircular dividida en tres secciones por dos semicolumnas.

Los muros laterales están contruídos con aparejo de piedras irregulares mientras el ábside y la fachada presentan sillares más regulares. Esta última sigue el clásico esquema pentagonal con una sencilla puerta sobre la que se coloca el rosetón, en la parte superior; dos molduras en forma de voluta (S.XIX) y rematando todo, la espadaña cuadrangular, con un único cuerpo con dos arcos de medio punto donde están las campanas, coronada por pináculos o pequeñas pirámides en los extremos, en su parte central, presenta también un pequeño arco de medio punto.

Debido a las diferentes reformas y etapas constructivas poco queda de la original iglesia románica, excepto la cabecera y tramos de la nave, seguramente de la segunda mitad del siglo XII (por el tipo de capitel y columna usados, habituales en ese momento).

Como consecuencia, encontramos en el edificio una yuxtaposición de estilos, desde el ábside románico, a la fachada barroca del segundo tercio del XVIII, una capilla lateral renacentista cubierta con bóveda de crucería del siglo XVI y la espadaña decimonónica.

Sobre el arco triunfal se representa pintado sobre el muro el tema de la Anunciación.

María se sitúa a la derecha y el arcángel a la izquierda, este se muestra de perfil arrodillado en el suelo de la estancia portando cartela y cetro con las palabras de saludo.

La Virgen, frontal, sentada ante un libro en actitud sumisa y orante tiene a su lado el jarrón con flores símbolo de pureza.

El lugar es impreciso, posiblemente una sala de estar donde el arcángel “sorprende” a María en la cotidianidad de su casa, insinuada por el enlosado.

La ventana de la pared central parece usada por el pintor para dar sensación de profundidad, lugar distante de donde proviene el Espíritu.

Ya en la parte inferior; en el lado derecho, se ven restos de lo que puede ser una Flagelación o Cristo atado a

la columna (se ve parte de la cabeza del personaje principal, el capitel de la columna a la que está atado y una mano con el látigo que lo azota).

Carecemos de fuentes que hablen de estas pinturas, sólo aparecen mencionadas en documentos que hablan de la última restauración del templo, en 1978 se descubren, siendo en 1988 cuando se lleva a cabo su restauración.

Por las formas, de gran tamaño y un tanto idealizadas podemos decir que responden a criterios del segundo tercio del XVI⁷, época en la que posiblemente se construyó también la capilla lateral.

Consigue una representación ilusoria de la realidad que mantenga la atención del espectador sin lograr la tridimensionalidad en un espacio ficticio.



En los términos de esta parroquia, en un paraje solitario, situado hacia al Norte encontramos la ermita de N^a S^a de Gundián.

Las primeras referencias son de los primeros años del siglo XVIII, momento en que el santuario está ya edificado. La capilla conserva los muros originales del siglo XVIII siendo todo lo demás obra de las reformas del siglo XIX, que modifican la fábrica primitiva tras el traslado de la celebración de la Natividad de N^a S^a a este santuario.

Presidiendo el santuario, arrimado a la pared del presbiterio está el retablo del siglo XVIII que consta de basamento y dos cuerpos. En el pedestal, a los extremos se abren las puertas que comunican con la sacristía, decoradas con rosetas.

El primer cuerpo se divide en cinco calles delimitadas por cuatro columnas salomónicas, asentadas las dos centrales sobre sendas ménsulas, decorando los fustes con hojas de parra y racimos. Se destaca la calle central, además del mayor tamaño, por ser la única que excava la hornacina que sirve de cobijo a la titular.

El cuerpo superior se divide en tres calles flanqueadas por pilares decorados con guirnalda y frutas. El frontón superior se quiebra con dos grandes volutas.

Pertenece al estilo barroco compostelano del primer tercio de ese siglo, tanto por los elementos sustentantes (columna salomónica de cuatro vueltas completas y dos medias), como por la estructura y decoración que presenta (racimos, frutas, guirnalda...).

Muy cercana está la parroquia de San Pedro de Vilanova. En el lugar de Outeiro, situado en la falda del monte Pico Sacro, levantada en el tramo de la primera etapa de la peregrinación al monte se edificó la capilla de Santiago.

Sus muros son de mampostería, siendo el de la fachada el más interesante. Se organiza en base al clásico esquema pentagonal, con una sencilla puerta adintelada que presenta una inscripción citando el nombre del fundador de la capilla, las misas y la fecha de 1676, así como símbolos del escudo del Cabildo Catedralicio (sarcófago y estrella) y el escudo de los Feijóo (su fundador es D. Pedro Valdés y Feijóo).

Detrás de la capilla, existe una fuente con la imagen de Santiago Peregrino. Presenta también esquema pentagonal, podemos hablar de dos cuerpos, separados por una imposta. En el inferior, aparece una inscripción que hace referencia a los discípulos Atanasio y Teodoro, que acuden a la Reina Lupa para que les suministrase los recursos necesarios para trasladar los restos del apóstol Santiago a su última morada:

Fuente de Santiago que hicieron sus /discípulos San Theo/doro y Athanasio año de 1676/A este monte los enbió la Reina Loba a /buscar los bueies para llebar santo/cuerpo de Padrón a donde oi está i llegan/do fatigados a ese lugar les acometió/un fiero dragón i hacien/do la señal de la + Rebentó l/los toros binieron tras/ellos como mansos/corderos por lo qual se convertió se/con toda su familia i para memoria/desto i alibio de sus/peregrinos i pasajeros hiço aquí esta/fuente el doctor D. Pedro de Valdés/Feijó I Noboa Canónigo Lectoral Provisor/l catedrático de Santiago.

En el cuerpo superior, un relieve representa el momento narrado anteriormente, sobre él, la imagen de Santiago peregrino y a los lados, sobre dos volutas, se montaron sendas figuras del coro Mateano de la catedral de Santiago. Este antiguo coro estaría situado en el mismo lugar que hoy ocupa, en la nave central.

En 1111 o 1112 Diego Gelmírez lo hizo desaparecer.

La Puerta Santa de la catedral compostelana se construyó usando veinticuatro estatuas sedentes de apóstoles, profetas y patriarcas de este coro, al que pertenecen las dos figuras empotradas en la fuente, que muestran a figuras sedentes portando libros o cartelas, con vestiduras que traslucen su anatomía⁸.



Debido a las diversas reformas sufridas con el tiempo, poco conocemos del aspecto primitivo de la capilla de origen barroco, al igual que la fuente, datos conocidos a través de la escritura de 1680 según la cual D. Pedro Valdés fundó una capilla y un pequeño hospital junto a la fuente, para recoger allí a los peregrinos que lleguen de noche.

Y llegamos a la capital del ayuntamiento, Vedra, su templo parroquial es un interesante ejemplo del barroco del XVIII gallego. Cabe visitarla para ver sus tres retablos.

El mayor, que preside el templo, se divide verticalmente en tres calles y dos cuerpos que sin embargo, no se corresponden. En el primer cuerpo se da preferencia a la parte central, de mayor altura y profundidad, con un gran vano donde está el sagrario-expositor enmarcado por estípites cubiertos de cintas y querubines. Cabezas de ángeles entre nubes y rayos enmarcan en el expositor el lugar destinado a la custodia, ocupado normalmente por un Niño Jesús. A los lados de la puerta del sagrario dos ángeles portaban vides, y en el expositor aparecían otros dos ángeles lampareros. Sobre el arco que enmarca el sagrario aparece el típico cilindro empleado por Simón Rodríguez. Flanquean el expositor dos columnas exentas de capitel corintio y fuste abombado cubierto de decoración (querubines, cintas, borlas), en ellas se diferencia el tercio inferior separado por un anillo.

En las calles laterales se disponen hornacinas cóncavas entre pilastras nuevamente cubiertas de paños, cintas y borlas que aumentan el efecto de profundidad. Dos volu-

tas flanquean el retablo en este cuerpo. La cornisa se quiebra como corresponde al gran movimiento de planta.

En el segundo cuerpo de nuevo se potencia la calle central, más elevada que las laterales flanqueada por dos ángeles que portan los atributos de la patrona, Santa Eulalia, en un vano de escasa profundidad, formado por un arco trilobulado enmarcado por pilastras cubiertas de cintas. Las hornacinas laterales del cuerpo superior, también de medio punto con una gran placa sirviendo de clave con sendas veneras. En la parte más alta del retablo, avanza una placa que abarca el ancho de la calle central con la paloma del espíritu santo coronando el conjunto.

La decoración es desbordante y parte esencial en la pieza, el repertorio utilizado es habitual en la obra de S. Rodríguez: ángeles, veneras, vanos con marcos encintados, cilindros, cintas, frutas, paños y borlas en fustes... acompañando a los ornamentos la policromía en tonos rojizos imitando el mármol con fondos azules para las hornacinas sin olvidar el uso del oro.

En el retablo de Leis, artista que se forma con Antonio de Alfonsín, perviven las soluciones de Simón Rodríguez y Fernando de Casas⁹.

En Vedra la profundidad de la calle central con las columnas exentas que avanzan, avance de la placa superior y la exaltación de la Eucaristía reclamando la atención del fiel, vinculan este retablo a los de la Compañía y San Roque en Santiago.

La utilización de estípites enmarcando el sagrario sigue el ejemplo del retablo mayor de San Martín Pinario¹⁰. Mientras la columna abombada con frutas, cintas, paños, remite a Fernando de Casas, y es semejante a la utilizada en el retablo mayor de Dodro, (proyectado por Rodríguez en 1739 y realizado en 1740 por un entallador de su equipo) de capitel corintio, fuste abombado diferenciando el tercio inferior con un anillo¹¹.

Los retablos laterales de Cristo atado a la columna y la Dolorosa se acomodan a las reducidas dimensiones de las arcadas que los enmarca logrando una sensación de profundidad¹². Esto, unido a la disminución de tamaño de las calles laterales, fija la atención del fiel en la calle central mientras la decoración y movimiento invaden el conjunto a lo que contribuye la aparición de figuras de ángeles, volutas enrolladas, oros..., con un tipo de decoración propia de Fernando de Casas, "maestro" de Moas. El retablo de Vedra repite la estructura, con calles laterales oblicuas y remate con una gran placa del retablo de la Azucena de la catedral de Santiago, que realiza en 1731 el mismo entallador:

Ambos fueron contratados y realizados en las mismas fechas por Frco. de Moas hacia 1744-47.

De nuevo centra la atención en el espacio central y consigue crear sensación de profundidad con el abocinamiento del gran arco central. El movimiento de planta, y tipo de decoración (volutas, ángeles, cenefas, veneras...) relaciona ambos retablos con el arte de Miguel de Romay.

El rasgo más destacado en ambos colaterales es la aparición de machones como elemento sustentante, solución no muy habitual que se emplea como alternativa a la columna salomónica durante el segundo cuarto del siglo XVIII.

Conclusión

Este es sólo uno de los posibles itinerarios, son muy numerosos los pazos y casas nobles en esta zona que merecen la pena una visita, destacando los de Ortigueira y de Oca, este último conocido como el Versalles gallego.



Como se puede comprobar, en muy pocos kilómetros y rutas de un solo día se conoce algo más que el casco histórico de la capital y que también merece la pena.

Una vez llegados a la Estrada es interesante acercarse al Museo do pobo estradense, museo etnográfico que ocupa el antiguo matadero donde se exponen unas cien herramientas de carpintería. Sin olvidarnos de visitar el centro de interpretación de Boqueixón con una muestra permanente de Modesto Paz Camps quién atiende él mismo a los visitantes. Otros dos ejemplos de reconversión de edificios en desuso o abandono son el pazo de Quían en Sergude, que actualmente es Escuela de capacitación agraria o el de Poudada que se rodea de una explotación ganadera.

Todos ellos son ejemplos de recuperación, rehabilitación y nuevo uso de los locales y de cómo promocionar el turismo en las villas. Frente a ellos hay alguna carencia

que se podría subsanar. En la parroquia de Santa M^a de Lamas nació el pintor neoclásico Gregorio Ferro Requeixo¹³, sería muy interesante destinar un edificio para museo o sala de exposiciones dedicada a esta figura destacada del ayuntamiento, que fue formado en la Academia de San Fernando y consiguió introducir la nueva estética neoclásica en Galicia.

Con esta política de relaciones y colaboración entre distintas organizaciones se busca la manera de sacarle el máximo rendimiento turístico que al generarse, crea a su vez crecimiento de empleo, prestigia la zona, garantiza la protección arqueológica, artística y medioambiental en la zona y además, se aprende.

Lo interesante es conocer el patrimonio de cada parroquia y hacer una llamada de atención a los gestores que deben tomar conciencia de lo que poseen y elaborar la adecuada programación cultural y turística poniendo en marcha operaciones que repercutan favorablemente en la imagen y uso de esos lugares.

Notas

- 1 "La bonanza económica, la terciarización, el ocio y el tiempo libre son puntos de partida que preceden a la utilización de la conservación del patrimonio como acto mercantil que la práctica totalidad de la sociedad acepta". MÉNDEZ FONTE,R.(2002): "De la invención de las raíces a los procesos de patrimonialización folklórica". *Areté documenta*. 16:97.
- 2 Este es un turismo que no exige grandes inversiones pero sí una planificación y programación cuidadosa. Para leer algo más sobre el tema remito a *Desarrollo turístico sostenible*, de MCLINTYRE,G.(1993). Organización mundial del turismo.
- 3 Parroquia que se extiende en la falda oriental del Pico Sacro. Depende del ayuntamiento de Boqueixón (A Coruña). Su nombre se debe a haber sido antiguamente granja de un monasterio. VILLAVARDE SOLAR,M.D.(2000): *Patrimonio artístico del arciprestazgo de Ribadulla*. 3 volúmenes. Edinosa, Coruña.
- 4 José Jacobo Liñares, natural de Santiago de Compostela, fue uno de los escultores eclécticos que trabajan durante los últimos tercios del siglo XIX en Galicia.
- 5 MONTERROSO MONTERO, J.M.(1995): "Pinturas murais e restauración: Aproximación histórico-artística a algúns dos conxuntos restaurados nos últimos anos", *Os profesionais da historia ante o patrimonio cultural: Liñas metodolóxicas* :221.
- 6 LIMIA GARDÓN, F. J.(1997): "El culto mariano en el arte", *Galicia Terra Única, Galicia Renace*. Santiago:133.
- 7 GARCÍA IGLESIAS, J. M.(1989): " *Pinturas murais de Galicia*". Xunta de Galicia. Ficha VI 15.
- 8 CHAMOSO LAMAS (1950):" El coro de la catedral de Santiago". *Cuadernos de Estudios Gallegos*: 189-215.
LÓPEZ FERREIRO,A.(1898):" *Hª de la Sª A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*". Tomo III, Santiago:139.
YZQUIERDO PERRÍN, R/ OTERO TÚÑEZ, R.(1990):" *El coro del Maestro Mateo*". Santiago: 38-41.
- 9 GARCÍA IGLESIAS, J. M.(1987):"Los retablos barrocos de la iglesia parroquial de Santa Baia de Vedra" en *JUBILATIO, Homenaje de la facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Álvarez y D. Ángel Rodríguez González*. Tomo II , Santiago: 637.
- 10 FOLGAR DE LA CALLE, M.C.(1992) : "O retábulo barroco galego" *Galicia no Tempo*, Santiago: 217-218.
- 11 FOLGAR DE LA CALLE, M.C.(1989):" *Simón Rodríguez*" Coruña:50-54.
- 12 FOLGAR DE LA CALLE, M.C.(1992):"O retábulo barroco galego", *op. cit.*: 217
- 13 Gregorio Ferro nace el 24 de diciembre de 1742 en la parroquia de Lamas a 10 kilómetros de Santiago de Compostela. Con poca edad abandona el hogar familiar y va a Santiago como criado del monasterio de San Martín Pinario donde coge el gusto por la pintura y tiene sus primeros contactos con el dibujo.. Con 16 años marchará a Madrid a la Real Academia de San Fernando y conocerá a Mengs que le influirá en su pintura. Con 39 años es académico y morirá a los 82 años en su casa madrileña.

***Cuatro miradas (y una introducción) acerca de la relación
entre la Historia de la Arquitectura y la Arquitectura***

Manuel J. Martín Hernández
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria



Sobre la Historia

El historicismo decimonónico, hijo de la Historia Clásica, consistía en la acumulación e inventario de datos, fechas, hechos, y personajes triunfantes cuya razón de ser no era otra que la evolución hacia un mundo mejor —por lo que era también hijo del Progreso— aunque se tratara sólo de la historia de los vencedores. Contra esa historia entendida “como lujo y preciosa superabundancia de conocimientos”, Friedrich Nietzsche escribirá su *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. Allí describe tres formas de historia: está la historia “monumental”, que consiste en apropiarse de un pasado victorioso que servirá después como modelo para la acción, como legitimación del poder; luego estaría la historia “anticuaria”, venerable, tradicional, un pasado a preservar que a menudo incluye un rechazo a todo lo nuevo; por último estaría la historia “crítica”, que realiza un juicio sobre un pasado al que se considera “opresor” y que, por lo tanto, habría que condenar. En esta última historia se produce además un proceso de instrumentalización desde el presente de ese pasado que ahora se conoce¹, transformándolo en algo “inaudito” orientado siempre “a la higiene de la vida”, a las necesidades presentes y futuras.

También Walter Benjamin quiso distanciarse de aquella “historia historicista” o positivista que había llegado hasta las primeras décadas del siglo XX. Como espectador distanciado, decía, el historiador construye un “tiempo-ahora”, haciendo “saltar el *continuum* de la historia”, en una experiencia con el pasado que es siempre única e interesada, y acabando de paso con la causalidad lineal del decurso histórico². Y no solo es única sino que, en tanto que experimental y diferente de las historias de los demás, interminable³.

El historiador, al traer aquellos acontecimientos a su propio tiempo, obra una cierta perversión dentro de la “pureza” de los datos presuntamente “objetivos”. Y al intentar recrear ese pasado y construir un relato lo más completo posible, el historiador acabará por involucrarse decisivamente. Por el camino se habrá conseguido liberar a la historia de toda la carga idealista hegeliana, para constituirse como “instrumento de liberación.”⁴ No hay hechos, sólo interpretaciones: una historia que hace problemático lo que hasta entonces se había considerado axiomático. Cuando Max Weber define el concepto del “*espíritu* del capitalismo” dice que un concepto histórico “tiene que componerse o reconstruirse con distintos elementos tomados de la realidad histórica”, un constructo operativo, por tanto, que “no puede darse al principio sino al término de la investigación (...) Pero estos puntos

de vista (...) no son los únicos bajo los que es posible analizar los fenómenos históricos que consideramos. Desde otros puntos de vista, cualquier fenómeno histórico mostraría otros rasgos “esenciales”.”⁵ El punto de vista y los fines que se persiguen son fundamentales; a este respecto, la introducción de niveles analíticos diversos (por ejemplo, los de “estructura”, “coyuntura” y “acontecimiento” por parte de la “Nueva Historia” defendida por *Annales*), acompañados de la correspondiente revisión de las fuentes tradicionales, iba también en esa misma línea.

Siguiendo la tradición de *Annales*, la “genealogía” de Michel Foucault va todavía más lejos, hasta el punto de trastocar lo que se creía inamovible y fragmentar lo que se suponía totalidades inmutables, tratando los documentos con la precisión descriptiva del arqueólogo. Para ello hace historia desde “lo otro”: “pensar la diferencia, describir desviaciones y dispersiones, disociar la forma tranquilizante de lo idéntico”, dice en su *Arqueología del saber*.⁶ Y tras su lectura de Nietzsche, dirá Foucault: “La historia “efectiva” se distingue de la de los historiadores en que no se apoya en ninguna constancia (...) Hay que fragmentar lo que permitía el juego consolador de los reconocimientos. Saber, incluso en el orden histórico, no significa “reconocer”, y mucho menos “reconocernos”. La historia será efectiva en la medida en que introduzca lo discontinuo en nuestro ser (...) socave aquello sobre lo que se la quiere hacer reposar; y se ensañe contra su pretendida continuidad.”⁷ El discurso resultante habrá puesto en duda “la verdad” mediante el trastocamiento, la discontinuidad, la violencia sobre las cosas y sus condiciones de posibilidad. Con Foucault, crítica y genealogía —es decir, formas de rechazo y de exclusión, junto con las condiciones de aparición, crecimiento y variación— serán los procedimientos de análisis de aquella “historia crítica” que resulta también “efectiva”⁸.

Al hablar de “lo otro” se abre para la Historia la posibilidad de trabajar con todo lo que, como decía Lucien Febvre, “significa su presencia, su actividad, sus gustos y sus modos de ser del hombre”. De ese modo los documentos escritos no son ya la única fuente, dado que se podría trabajar “con palabras. Con signos. Con paisajes y con tejidos. Con formas de campo y malas hierbas. Con eclipses de luna y cabestros.”⁹ Y no solo las fuentes se diversifican, también los métodos; así, por ejemplo, Carlo Ginzburg perseguirá un nuevo “paradigma de los indicios” asumiendo métodos de la antropología, la psicología o la criminología. Representante de la llamada “microhistoria”, Ginzburg explica en *Spie. Radici di un paradigma indiziario*¹⁰ cómo la apreciación de los detalles en lugar del conjunto, de los pequeños gestos inadvertidos a la mirada

distraída, de los signos indirectos, de las conjeturas, producen un nivel de incertidumbre que, sin embargo, ayuda a descifrar los extremos oscuros de la realidad. A estas alturas, de lo que se trata es de plantear problemas y formular hipótesis, no dando nada por sentado: la historia pasa a ser así “eventual”, es decir, historia de acontecimientos, arbitraria e insegura, excepcional. Un estudio de la historia que permite mantener para el historiador ese “don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza” a que se refería Benjamin¹¹.

Situados ya al margen de los grandes paradigmas que constituyeron la modernidad, se trataría ahora de utilizar la historia para, “colocar el presente en una situación crítica”, sustituyendo la justificación histórica del “progreso” por la noción de “actualización”¹² y haciendo así que la historia misma sea, sobre todo, una crítica (recordemos que crítica viene de *krinein*, distinguir, diferenciar; criticar es hacer distinciones; una historia crítica sería entonces una historia de las diferencias). Entender la historia de esta manera significa dejar de defender la existencia de una única Historia. No se trata de negar, como hace la posmodernidad, la posibilidad de una historia real y objetiva, sino, más bien, de aceptar las muchas perspectivas válidas, en lo que Immanuel Wallerstein llama “la verdad dialógica” o también “polifónica”: “el pasado tiene infinitos detalles (...) Seleccionamos, y de hecho, nuestras selecciones se suceden en cascada. Y la mejor guía para las selecciones que hacemos es saber que debemos tomar decisiones históricas sensatas acerca del futuro”¹³.

La Historia y la Crítica de la Arquitectura

Ya hemos visto que para Febvre eran posibles y deseables “las muchas historias”. E incluso, el trabajo compartido y dialogante de varias historias entre sí. Historias del Arte y de la Arquitectura, pues, como trabajos disciplinares, como vías de conocimiento. Y por tanto como tareas críticas.

Ahora bien, ¿es la Historia de la Arquitectura una parte más de la Historia del Arte? Esta pregunta surge porque hay en la Arquitectura cualidades que se apartan considerablemente del resto de las Artes y que constituyen además su esencia definitoria. Por ejemplo, al menos desde las descripciones de los interiores “romántico-góticos” de G. W. F. Hegel (en su *Ästhetik*, editada póstumamente entre 1836-38), y con seguridad a partir de la definición de la arquitectura como *Raumgestalterin* (“arte de crear espacios”) por August Schmarsow (1893), la tesis espacial constituye uno de los fundamentos de la arquitectura y, ya en las primeras décadas del siglo XX, de la crítica que la

modernidad haría a la vieja insistencia en los aspectos formales o epidérmicos, traducidos en el fachadismo y en el debate estéril sobre los estilos durante el siglo XIX. La negación de los códigos preestablecidos, el rechazo de la historia como referente, o la deslegitimación de la autoridad académica, se va a producir así, además de por un discurso de vanguardia, por la presencia del espacio arquitectónico como matriz disciplinar. Además, para aquellas vanguardias modernas el espacio arquitectónico no será ya algo estático o infranqueable (como lo habían sido hasta entonces los muros de la vieja arquitectura clásica), sino precisamente lo que permite el movimiento a su través. El movimiento era la condición indispensable para generar una visión cinética del mundo, para construir, mediante los recorridos, cualquier experiencia espacial. Ésta, traducida en experiencia temporal del espacio (su “aspecto plástico” se diría en aquellos momentos), es la que hace que podamos hablar ahora de “lugar”, y por tanto de la arquitectura como construcción de un lugar.

Luego está su cualidad tectónica, lo que significa no sólo considerar los modos constructivos y estructurales de la arquitectura sino, sobre todo, el “potencial expresivo” de esos modos, de tal manera que “la tectónica —dice Kenneth Frampton— adquiere el carácter verdadero de arte en la medida en que equivale a una poética de la construcción, pero en este caso la dimensión artística no es figurativa ni abstracta.”¹⁴ La solución de las esquinas en los edificios americanos de Mies van der Rohe o, en otro sentido, el problema de las juntas en las intervenciones de Carlo Scarpa, explicarían perfectamente el concepto.

Está también el tema de la información a través de la que se muestra (y se comprende) la arquitectura. Las plantas y las secciones, por ejemplo, no son sólo documentos que permiten construir un edificio, sino la única muestra disponible de la razón arquitectónica del mismo. El que las historias de arte al uso al referirse a la arquitectura ofrezcan una información puramente fotográfica, y casi siempre de fachadas (sin ir más lejos la reciente edición en 20 tomos de Salvat para *El País*) no hace más que abundar en la dificultad de atender a lo específico de la arquitectura por parte de la Historia del Arte. Recordemos que el arquitecto se titula como tal sin haber hecho nunca un edificio; algún papel cumplirán, por tanto, los dibujos de presentación y representación en la comprensión de la Arquitectura, lo que, a su vez, tiene un curioso corolario: el valor que, sobre todo a partir del siglo XVIII y hoy más que nunca, tienen los dibujos de arquitectura, a menudo desprovistos de su teórico valor instrumental y confundidos, al tratarlos como fin en sí mismos, con una obra plástica. Tampoco ayuda el que la

arquitectura haya sido definida por Immanuel Kant en su *Crítica del juicio* (1790) como “arte aplicado” (que muchos han leído como “inferior”), merced a la “belleza adherente”, una cualidad que presupone una determinada finalidad, y que, por lo tanto, para acceder al mundo de las “artes puras” debería despojarse de todo lo que la caracteriza, excepto de la fachada, separada del resto del edificio y leída entonces como composición artística.

El que la historia de la arquitectura la hayan hecho, y la sigan haciendo, mayoritariamente, arquitectos y constructores (desde Giorgio Vasari a Alan Colquhoun, pasando por Francesco Milizia o E. E. Viollet-le-Duc) significa que sus conclusiones se parecen muchas veces más a una justificación de sus poéticas, en donde historia y proyecto se hacen coincidir a modo de autobiografía (la crítica operativa a la que hemos hecho referencia). Por último, el necesario conocimiento de las claves de la arquitectura (y su jerga), desde los temas tradicionales del discurso arquitectónico (funciones, tipologías, volúmenes, cualidades formales, ornamentos, estructuras, materiales, espacios, luces y sombras, detalles, debates global-local, cualidades del lugar y del contexto, arquitectos como casta, etc.), a los problemas de su experiencia (que reúne aspectos psicológicos, sociológicos, históricos, patrimoniales, etc.), pasando por las relaciones entre la teoría y el proyecto o entre éste último (y su relativa autonomía y, a menudo, confusión como imagen) y el edificio como “representación”, hasta llegar a la complejidad urbana (cuya historia no es separable de la de la arquitectura), hacen difícilmente accesible el análisis arquitectónico a los no especialistas¹⁵.

Hay un problema en todo esto: cuando Sigfried Giedion dicta en 1939 sus famosas conferencias Norton en Harvard —editadas como *Space, Time and Architecture* (1941, con ampliaciones sucesivas)—, no hace más que desarrollar una línea de defensa del “Movimiento Moderno”, que influirá sobre dos generaciones de arquitectos, a cuya construcción había dedicado, desde la secretaría de los C.I.A.M., muchos años y esfuerzos. Discípulo de Wölfflin, Giedion intenta dar forma a una arquitectura del “espacio-tiempo” que, configurando una arquitectura revolucionaria y negando cualquier posibilidad de “estilo”, se constituiría como una “nueva tradición” y daría así forma a la arquitectura del futuro, librándola —como acusa en el prólogo a la segunda edición italiana, ya en los años sesenta— de la peligrosa deriva hacia los estilos del pasado premoderno. A este modo de justificar una determinada visión histórica se refiere Rayner Banham en “History and Psychiatry,”¹⁶ cuando ataca la mitificación de esa “Arquitectura Moderna” que, en

manos de Giedion, necesita generar “zonas de silencio” entre 1910 y 1926 que borren del discurso desde el expresionismo alemán a la obra de arquitectos clave molestos para el deseo de fabricar una progresión lineal desde el racionalismo y el funcionalismo del siglo XIX (y aún más atrás) hasta los años treinta del siglo XX y de ahí al futuro. Por otro lado, la negativa a aceptar lo moderno como estilo le había llevado a dictar una serie de principios que, a la postre, se definirían como estilo y, por tanto, superables¹⁷.

Esos son los efectos de la llamada por Tafuri “crítica operativa”, un ejercicio de análisis histórico que deforma sus resultados desde una “determinada orientación poética”: “La crítica operativa (...) sustituye el rigor analítico por juicios de valor ya constituidos, válidos para la acción inmediata”¹⁸. Una cosa es entender que la historia se hace desde el presente, pero eso no significa que se deban trasladar al pasado los intereses presentes. “Se hace historia de la arquitectura —sigue diciendo Tafuri— porque se busca el significado de la arquitectura actual; pero para resolver las angustias del presente nada vale proyectar sobre el pasado certidumbres que hay que superar.”¹⁹

En cualquier caso, y porque la arquitectura es el resultado de una síntesis de “relaciones de concomitancia, horizontes simbólicos, hipótesis de vanguardia, estructuras de lenguaje, métodos de reestructuración de la producción, invenciones tecnológicas”²⁰, Tafuri propone la necesidad de una fragmentación de componentes para proceder a análisis separados. Más tarde, una vez historiadados, aquellos elementos se recomponen en una “construcción histórica”²¹ —en eso consiste la crítica— que dé cuenta de la totalidad de la obra. La crítica resultante será contingente —lejanas ya las formas sistemáticas de la Historia— y tendente a un verdadero “proyecto histórico.”²² Un proyecto, porque al construir una nueva síntesis se estará “inventando” otro objeto, y como tal proyecto será siempre provisional, sus hipótesis serán revisables y sus logros, superables. Un proyecto histórico al que correspondería una “historia verdadera” que —y sigue Tafuri— “no es aquella que se arroja con “pruebas filológicas” indiscutibles, sino la que recoge su propia arbitrariedad, que se reconoce como “edificio inseguro.””²³

Pero para saber de arquitectura no nos basta con la historia; hay que saber también mirar para conocerla, porque, al fin y al cabo, en la arquitectura el documento es el edificio²⁴. La descripción de aquello que se ve, lejos de ser trivial, se significa como un problema teórico importante: es necesario un cierto pensamiento arquitectónico para saber donde está el interés de cada obra más allá de su

razón histórica. Es necesario, por tanto, disponer de unos “criterios de pertinencia” para enfrentarnos al análisis, a través del cuál reconstruir la razón compositiva y constructiva del hecho arquitectónico, contribuyendo a desvelar su lógica. Para encontrar esta lógica compositiva, presente en cualquier obra, se habrá necesitado sin duda la ayuda de los archivos, de las teorías imperantes al pensar la obra y de las poéticas personales de sus autores, de las relaciones con la clientela, del conocimiento de las razones culturales, económicas y políticas del momento, sabremos de los avatares del proyecto, del proceso constructivo y de las modificaciones sufridas hasta la actualidad. Al acercamiento histórico “objetivo” se habrá sumado, como vimos anteriormente, la interpretación de aquellas fuentes, el recorrido por las intencionalidades, sus éxitos y fracasos. Pero al final, y esto es importante por la razón espacio-temporal de la arquitectura, será conveniente conocer y experimentar directamente el objeto arquitectónico.

La tarea crítica, por último, como corolario del análisis, exige disponer de un lenguaje común, lo que permitirá desarrollar una investigación fundamentalmente dialógica. Ya sabemos que la crítica y la historia deberán ocuparse de desmitificar las tareas arquitectónicas, pasadas y presentes, acentuando sus contradicciones. Para eso, los procesos de su invención, su producción y su consumo serán analizados mediante una cuidada disección que, al terminar, “habrá hecho saltar por los aires la síntesis de la obra.”²⁵ Es exactamente lo contrario de la operación proyectual, que busca poner en relación, componer en un todo, las diferentes partes que definen la arquitectura como disciplina específica.

Historia de la Arquitectura y Proyecto Arquitectónico

Parece que proyectar —como antes, componer y aún más atrás en el tiempo, *disegnare*²⁶— es la tarea principal que le corresponde al arquitecto y para la que se educa. El proyecto se configura en una serie de decisiones que se toman en el presente para producir determinados efectos en el futuro. Para ello habrá que saber de arquitectura, y esa es la misión de su historia: mostrar y conocer que la arquitectura siempre ha sido hija de su tiempo (y, de camino, que ha estado al servicio de la sociedad y/o de las clases dominantes y/o del poder —cualquiera que fuesen—, a los que representa en cada momento). Al arquitecto, pues, lo encontramos situado en el presente²⁷, reinterpretando el pasado y proponiendo un futuro. Pero, como resumen de lo dicho en los apartados ante-

riores, ya Immanuel Wallerstein nos ha recordado que “hay un pasado real, pero siempre lo miramos desde el presente, con la lente que queramos aplicarle. Y, claro está, la consecuencia es que cada uno de nosotros ve un pasado distinto”, y hablando luego sobre el futuro: “como el futuro no ha ocurrido todavía, nunca puede asegurarse que las predicciones sobre él han sido correctas.”²⁸ No es este el lugar para desarrollarlo, pero conviene al menos dejar sobre la mesa el hecho de que es esa indeterminación a que se refiere Wallerstein la que causa la crisis de la idea misma de proyecto en la contemporaneidad.

Uno de los muchos textos valiosos producidos en los años sesenta en torno a la arquitectura, y que sigue aún hoy mereciendo nuestra atención, es *Il territorio dell'architettura* de Vittorio Gregotti (1968). Uno de sus capítulos se llama precisamente “Historia y proyecto”, que inicia claramente con la afirmación de que “conviene guardarse de la ilusión de que ésta (la historia) esté capacitada para proporcionarnos los elementos de indicación de donde deducir las formas arquitectónicas a través de las que tomemos las medidas de seguridad antes de movernos del punto en que nos encontramos”²⁹. No hay seguridad porque ya hemos visto que no es posible establecer continuidad alguna con el pasado, pero la historia es necesaria al menos para conocer el presente, aunque “se presenta como un curioso instrumento cuyo conocimiento parece indispensable pero, una vez adquirido, no es directamente utilizable”³⁰. Desengañémonos: la incertidumbre actual no se mitiga en la Historia, pero ésta es necesaria para saber que cada momento ha desarrollado su arquitectura, y ésta aparece hoy ante nosotros como una lección viva.

“Como instrumento de proyecto —dice Tafuri—, la Historia es estéril, sólo puede ofrecer soluciones e indicaciones descartadas. La nueva solución implica, por el contrario, un salto, una revisión radical de los datos del problema, una aventura arriesgada”. En cualquier caso, y no es poco, a la Historia le corresponde “preparar las bases para tal aventura” y luego ayudar a ver si ésto es o no posible, en el mar de contradicciones en que se desenvuelve la profesión del arquitecto-constructor. Sin olvidar además que la Historia multiplica los problemas, más que solucionarlos: “Mas que volverse al pasado considerándolo como una especie de terreno fecundo (...) encontrando en ellas anticipaciones de los problemas modernos (...), tendremos que habituarnos a considerar la Historia como una continua *contestación del presente*.”³¹ Con otras palabras, es lo mismo que ya vimos que decía Foucault tras su lectura de Nietzsche.

Si, al menos como hipótesis, establecemos que el proyecto es una *invención* arquitectónica, me gustaría aquí abandonar el sentido romántico del término como “creación de la nada” y adscribirme al sentido original de la *inventio* latina, que empleaban los oradores como idea de volver a encontrar o componer a partir de lo ya dicho. Defiendo así la tesis del arquitecto portugués Álvaro Siza, para quien el arquitecto no inventa, sino que transforma, “manipulando la memoria, consciente aunque a menudo subconscientemente,” por un procedimiento por el que “el estudio de los arquitectos y el de la historia de la arquitectura tienden o deben tender a ser asimilados hasta que se pierdan en el inconsciente o en el subconsciente de cada uno”.³² Así pasó con Palladio tras dibujar las ruinas romanas, con Viollet-le-Duc mientras levantaba monumentos medievales o con Le Corbusier al visitar cartujas y acrópolis.

En este sentido me gusta repetir la conocida frase de T. S. Eliot acerca de los modos en que un poeta “toma prestado” y que no cuesta mucho traducir a la arquitectura: “Los poetas inmaduros imitan, los poetas maduros roban, los malos poetas destrozan, y los buenos poetas hacen de ello algo mejor o, al menos, algo diferente.”³³ Al fin y al cabo, dice George Steiner, “la ‘propiedad’ de una verdad científica, de una solución tecnológica, es una noción pueril.”³⁴ Lo que queda aún más claro en el caso de la arquitectura, tratándose de una tarea colectiva; nada de lo que el arquitecto pone en práctica es exclusivamente propio: están los colaboradores del estudio cuyas ideas y propuestas permanecen en el trabajo colectivo, y luego los materiales y las técnicas “inventadas” por otros y puestas en la obra por distintas manos. Y más importante aún: se trata de un acto “fenomenológicamente social” conformado por una serie de datos sociales, económicos e ideológicos que lo moldean. Y seguimos con Steiner: “Las formas de alusión, de evocación, de referencia declarada y clandestina son realmente inconmensurables. Ninguna obra, por iconoclasta u “original” (¿qué significa exactamente esta palabra?) que sea, viene al mundo ni a nosotros *de novo*. Hay saltos audaces, pero no saltos cuánticos.”³⁵

Quizá por eso a los arquitectos contemporáneos punteros —y que sobreviven vendiendo precisamente esa situación de vanguardia— les gusta vender sus ideas pero no que esas ideas sean copiadas por otros. Una situación cercana, por cierto, a la del que tiene algo que ocultar. Recordemos, en palabras de Guy Debord, en qué consiste la estrategia del “olvido” en manos del inventor:

“El dominio de la historia era (...) el conocimiento que había de durar y que ayudaría a comprender; al menos en

parte, lo nuevo que iba a suceder. De ahí que la historia fuera la medida de la verdadera novedad; y quien vende la novedad tiene todo el interés del mundo en hacer desaparecer el medio de medirla.”³⁶

La enseñanza de la Historia de la Arquitectura

Evidentemente, no se trata de formar historiadores de la arquitectura en las escuelas de arquitectura. Y hay además un problema metodológico importante: los estudiantes de arquitectura están en las escuelas para aprender a criticar y hacer la arquitectura de hoy, por lo que, ante todo, en el momento de iniciarse en su práctica durante los primeros cursos, deberían ya tener un cierto conocimiento al menos de la arquitectura de su siglo. Lionello Venturi viene aquí en nuestra ayuda: “es la experiencia del arte actual —dice en las conclusiones de su *Historia de la crítica de arte*— la que enseña a ver el arte del pasado, y no viceversa.”³⁷ De aquí surge una pregunta, a la que hemos intentado dar respuesta en la Escuela de Las Palmas, pero que creo que aún sigue abierta: ¿debemos dar a conocer una Historia de la Arquitectura cronológicamente ordenada, o empezar por la más cercana a la época del estudiante?

Luego está la angustia, que es la patología del estudiante de arquitectura, conocedor de las enormes posibilidades de la tecnología, las capacidades del discurso formal, y una riqueza cultural hoy más que nunca al alcance de la mano y, al mismo tiempo, de la imposibilidad de disponer de una guía, un manual de instrucciones, ni siquiera un protocolo que lo conduzca a la solución del problema arquitectónico que tiene sobre la mesa. Y esto constituye también la desazón del profesor de arquitectura. La Historia llegó a ser un buen antídoto para este mal: una visión histórica que construía un modelo a seguir para el proyectista. Bastaba usar aquella visión como tranquilizadora referencia que mitificaba ciertos momentos del pasado para justificar las elecciones del proyecto presente, como sucedió con más claridad en los neo-historicismos y el eclecticismo del siglo XIX o en los pastiches posmodernos de los años sesenta y setenta del pasado siglo y que continúan en los parques temáticos de hoy mismo.

Por lo tanto, ¿historia de la arquitectura o arquitectura en la historia? Franco Purini resume algunas de las cosas dichas hasta ahora acerca de la Arquitectura, la Historia y el Proyecto y ayuda a responder a esta nueva pregunta:

“Para pensar, diseñar, construir la arquitectura hay que conocerla. Conocerla significa antes de nada

habitarla, recorrerla para desentrañar sus tramas espaciales en su dilatarse y comprimirse, para apreciar los valores visuales y táctiles de sus materiales, para constatar cómo la luz la construye, para valorar de qué modo afronta la prueba del contexto. Pero este conocimiento de primera mano, a lo que no se llega sino a través de una progresiva educación de la mirada no basta. Sin el estudio del edificio por medio de las plantas, las secciones, los alzados, sin el uso de maquetas (...) el arquitecto no podrá llegar a aquella sabiduría métrica que uno de los fundamentos de su oficio. El conocimiento del que hablo no es tanto conocimiento de la historia de la arquitectura, cuanto de la arquitectura en la historia.”³⁸

En efecto, como decía al principio de este capítulo, no son historiadores de la arquitectura lo que se pretende, sino arquitectos, por ello “lo que se necesita comprender en términos compositivos es la naturaleza de los temas que aparecen de forma diversa en todas las épocas de la arquitectura.” No se trata, como hizo la arquitectura del siglo XIX o defendía la Academia, de entresacar de la historia modelos de referencia, ni detalles a copiar, sino de entender cuáles son los problemas de la arquitectura, superando incluso la adscripción de soluciones a épocas determinadas, extrayendo, en todo caso, un conocimiento de la identidad entre arquitectura y cultura o sociedad o poder: “Saber que todo ha sido ya hecho no es un límite a la invención, sino su premisa fundamental.”³⁹

Ahora bien ¿cómo introducir este discurso de la historia en un sistema de educación arquitectónica cada vez menos interesada en cualquier complejidad, expectante, casi exclusivamente, ante la idea que pueda resolverles el compromiso con su problema proyectual inmediato? Y todo ello en un sistema cada vez más cercano a la formación profesional y al rendimiento mercantilista donde el alumno matriculado, al menos en nuestra Universidad, ya no es un estudiante sino un “cliente”.

A esto hay que añadir un problema que atañe al plan de estudios español —por el que el título de arquitecto además de académico es facultativo—, y paralelamente a la profesionalización del profesor. Aunque se refiera al caso norteamericano, el análisis de Mark Jarzombek acerca del papel de la Historia de la Arquitectura (y de la Teoría que, a todos los efectos, se suma a ésta) en las escuelas es aquí pertinente: “las presiones para una mayor investigación, por un lado, y lo técnico y profesional, por otro, han creado el potencial para un cisma irrevocable en la educación arquitectónica entre la producción en el

studio (lo que llamamos la enseñanza de proyectos) y la producción intelectual avanzada. La historia de la arquitectura está todavía, en su mayor parte, ligada a ambas, pero mientras pasa el tiempo, la fisura entre el mundo académico del *studio* y el de los historiadores será cada vez más difícil de llenar.”⁴⁰ El que los profesores de arquitectura, sean del área de conocimientos que sean, acaben en su mayoría haciendo tesis doctorales de historia es un curioso corolario de este debate.

Relaciones entre Historiadores y Arquitectos

Hay un punto de contacto directo evidente entre la Historia y la actividad práctica arquitectónica: la intervención sobre el patrimonio arquitectónico y urbano. En otro lugar he dicho que,

“la ciencia de la conservación es una ciencia ausente de presupuesto y de método, atenta al devenir de una realidad múltiple y cambiante. Nada es igual a sí mismo (de ahí la falacia de la restauración, es decir, de la reproducción de algo tal cual fue), al contrario, lo duradero es lo cambiante, lo adaptable, lo continuamente reelaborado. La conservación consiste, precisamente, en reconocer las diversas transformaciones que la ciudad y la arquitectura han adquirido a lo largo del tiempo (y la muerte, no se olvide, es la finalidad de toda vida, es parte de su propio tiempo). El tiempo de la conservación bien entendida, por tanto, se abre al devenir manteniendo vivo el pasado. Se habla de conservar la esencia de la ciudad, pero esa esencia está en su devenir; en esto, la creación y la conservación se encuentran.”⁴¹

En nuestra ayuda vienen dos textos separados casi por cien años. Por un lado, *Der moderne Denkmalkultus* de Alois Riegl, donde, a principios del siglo XX, encontramos una clara sistematización de los valores atribuibles a un monumento. Por otro, la *Carta de Cracovia*, el último documento internacional de consenso aprobado por la UNESCO en 2000, que tiene por finalidad aunar las disposiciones legales de los estados miembro en materia de intervención en el patrimonio, ya para el siglo XXI.

En la sistemática de Riegl, el valor más evidente al referirnos al patrimonio es el de “antigüedad” que da valor al pasado por sí mismo, impidiendo cualquier actividad intromisoria, lo que significaría por cierto que “el culto al valor de antigüedad opera para su propia destrucción.”⁴² Por el contrario, el valor “histórico”, que resi-

de en la capacidad del objeto para “representar” una época determinada, obligaría a restituir lo dañado, entendiéndose, pues, el patrimonio como un “documento (que) haya de conservarse lo más intacto posible” para la posteridad⁴³. El evidente conflicto entre ambos valores, el de antigüedad por un lado y el histórico por otro, llega a decantarse por el valor que el monumento tiene como documento del pasado, de ese modo “cuando el monumento está a punto de sucumbir ningún partidario del valor de antigüedad se opondrá hoy día (...) a una intervención del hombre que impida el curso autónomo de las fuerzas naturales.”⁴⁴ Mucho más cuando el monumento aspiraba desde el principio a mantenerse “siempre presente y vivo”, a través de un valor que Riegl llama “rememorativo intencionado”, y que se refiere a la voluntad de sus creadores por mantenerlo siempre presente. Este valor obliga a una intervención específica que, habiendo sido teorizada por Viollet-le-Duc, conocemos como restauración.

Esto además permite sacar a la luz un cuarto valor: el de “contemporaneidad”, que se escinde en dos: el valor “artístico”, que la propia teoría del *kunstwollen* (“voluntad artística”) de Riegl había definido como relativo, propio de cada época y por tanto sometido a una especie de suspensión del juicio; y el valor “instrumental”, que se refiere a la capacidad del monumento para ser reutilizado. Este último está detrás de la afirmación de que casi la única posibilidad de salvaguarda del patrimonio sea su puesta en uso.

En la actualidad, al valor artístico siempre fluctuante e inmerso en el “vale todo” derivado de la posmodernidad, se le debería sustituir por la puesta en marcha de su capacidad para sostener un valor de contemporaneidad, y que obligará a una intervención que supere estériles disputas acerca del tipo de acción restauratoria o conservativa conveniente. Creo que esto es lo que defiende la *Carta de Cracovia 2000*; lo leemos en su artículo 6: “(...) la conservación requiere un apropiado “proyecto de restauración” que defina los métodos y los objetivos. En muchos casos, ésto además requiere un uso apropiado, compatible con el espacio y significado existente.”⁴⁵ Es el proyecto, como operación activa, el que media entre la arquitectura y el patrimonio, poniendo en juego la conservación con la necesaria intervención.

Planteándolo como proyecto, la intervención sobre el patrimonio no obedecerá a reglas apriorísticas; como ya afirmaba Ambrogio Annoni a finales de los años veinte: “ante el monumento él es el maestro; y toda obra de restauración se determina, en cada caso particular, a partir de él.”⁴⁶ Es precisamente el método del “caso por caso”,

que Ernesto N. Rogers propondría más tarde como estrategia para olvidar las categorías abstractas comunes y pasar a un proyecto “que resuelva cada situación como un caso definido con condicionantes particulares”⁴⁷, lo que permite sobre todo una conservación estratégica (en el sentido que hemos dado anteriormente a la conservación como mantenimiento de la vida) atenta a lo específico de cada entorno. “En la planificación —sigue diciendo Rogers—, conservar y construir son momentos de un mismo acto de conciencia, porque uno y otro se supeditan a un mismo método: conservar no tiene sentido si no es entendido según la actualización del pasado y construir no tiene sentido si no se entiende como continuación del proceso histórico.”⁴⁸ Conservación y Proyecto, por tanto, no son actividades contrapuestas, bien al contrario, ambas se complementan hasta el punto que el proyecto puede aprender de la conservación en materia de método o de rigor; y ésta de aquella el que la intervención debe serlo de materia arquitectónica, comprendiendo el espacio, los significados, la relación usos-forma o los términos del diálogo con las técnicas apropiadas. Desde su misma condición, es la arquitectura la protagonista de su propia historia, desde lo específico de sus procedimientos⁴⁹. Intervenir en el patrimonio es “re-proyectar” desde la propia arquitectura, para lo que es necesario considerar lo ya hecho como transformable, sabiendo que aquella intervención estaba ya presente “de forma latente”⁵⁰ en el objeto arquitectónico mismo y que, por tanto, la calidad de la arquitectura estará, entre otras cosas, en su capacidad para resistir el paso del tiempo.

Es interesante aquí conocer el papel de los arquitectos en el mar de disciplinas que se creen con derecho a intervenir sobre el patrimonio. Según Gustavo Giovannoni, en el arquitecto restaurador debía cumplirse la triple condición de historiador, constructor y artista, pero además tenía que “rendir cuenta de todas las múltiples condiciones del ambiente”⁵¹. La propuesta de Giovannoni no deja de ser compleja y contradictoria, pues a la necesaria conservación se une la necesidad de rehabilitar y, por tanto, de “re-componer” según nuevas condiciones técnicas y de habitabilidad; y en esta tarea —dice— tan lejos de la realidad estará “el estudioso de archivo” como “el atribucionista”, “el esteta” como “el técnico positivista”, a no ser que trabajen conjuntamente e, incluso, que coincidan como actitudes diversas en una única competencia⁵². Tantas disciplinas deberían, en cualquier caso, someterse al proyecto de arquitectura de tal modo que esta actividad proyectual tendería a la revitalización de los hechos arquitectónicos sobre los que se interviene, y esto a través de un “tratamiento no necesariamente especializado

ni ligado a los rigores técnico-filológicos de la tutela monumental.”⁵³ Dicho de otra manera: en estos casos el especialista debe serlo “en arquitectura”, con una actitud además que parta de la modestia, el sentido común y la sensibilidad ante esas arquitecturas sobre las que se interviene⁵⁴.

Los criterios “ambientalistas” con los que se tradujo los principios de Giovannoni a las cartas del patrimonio, fueron muy mal entendidos por los “antimodernos” de turno que defendían la incompatibilidad entre lo nuevo y lo viejo. En la actualidad las normativas específicas han llegado a congelar la arquitectura de muchos conjuntos urbanos en los centros históricos desde aspectos puramente fachadistas que entran de lleno en el delito de “falsificación” que denunciaba Cesare Brandi⁵⁵ y que tanta culpa tienen en la pérdida de vitalidad y funcionalidad de los centros históricos, a cambio de una dudosa atracción turística. Recordemos aquí el papel de lo falso en la sociedad del espectáculo según Guy Debord: “Lo falso forma el gusto y sostiene lo falso, eliminando a sabiendas la posibilidad de referencia a lo auténtico. Se rehace incluso lo verdadero, ya que se puede, para que se parezca a lo falso”⁵⁶. Muchas intervenciones recientes sobre el patrimonio, muchas normas que regulan la obra nueva en centros históricos, incluso muchos edificios de nueva planta al margen de esos lugares comprometidos, que entienden la arquitectura como escenografía para la comedia urbana, certifican las palabras de Debord. Afortunadamente, la Carta de Cracovia acaba con esas prácticas: “Debe evitarse la reconstrucción en “el estilo del edificio” de partes enteras del mismo”, dice en su artículo 4, y continúa: “Si se necesita, para el adecuado uso del edificio, la incorporación de partes espaciales y funcionales más extensas, debe reflejarse en ellas el lenguaje de la arquitectura actual.”

Notas

- 1 “Sólo desde la fuerza suprema del presente debéis interpretar lo pasado” en NIETZSCHE, F. (1874), *Consideraciones Intempestivas II. De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. En *Nietzsche. Antología*, Península, Barcelona, 1988.
- 2 BENJAMIN, W. (1939-1940), “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973: 175-191. Todo ello, “pasando por la historia el cepillo a contrapelo”, y siendo consciente de que “no existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie.”
- 3 En el campo psicoanalítico, y prácticamente a la vez que las tesis de Benjamin, Sigmund Freud había señalado también la imposibilidad de dar por terminado un análisis a causa de la intervención continuada de la individualidad del analista y las resistencias del analizado, tanto en el momento de las “interpretaciones” como en el de las “construcciones” analíticas, en FREUD, S. (1937), “Análisis terminable e interminable” y “Construcciones en psicoanálisis”, en *Obras Completas*, Tomo IX, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1975. Qué cerca está esta frase de “Construcciones en psicoanálisis” del trabajo del historiador: “Su tarea (del analista) no ha de ser recordar algo (...) es hacer surgir lo que ha sido olvidado a partir de las huellas que ha dejado tras sí, o más correctamente, construirlo”: 3366.
- 4 LE GOFF, J. (1977), *Pensar la historia*, Paidós, Barcelona, 1991: 141. La primera parte del libro ofrece una interesante reflexión sobre la historiografía actual.
- 5 WEBER, M. (1901), *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Península, Barcelona, 1979⁵: 41
- 6 FOUCAULT, M. (1969), *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 1978: 19-20.
- 7 FOUCAULT, M. (1971), *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Pre-Textos, Valencia, 2004⁵: 46-47.
- 8 Ver FOUCAULT, M. (1973), *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona.
- 9 FEVBRE, L. (1949), “Hacia otra Historia”, en *Combates por la historia*, Ariel, Barcelona, 1992: 232. Y también, por supuesto, con el Arte; véase por ejemplo la defensa de la obra de arte como “documento a interpretar” en HASKELL, F. (1994), *La Historia y sus Imágenes*, Alianza, Madrid.
- 10 Escrito en 1979 y traducido al castellano como “Morelli, Freud y Sherlock Holmes: Indicios y Método Científico”, en ECO, U. y SEBEOK, T. E. (eds.) (1989), *El signo de los tres*, Lumen, Barcelona: 116-163.
- 11 BENJAMIN, W. (1939-1940) cit: 180-181
- 12 Son ideas de Walter Benjamin recogidas por FONTANA, J. (1992), *La historia después del fin de la historia*, Crítica, Barcelona: 143. Sobre el fin de la historia ligado al fin del progreso ver VATTIMO, G. (1986), “Introducción” a *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona: 9-20.
- 13 WALLERSTEIN, I. (2005), “La escritura de la historia”, en *Las incertidumbres del saber*, Gedisa, Barcelona: 118.
- 14 FRAMPTON, K. (1999), *Estudios sobre cultura tectónica*, Akal, Madrid: 13.
- 15 Véase las conclusiones de WIGLEY, M. (1995), *The Architecture of Deconstruction*, The MIT Press, Cambridge (Mass)/Londres: 205 y sig.
- 16 Un artículo de 1960 recogido en BANHAM, R. (1981), *Design by choice. Ideas in Architecture*, Rizzoli, Nueva York: 20-22.
- 17 Por ejemplo, a través de la introducción de la necesidad de experimentar fenomenológicamente la arquitectura para conocerla, susti-

- tuyendo el tiempo del recorrido por el tiempo del calendario, como demostraría años más tarde NORBERG-SCHULZ, C. (1975), *Existencia, Espacio y Arquitectura*, Blume, Barcelona.
- 18 TAFURI, M. (1972), *Teorías e Historia de la Arquitectura*, Laia, Barcelona: 195.
 - 19 *Idem*: 217.
 - 20 TAFURI, M. (1977), "Arquitectura e historiografía; una propuesta de método" en *Arquitectura* 204-205: 90. Al fin y al cabo, había dicho, "lo específico de la arquitectura es el modo de poner en relación entre sí las diferentes estructuras que confluyen en ella", TAFURI, M. (1972) *cit*: 260.
 - 21 "...el término reconstrucción implicaría cuestiones de "verdadero o falso" que no considero oportunas. Está claro que "reconstrucción" implica una realidad preexistente que debe ser plasmada, y sobre esto no estoy de acuerdo; es mejor hablar de construcción histórica." Entrevista a Tafuri de DAGUERRE, M. y LUPO, G. (1985), en la revista bonaerense *Materiales* 5: 25.
 - 22 Ver el capítulo "La crítica operativa" en TAFURI, M. (1972) *cit*. También TAFURI, M. (1984), "El proyecto histórico", en *La esfera y el laberinto*, G. Gili, Barcelona.
Sobre la "historia crítica" hay un ensayo recomendable de PORPHYRIOS, D. (1985), "On Critical History", en OCKMAN, J. (ed.), *Architecture, Criticism, Ideology*, Princeton Arch. Press, Princeton (NJ): 16-21. La historia crítica es siempre un "proceso de desmitificación", pero por encima de eso es la que permite "lograr una libertad de conciencia, es decir, alcanzar un estado de conciencia que permita vislumbrar la articulación entre la historia y el sujeto, y la relación entre el sujeto y lo que aún no es": 21.
 - 23 TAFURI, M. (1984) *cit*: 17.
 - 24 Ver DEVILLERS, C. (1990), "Sur l'histoire et l'analyse architecturale", en *Les cahiers de la recherche architecturale* 26: 95-103.
 - 25 TAFURI, M. (1984) *cit*: 19.
 - 26 Hay más términos; véase MARTÍN HERNÁNDEZ, M. (2001), "La tarea de los arquitectos", *Basa* 24: 120-125.
 - 27 Véase estas frases de dos arquitectos contemporáneos. KOOLHAAS, R. (1989): "La arquitectura no es más que un comentario y una interpretación de la realidad", en "Siempre me ha inquietado el tipo estándar de arquitecto con una carrera exitosa", entrevista con M. Cervelló en *Quaderns* 183: 81; y HOLL, S. (1989): "La arquitectura no se impone a un paisaje, sino que sirve más bien para explicarlo", en *Anchoring*, Princeton Arch. Press, Nueva York: 9.
 - 28 WALLERSTEIN, I. (2005), "Introducción" a *Las incertidumbres del saber*, *cit*: 11-12.
 - 29 GREGOTTI, V. (1972), *El territorio de la arquitectura*, G. Gili, Barcelona: 153.
 - 30 *Idem*: 154.
Ludovico Quaroni, en sus lecciones sobre el proyecto, buscará en la Historia determinados "principios" que considera intemporales; así, dice, la figura del arquitecto y la del cliente pueden haber ido cambiando radicalmente a lo largo del tiempo, "pero hay algo que sigue siendo lo mismo y es lo que hemos querido aclarar en las anteriores lecciones, que tenían, además de la finalidad de aclarar ciertos términos verbales y de establecer algunas categorías conceptuales, la ambición de recordar y analizar brevemente ciertos aspectos del proyectar que nunca fueron descuidados y que no pueden ser ignorados sin perjuicio del resultado proyectual final." (QUARONI, L. (1978), *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura*, Xarait, Madrid, 1980: 192)
 - 31 TAFURI, M. (1972) *cit*: 282-283.
 - 32 SIZA, A. (1998), *Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisboa: 37.
 - 33 ELIOT, T. S., (1920), "Philip Massinger" en *The Sacred Wood*, Londres: I. 5.
www.bartleby.com/200/sw4.html, visitada el 01/02/2006.
 - 34 STEINER, G. (2001), *Gramáticas de la creación*, Siruela, Madrid: 220.
 - 35 *Idem*: 260.
 - 36 DEBORD, G. (1999), *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Anagrama, Barcelona: 27. Cuando Sanford Kwinter analiza la obra de Rem Koolhaas –uno de los arquitectos más influyentes en estas últimas décadas– a través de una efectiva metáfora del combate aéreo, descubre que el éxito de su supervivencia está en "nunca ser predecible" y en "ver más de lo que tu adversario ve" (KWINTER, S. (2002), "Volar con la bala o ¿cuándo empezó el futuro?", en Rem Koolhaas: *Conversaciones con estudiantes*, G. Gili, Barcelona: 77, 80.) ¿Significa algo que en uno de sus textos más conocidos –"Bigness"– Koolhaas defiende como principios de una arquitectura del "gran tamaño" la "ruptura con la escala, con la composición arquitectónica, con la tradición, con la transparencia, con la ética" y, sobre todo "con cualquier tejido urbano", acabando esta relación de rupturas con un claro "que le den al contexto"? (KOOLHAAS, R. (1995), *S,M,L,XL*, 010 Pub., Rotterdam: 502)
 - 37 VENTURI, L. (1964), *Historia de la crítica de arte*, G. Gili, Barcelona, 1982: 326. Dice algo también interesante acerca de las relaciones entre la historia del arte y el arte contemporáneo: "Estetas e historiadores del arte tienen más familiaridad con el arte del pasado que con el arte contemporáneo, y por esto no llegan nunca, o casi nunca, a observar el arte en su proceso de creación. Piensan que la actividad que se desarrolla alrededor suyo no significa más que decadencia o negación del arte, y con esto lo que hacen es cerrar el camino que conduce a la comprensión de la eterna creatividad humana. Las simpatías culturales para con el pasado pueden también ser racionales, pero no pueden nunca ser identificadas con la pasión por el arte. Tales simpatías inducen, más bien, a juzgar el arte del presente con la medida del arte del pasado y, por consiguiente, a desconocer aquello que de original y auténtico hay en la creación contemporánea": 325-326.
 - 38 PURINI, F. (2001), *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma / Bari: 33.
 - 39 *Idem*: 34.
 - 40 JARZOMBKE, M. (1999), "The Disciplinary Dislocations of (Architectural) History", en *JSAH* 58:3, septiembre: 488. Aquí cita el caso de la universidad de Virginia, donde el PhD de Historia de la Arquitectura se ha separado de la Facultad de Arquitectura, en la estela de un debate de los años 40 cuando la Historia de la Arquitectura se separaba de la enseñanza de *studio*, y así sigue desde entonces.
 - 41 MARTÍN HERNÁNDEZ, M. (2002), "La intervención en el patrimonio y el planeamiento", en J. Busquets y otros, *La reconstrucción de los centros urbanos*, Ayuntamiento de Las Palmas de G. C., Las Palmas de G. C.: 213.
 - 42 RIEGL, A. (1903), *El culto moderno a los monumentos. Carácter y origen*, Visor, Madrid, 1987: 54.
 - 43 *Idem*: 58. Riegl llega a proponer, incluso, su sustitución por copias mejores. Esto ya pasa con muchas piezas arqueológicas y escultóricas.
 - 44 *Idem*: 62-63.
 - 45 Además de en las páginas web oficiales, el texto de la Carta está en el *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico PH 50*, octu-

- bre 2004, donde también se recogen interesantes comentarios acerca del documento.
- 46 ANNONI, A. (1929), "Criteri e saggi per la conservazione e il restauro degli antichi edifici nel moderno rinnovamento delle città", en *Scienza ed Arte del Restauro Architettonico*, Ed. Artistiche Framar, Milán, 1946: 76.
 - 47 ROGERS, E. N. (1958) "Verifica culturale dell'azione urbanistica", en *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milán, 1997: 292.
 - 48 *Idem*: 292.
 - 49 Véase CAPITEL, A. (1988), *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Alianza, Madrid, donde a través del análisis histórico-crítico de cuatro monumentos españoles encuentra precisamente en las complejas transformaciones siempre arquitectónicas, a lo largo del tiempo, su razón de ser.
 - 50 TORSELLO, P. (1989), *Restauro architettonico*, F. Angelli, Milán: 68.
 - 51 GIOVANNONI, G. (1903), "I restauri dei monumenti e il recente congresso storico", en *Dal Capitello alla Città* (a cura di G. Zucconi), Jaca Book, Milán, 1996: 100.
 - 52 GIOVANNONI, G. (1920), "La architettura italiana nella storia e nella vita", en *Idem*: 75-76.
 - 53 FERNÁNDEZ, R. (1995), "Monumento y proyecto moderno" en *Astrágalo* 3: 15.
 - 54 "Una actitud no diferente a la que se tendría ante cualquier otro problema arquitectónico y que debe caracterizar todas las decisiones que se refieran a nuevos usos y al encuentro de estos con las formas preexistentes, a la adecuación de los nuevos materiales puestos en contacto con las viejas estructuras isostáticas o los revestimientos orgánicos, al olvido de una actitud impositiva por parte del arquitecto que llegue a poner en crisis la capacidad descollante del viejo monumento", MARTÍN HERNÁNDEZ, M. (1997), *La Invención de la Arquitectura*, Celeste, Madrid: 204. Sobre la actitud proyectual ante las arquitecturas pasadas, véase el debate en torno a la Mesa moderada por Tomás Llorens en las Jornadas sobre criterios de intervención en el Patrimonio Arquitectónico celebradas en Madrid en octubre de 1987, en AA.VV. (1990), *Monumentos y Proyecto*, Ministerio de Cultura, Madrid: 370-390.
 - 55 Que consistiría en la producción de un objeto a semejanza de los modos o estilo de un determinado periodo histórico con el fin de "llevar a engaño" tanto en lo que se refiere a una época, como a un material o técnica, como a un autor: "Falsificazione", apéndice a BRANDI, C. (1977), *Teoria del restauro*, Einaudi, Turín: 66.
 - 56 DEBORD, G. (1999) *cit*: 62. Y lo falso se desarrolla paralelamente a la pérdida del sentido de la historia y el gusto.

Índice

Mesa IV. Tesis de Doctorado en curso de realización. Proyectos de investigación subvencionados. Otros estudios

Tesis de Doctorado en curso de realización

La expresión de las pasiones y la fisionomía en la literatura artística española del Siglo XVII. Dos ejemplos Carducho y Pacheco <i>María del Mar Albero Muñoz</i>	267
Estado de la cuestión de la escultura aragonesa contemporánea <i>Ana Ara Fernández</i>	275
Pancho Lasso, entre el surrealismo telúrico y el realismo social <i>Arminda Arteta Viotti</i>	283
El tema de la lucha de animales en la escultura de Joseph Campeny Santamaría (Igualada 1858-Barcelona 1922) <i>Lidia Català Bover</i>	289
Las entradas triunfales en México. Arte, ceremonia y poder durante el siglo XIX <i>Juan Chiva Beltrán</i>	297
Estampa popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta <i>Noemi de Haro García</i>	307
Los dibujos de pensionado de Roberto Fernández Balbuena como canal de transmisión de las innovaciones arquitectónicas europeas en España <i>María Díez Ibargoitia</i>	317
La crucifixión de Cristo: imágenes antisemitas en la baja Edad Media Hispana <i>Carlos Espí Forcén</i>	325
Del Simbolismo a la abstracción: el ideal de la unidad de las artes en la obra de Kandinsky y Mondrian, 1886-1936 <i>María Lluïsa Faxedas Brujats</i>	331

La pintura valenciana desde 1563 a 1628: La repercusión del Concilio de Trento <i>Borja Franco Llopis</i>	341
La ideología romántica en la restauración monumental en España durante el siglo XIX <i>Silvia García Alcázar</i>	347
El escultor y académico Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765) <i>Bárbara García Menéndez</i>	355
Expolio y destino de los libros incautados entre 1835-1844. Un ejemplo: la Biblioteca filipense de Barcelona <i>Raül García i Mir</i>	363
El papel de las utopías: un análisis de la plástica unitaria de David Alfaro Sequeiros <i>Carlos Salvador González González</i>	369
Pedro Cano: estudio sobre su obra <i>María González Sánchez</i>	375
El universo de Edgar Allan Poe en imágenes. La influencia de la Historia del Arte en el ciclo que Roger Corman dedicó al escritor (1960-1965) <i>Alicia Hernández Vicente</i>	383
Una cultura aristocrática: los embajadores españoles en París (1699-1791) <i>Ángela Julibert Jiménez</i>	393
Vinculaciones estéticas entre cine y artes plásticas en la cultura británica contemporánea: Peter Greenaway, Derek Jarman, Francis Bacon <i>Monika Keska</i>	401
Los Almorávides en Granada <i>María Marcos Cobaleda</i>	409
Sobre estética masónica y arquitectura en Andalucía: una aproximación a través de los arquitectos municipales (siglos XIX y XX) <i>David Martín López</i>	419
La escultura mariana medieval en el reino de Valencia. Imagen y cultura <i>María Elvira Mocholí Martínez</i>	429
Símbolos, formas y espacios de la escultura funeraria gótica en Castilla-La Mancha <i>Sonia Morales Cano</i>	439
Repercusiones del Concilio de Trento y la Contrarreforma en la ciudad de Murcia durante el siglo XVII: la reforma de la Catedral <i>Javier Nadal Iniesta</i>	447
El arquitecto Francisco Gil González (1905- 1962) y la arquitectura salmantina del segundo tercio del siglo XX <i>Sara Núñez Izquierdo</i>	457

Música y Arte: Representaciones de Arpas conservadas en Canarias <i>José Ignacio Pascual Alcañiz</i>	465
Francisco Antonio Meléndez y la Academia de Bellas Artes <i>Alejandro Pérez Köhler</i>	475
Un caso singular de la literatura artística española del Siglo XVII: Lázaro Díaz del Valle <i>José María Riello Velasco</i>	483
El monasterio de la Victoria de El Puerto de Santa María: una fábrica tardogótica en el contexto de las canterías monasteriales castellanas (1504-1544) <i>Raúl Romero Medina</i>	491
Breve análisis sobre las líneas jurisprudenciales básicas en materia de Patrimonio Cultural <i>Noelia Santana Pacheco</i>	499
Aproximación al escultor y dibujante Sebastián Miranda (1885-1975) <i>María Soto Cano</i>	509
El Buen Zelo. Tratado geométrico, por el licenciado Bartolomé Ferrer. 1716 <i>Desirée Torralba Mesas</i>	517
Felipe de Guevara y la pintura <i>Elena Vázquez Dueñas</i>	525
Aproximación a las imágenes de <i>vanitas</i> en el barroco hispano <i>Luis Vives-Ferrándiz Sánchez</i>	533

La expresión de las pasiones y la fisionomía en la literatura artística española del S. XVII. Dos ejemplos Carducho y Pacheco¹

María del Mar Alberro Muñoz
Universidad de Murcia

Formas, que sin hablar, están viviendo,
formas, que sin vivir, están hablando.

José de Valdivieso².

El tratamiento del retrato como fruto del “culto a la personalidad” y como imagen simbólica que reflejase tanto la virtud del retrato como su poder y autoridad, se fue desarrollando a partir de mediados del siglo XV³, pero sobre todo, fue a partir del siglo XVI el momento en el que el representar a un sujeto no supondría tan solo un ejercicio de maestría o destreza a la hora de acercarse a su parecido físico, sino también a la naturaleza de su espíritu, a su carácter; y a su estado anímico para dar así una visión más certera y completa de su ser⁴. Como ha señalado López Rey: “la imitación no se refería solo al aspecto exterior del retratado, sino a la idea de su persona viva en la mente de otra”⁵. La semejanza entre imagen y retratado iba mucho más allá de la representación de ciertos rasgos formales y debía representar el *yo* del individuo, su carácter y su forma de ser. El retrato debía tener la capacidad de evocar la naturaleza del espíritu del retratado, de poder comunicar su ánimo a los espectadores y debía lograr transmitir su esencia y su propiedad a través de la imagen y que fuera reconocida por aquellos que la observaban. “Por amor de Dios os ruego amigo Pedro Gordo que para que seáis conocido, os retratéis como andáis, ó andad como os retratéis” pedía el predicador Cristóbal de Fonseca a un feligrés que había mandado ser

retratado en un retablo de tal guisa por vanidad que nadie lo reconocía, tal y como lo recoge Vicente Carducho en sus *Diálogos de la Pintura*⁶.

Esta particularidad que se observa en el género del retrato, tanto pictórico como escultórico, no fue sin embargo algo único y limitado a su campo, sino que la encontramos en otro tipo de obras, en este caso de pinturas, como son las de historia, tanto sagrada como profana. Esta característica es debida a la necesidad del artista de tener que ofrecer unos tipos humanos determinados y concretos dependiendo del papel que fueran a desarrollar a lo largo del argumento de la obra. En la mayoría de las ocasiones, las pinturas de historia debían representar a unos seres concretos de los que no se tenía constancia exacta de sus rasgos físicos, bien por que no habían sido contemporáneos de los pintores o escultores encargados de representarlos, bien porque no habían llegado hasta ellos ningún retrato cierto o descripción fiable. En estos casos el artista tenía que utilizar su imaginación para tratar de reconstruir sus rasgos físicos y para ello tenía la posibilidad de recurrir a la ayuda de las teorías fisionómicas que ofrecían, dependiendo del carácter de cada tipo humano unos rasgos concretos⁷. Estos presupuestos dependían en gran medida del pensamiento de Platón de la relación entre belleza y virtud y hacían coincidir los rasgos físicos más hermosos, más equilibrados y mejor dispuestos con los seres guiados por los más nobles sentimientos y por el contrario, los rasgos físicos más repulsivos y siniestros con los espíritus más indignos, guiados por las bajas pasiones. En ambos géneros, el

retrato y la pintura de historia, la búsqueda de la representación de la variedad y diversidad de los tipos humanos se vio apoyada por estas teorías fisiognómicas que supusieron una fuente substancial ya que contribuyeron a enriquecer la diversidad de modelos⁸.

Desde el principio, y junto al desarrollo de estos supuestos fisiognómicos, se fueron estableciendo otras teorías que, aunque independientes a ellas, las complementaban, como son las de la expresión de las pasiones. Si la fisiognomía se ocupaba de ofrecer “reglas para deducir por las facciones del cuerpo, y principalmente del rostro, el temperamento y las buenas, o malas calidades, o inclinaciones de una persona” las de la expresión de las pasiones tenían cuyo objeto de estudio las “emociones transitorias sentidas en el alma”⁹. La diferencia entre ambas radica en que la fisiognomía estudia los rasgos permanentes del rostro y cuerpo de una persona para analizar su carácter o temperamento, mientras que la expresión de las pasiones lo que analiza es el aspecto transitorio de estos rasgos físicos al ser sentidos de forma momentánea por el alma. Algunas de estas teorías se recogieron a través de los siglos en distintos tipos de textos, desde los de la literatura propiamente artística, hasta en escritos filosóficos, religiosos, o incluso en tratados de medicina y estudiaban las facciones del rostro o las posturas corporales dotándolas de una serie de significados que nos aportan una mayor información acerca del personaje representado. Gracias a ellas se recogieron y codificaron distintos tipos humanos que en algunas ocasiones prestaban su ayuda a los artistas a la hora de imaginarlos y representarlos. Así se diferenciaban, por ejemplo, al ser ruin del generoso, al celoso del piadoso, al lujurioso del contemplativo, o al mezquino del noble de corazón, contribuyendo de este modo a que el espectador los pudiera reconocer sin demasiada dificultad.

Las teorías fisiognómicas y de la expresión de las pasiones se han enunciado a través de los siglos paralelamente al desarrollo de las artes y de la literatura. Así, las podemos encontrar en escritos tan antiguos como en los *Caracteres* de Teofrasto¹⁰ o también en autores como Plinio (*Historia Natural*, XI, 3), o Séneca (*De ira*, II, 35). Hipócrates en *La naturaleza del hombre. Aires, eaux, lieux. Epidemias* exponía la antigua doctrina humoral en el que el ser humano era descrito como crasis es decir, la mezcla individualmente variable de los cuatro humores: melancólico, flemático, colérico y sanguíneo, siendo Pseudo-Aristóteles y Adamanto los dos autores de la antigüedad que sentaron las bases de gran parte del desarrollo de estas teorías en el futuro¹¹.

Las reglas de la expresión, aunque fueron tratadas en el último cuarto del siglo XV y primeros años del siglo

XVI por distintos autores como Michel Escoto¹², Michele Savonarola¹³ o Cocle¹⁴, resurgieron en pleno siglo XVI con una nueva orientación que la alejaba del carácter mágico o sobrenatural que se le había podido atribuir en algún momento anterior.

Desde el siglo XVI las teorías artísticas comenzaron a desarrollar el concepto de *Ars Imitatio Naturae*. La idea de *imitatio* como fiel representación de la naturaleza junto con la *cognitio*, la *electio* y la *correctio* formularon sus bases y generaron la nueva necesidad de la búsqueda de lo natural, de las expresiones naturales¹⁵. Fue debido a ello que en este siglo se comenzó a observar el hecho de que en tratados propiamente artísticos los autores comenzaron a incluir capítulos completos para tratar estos temas en concreto, situándolos a la altura de la simetría, de la perspectiva, o de las vidas de artistas. De este modo, se podrían citar distintos ejemplos de entre los cuales, dada su importancia y su gran difusión, habría que señalar los tratados de algunos autores como Gian Paolo Lomazzo quien dedica gran parte de su *Trattato dell'Arte de la Pintura, Scoltura et Architettura*¹⁶ a este tema; a Leonardo da Vinci que no solo incorporó parte de sus teorías en su *Tratado de la Pintura* sino que también parece demostrado que le dedicó todo un tratado, hoy perdido, llamado *Moti mentale*¹⁷; Giambattista della Porta que realizó el primer tratado sobre el tema acompañado por ilustraciones en *De humana physiognomía*¹⁸; Pomponio Gaurico, que dedica todo un capítulo a la fisiognomía en *Sobre escultura*¹⁹ o Gallucci Salodiano, quien en *Della Simmetria dei corpi humani* añadió al conocidísimo texto de Durero *Los cuatro libros de la simetría del cuerpo humano* un capítulo completo a este mismo tema²⁰.

No obstante, será otro autor del mismo siglo XVI, Alberti, quien realice uno de los escritos más determinantes para el desarrollo de la expresión de las pasiones en la práctica artística. En su obra *De Pictura* incluyó entre los elementos imprescindibles para alcanzar una buena composición el concepto de *movere*. Esta idea que, como se ha apuntado va a ser determinante para el impulso de estos supuestos en las teorías artísticas posteriores, insiste en que para conmover al espectador de su obra el pintor debe primero haber sentido la misma emoción y en segundo lugar hacerla visible. *Si vis me flere, dolendum est primum ipse tibi* había enunciado Horacio²¹, y así lo reinterpretaba Alberti en el punto dedicado a la *Expresividad y capacidad de conmover de la “historia”*:

La “historia” conmoverá los ánimos de los espectadores cuando los hombres pintados allí expresen sus emociones con claridad. Y, como la natura-

leza hace que no pueda haber nada más deseoso que las cosas semejantes a sí, lloramos con los que lloran, reímos con los que ríen y nos dolemos con los que se duelen. Pero estos movimientos del ánimo se conocen por los movimientos del cuerpo²².

Con esta afirmación inspirada en los conceptos básicos de la retórica y de la oratoria clásicas, base de la doctrina del *ut pictura poesis*, Alberti defendía la necesidad del pintor de primero sentir las emociones en el alma y en segundo lugar y con esta experiencia, dotar de a las pinturas de historia de un lenguaje expresivo que ayudase al espectador a conmoverse con los mismos sentimientos experimentados por los personajes históricos²³. Dicha idea de *movere* fue, junto con la de *docere* y *delectare* la base de todo el pensamiento artístico durante más de doscientos años, encontrándose el concepto de *movere* el alma del espectador de una obra de arte en la mayoría de los tratados artísticos a partir de la edición del de Alberti. Si la pintura, como la poesía, era una imitación de la vida humana, la expresión de los sentimientos era algo intrínseco al ser humano y por lo tanto su representación algo fundamental.

Un siglo después nuevas circunstancias vinieron a sumarse a estas teorías y contribuyeron aún más a esta exploración en la expresividad. Tras el concilio tridentino, como es bien sabido, la función de las pinturas y esculturas religiosas varió sustancialmente. A partir de ese momento las obras debían ajustarse a unas recientes necesidades, sobre todo en España, donde la nueva situación contrarreformista tuvo una gran aceptación, y todo ello encontró su reflejo en los tratados teóricos. Así, en la totalidad de los tratados artísticos del siglo XVII español se recoge el razonamiento de que la finalidad última de la obra artística debía estar al servicio de la evangelización y que su principal objetivo debía ser la propagación de las directrices marcadas por la iglesia católica²⁴. Dentro de esta línea del valor de la imagen como elemento persuasivo dentro del campo visual, el mismo Vicente Carducho recoge en su obra *Diálogos de la Pintura*, primer tratado barroco español y además el primer tratado español sobre pintura, los principios expuestos por San Ignacio de Loyola en sus Ejercicios Espirituales y lo cita del siguiente modo:

“El demonio como tan astuto, por ninguna parte acomete más fuerte y ordinariamente, que por los sentidos exteriores del oído y de la vista, como partes más flacas; para los quales (sic) tiene la igle-

sia prevenidos remedios; para el oído, los sermones y doctrinas santas y puras; para la vista el uso de las santas imágenes tan veneradas y usadas en la Religión Christiana”²⁵.

Más adelante, Carducho hace suyas estas directrices y sostiene que el propósito de la pintura, la primera, según el autor, es el servicio a la iglesia, para la evangelización y conversión de infieles, y para apoyar sus enseñanzas, este pensamiento está apoyado, tal y como luego el mismo reconoce, en las pautas contrarreformistas.

“Supuesto que tiene por motivo, y objeto la virtud y honestidad, pues por medio de la Pintura ha pretendido la santa Madre Iglesia, se convierta la criatura a su Criador, como se ha experimentado en conversiones hechas por medio de santas Imágenes, y otros actos de devoción, como lo refieren muchos Santos, y los Concilios han mandado, se use deste Arte con este fin”²⁶

También Francisco Pacheco, recoge el concepto de *movere* y su utilidad para la pintura católica en el capítulo XI del Libro I, de su *Arte de la Pintura* cuando afirma:

“Además de lo que se ha dicho, hay otro efecto derivado de las cristianas pinturas, importantísimo, tocante al fin del pintor católico; el cual, a guisa del orador, se encamina a persuadir al pueblo, y llevarlo, por medio de la pintura, a abrazar alguna cosa conveniente a la religión”²⁷.



Virgen de la Anunciación. Francisco Pacheco.
Universidad de Sevilla.

E incluso Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, mantiene la misma idea contrarreformista de esta finalidad de la pintura cuando afirma:

“Bien contrario juicio hiciera Séneca si viera lo que se ha pintado y se pinta debajo la religión católica, y no solo tuviera por arte liberal la pintura, sino por muy divina, pues se conoce en la

misma duda que propone; dijera muy al contrario viendo que induce a toda virtud y veneración en las sagradas imágenes por donde el altísimo Señor ha obrado y obra maravillosos milagros; de donde se ha visto por medio de estas imágenes así de pintura como de escultura la conversión de muchos infieles e idólatras”²⁸.

A partir de este momento, y debido a la asociación de estas circunstancias, por un lado la *imitatio* del natural, por otro lado la analogía entre *pictura et poesis*, y finalmente la justificación de la pintura como vehículo de evangelización y la provocación de la emoción humana, las artes plásticas conocieron un momento de esplendor en la captación de lo individual y de las *perturbaciones animae* que además fueron recogidas en los tratados artísticos²⁹.

Vicente Carducho, en el diálogo VIII, y tal y como indica su título “De lo practico del Arte, con sus materiales voces (sic), y terminos (sic), principios de fisonomia, y simetría, y la estimacion, y estado que oi (sic) tiene en la Corte de España”, dedica una parte importante a la fisiognomía. Para ello se basa en las ideas expuestas por autores modernos como Lomazzo, pero también recurre a fuentes antiguas como son: Pseudo-Aristóteles en su obra *Fisiognómica*, en la de Aristóteles *Historia Animalium*



San Jerónimo escuchando las trompetas
del Juicio Final
Vicente Carducho



San Jerónimo penitente
Vicente Carducho

y en las de la *Historia Natural* de Plinio. En este último caso, recogiendo los cuatro humores: flemático, colérico, sanguíneo y melancólico³⁰.

Uno de los aspectos más novedosos que establece en este capítulo es la diferencia entre los movimientos que afectan al hombre “por su naturaleza e inclinación propia” refiriéndose claramente a la fisiognomía, y los que “se introducen (sic) y pegan al hombre por accidentes”, refiriéndose a la pathognomía. Esta distinción no se realizaba habitualmente entre los teóricos, tratando ambos aspectos sin atender a su temporalidad o transitoriedad³¹. Con el propósito de distinguir entre ambos movimientos, establece dos grupos específicos ofreciendo al lector-artista precisas instrucciones para la creación de tipos humanos. Dentro del primero, caracteriza y codifica detalladamente distintos tipos humanos como son: el justo, el hombre de malas costumbres, el homicida, el prudente, el necio, el insensato y rudo, el atrevido y temerario, al tímido, al pusilánime, al manso y piadoso, al lujurioso, al casto, al desvergonzado y mentiroso, al vergonzoso y verdadero, al de costumbres pésimas y al ingenioso. Dentro del segundo grupo incluye movimientos del alma que pueden afectar a los hombres de forma momentánea, como son: la melancolía, la malignidad, la envidia, la fortaleza, la devoción, la majestad, la avaricia, la alegría, la crueldad, la ira y la furia, la deshonestidad, la prudencia, el hurto, la honestidad, el temor, la locura, el llanto y la risa³².

En cuanto a Pacheco, dependiendo en parte del tratado de Lomazzo, incluye en la definición de la pintura que ésta debe mostrar las pasiones del ánimo³³ y cuando se centra en los movimientos corporales o en los afectos y pasiones del ánimo afirma, traduciendo literalmente al tratadista italiano:

“Pues si revolvemos a los afectos y pasiones del ánimo, con no menor artificio y maravilla se ven de la misma (sic) manera ejecutados en el mismo (sic) Juicio, especialmente en Cristo, el cual muestra en el semblante una grande indignación y enojo, que parece que todo lo quiere acabar y consumir. Y en los santos y en los condenados, en los cuales (todos pálidos y confusos) se esparce visiblemente el temor y espanto que tienen del Juez airado (aunque con causas diferentes); en suma, muchos (sic) movimientos, así del cuerpo como del ánimo, se ve en esta profunda pintura, y en las del excelente Rafael de Urbino, y de otros famosos pintores antiguos y modernos, así de amor como de odio, así de tristeza como de alegría y de cualquiera otra pasión o afecto”³⁴.

Aún así, no todas las teorías que expone Pacheco en su tratado son dependientes hasta tal extremo de otros tratados. En el capítulo III del libro II Pacheco ofrece su propio pensamiento sobre la retórica del gesto y para ello defiende la validez de representar a Cristo, en el Juicio Final, con un rostro suave y amable, frente a otras opciones más enérgicas en las que se ofrecía una visión mucho más severa y solemne, como era por ejemplo la de Miguel Ángel en su obra para la Capilla Sixtina. Carducho justifica su opción de este modo:

“Parecióme (sic) pintar el semblante de Cristo Nuestro Señor apacible, vuelto a los buenos, a diferencia de Micael (sic) Angel que lo puso en pie, airado, vuelto a los malos, por ser (a mi ver) más poderosa la suavidad y blandura a inclinar los ánimos de los hombres”³⁵.

Unas páginas más adelante continúa con este mismo tema:

“Y lo primero, después de haber discurrido la vista por tanta variedad de cosas, poniendo los ojos en particular en el Juez Cristo, Señor Nuestro, le vemos no con rostro severo y riguroso como dicen había de estar, sino blando, suave y amoroso, que si bien el día es terrible y espantoso, como lo significa esta voz juicio, porque, habiendo de ser juzgados (sic), aún los justos pueden estar temerosos: pero no es bastante eso para pintar el rostro del Juez terrible y espantosos, aunque sea el día del castigo y venganza; pues ese, dice Isaías, es obra agena (sic) y peregrina de Dios”³⁶.

Esta exploración en la retórica del gesto no es un fragmento aislado en la obra de Pacheco. Aunque tradicionalmente, y hasta fechas muy recientes, los tratados artísticos españoles de los siglos XVII y XVIII habían sido menospreciados, llegando incluso a afirmar que tan solo suponían una copia tardía de las teorías italianas, tras una lectura detallada del tratado de Pacheco, se observa que estas teorías, aunque quizás inspiradas por otros, no sugieren ser una mera copia³⁷.

Según Bassegoda, y siguiendo los libros citados en *El arte de la pintura* podemos conocer la biblioteca de Pacheco, o al menos las formulaciones teóricas que debía haber consultado o los libros que habría leído. De entre todas las lecturas citadas, si se destacan los libros que contenían parte de las teorías de la expresión de las pasiones y de la fisiognomía se confirma que había leído

gran parte de las fuentes que en su época podían estar a su alcance. Por ejemplo, parece que conoció la *Historia Natural* de Plinio, *De pintura* de Alberti, las *Due Lezzioni* de Benedetto Varchi (1546), la segunda edición de las *Vidas* de Vasari (1568), el tratado de Lomazzo (1584), el tratado de Durero sobre las proporciones según la traducción italiana aumentada con un quinto libro de Giovanni Paolo Gallucci Salodiano *Della simetria dei corpi humani* (Venecia 1591), la *Historia de la composición del cuerpo humano* de Juan Valverde de Hamusco (Roma 1556) y algunos de los documentos de Leonardo da Vinci³⁸. De hecho, en el prólogo los dos primeros tratados que cita son los de Arfe y Villafañe y el de Durero, en concreto la edición que conoce éste último no es *Hierin sind begriffen vier Bücher von menslicher Proportion* (Nuremberg 1528) sino la traducción latina realizada por Gallucci Salodiano, *Della Simetría dei corpi humani* (Venecia 1591 y 1593) que es la edición que contiene el gran capítulo sobre fisiognomía, pues, según Bassegoda³⁹, en nota marginal, él mismo lo declara.

Con esta abundancia de fuentes, y suponiendo que hubiese leído todo aquello que recomienda a sus lectores, se podría suponer que su conocimiento sobre el discurso de la expresión tendría que tener una gran riqueza. De hecho, y aunque él no dedica como Carducho ningún capítulo especial a dar instrucciones sobre cómo dotar a cada carácter de unos rasgos físicos, a lo largo de la lectura del tratado se observa como había reflexionado acerca de teorías. Por ejemplo, en el capítulo II del Libro II se realiza la descripción de varias pinturas que *mueven* los ánimos y de una pintura de Ifigenia realizada por Timantes dice:

“y habiendo el pintor expresado en los rostros de los circunstantes, diversamente, la imagen del dolor; incierto de poderla mostrar mayor en el semblante del afligido padre, hizo que él mesmo (sic) se cubriese con el canto de la vestidura; observando admirablemente la conveniencia, porque siendo el padre le parecía no poder sufrir ver con sus propios ojos la muerte de su querida hija”⁴⁰

Y un poco más adelante pone un ejemplo de representación de movimientos del alma en una pintura suya:

“... y en los ojos exprimí el sentimiento con gravedad que a mí fue posible, como en parte donde más se demuestra la alegría o tristeza. Y aunque la boca quisiera abrirla más, porque ayuda esto mucho a representar la amargura del ánimo, no fue posible...”⁴¹.

Conclusión

El proyecto de tesis doctoral que se presenta es un estudio sobre la teoría de la expresión en el arte español de los siglos XVII y XVIII ya que entendemos que supone una forma nueva de afrontar la visión de un fenómeno poco estudiado. Durante siglos la teoría del rostro, de la expresión y de una serie de principios aplicados a la teoría artística fueron considerados como un problema artístico inherente a la forma de ser; al cómo los individuos eran contemplados o a la aplicación de mecanismos psicológicos que encontraron en la sociedad un fácil juego de aproximaciones e identidades con un importante fondo moralizador. Desde Leonardo a Durero, desde Carducho a Palomino, el rostro se revela como un campo escrutador de sentimientos basados en las conocidas teorías de Aristóteles y Adamanto sobre la forma de condensar los rasgos básicos de la personalidad en ese espacio esencial del individuo. Estas teorías, sus conocimientos por parte de los artistas y la forma con que se resolvió en el ámbito artístico o en su sublimación moralizadora, son las que constituyen las bases de esta tesis doctoral, siendo su objetivo principal el tratar este problema desde el punto de vista de la teoría artística y desde la iconológica.

Notas

- 1 Este trabajo se ha realizado durante el traslado temporal de una beca F.P.U. concedida por el Ministerio de Educación y Ciencia, al Instituto Warburg. Quede aquí constancia de mi enorme agradecimiento a su personal, en especial a su Director Dr. Charles Hope por la oportunidad que me brindó para realizar éste y otros proyectos en un espacio tan excepcional. Así mismo, este trabajo se incluye dentro del proyecto financiado por la Fundación Séneca nº 03046/PHCS/05 titulado *Imagen y apariencia: simulación, presencia, fisiognomía y superficialidad en la literatura artística y en los tratados de expresión, indumentaria y comportamiento en el arte español. Siglos XVI al XVIII*.
- 2 En la "Alabanza a Vicente Carducho", realizada para los diálogos. CARDUCHO, V. (1633): *Diálogos de la Pintura*. (Ed. pról. y notas de Calvo Serraller, F. Madrid, 1979). 14.
- 3 Término utilizado por Pope-Hennessy, que le dedica el primer capítulo de su libro *The portrait in the Renaissance*. POPE-HENNESSY, J. (1966): *The portrait in the Renaissance*. Princeton. 3-63. Para un estudio sobre el pensamiento de Petrarca acerca del parecido físico del retrato y la función de los retratos como imágenes de poder y autoridad vid. MANN, N. (1998): "Petrarch and portraits" en AA.VV. *The image of the individual*. Londres. 15-21.
- 4 "It was only during the course of the fifteenth century that individual portraits were increasingly designed with their own frame and support, and started to give unmistakable individuality to the face of the person portrayed. In the Renaissance portrait faces express individual physiognomies". WARNKE, M. (1998): "Individuality as argument. Piero della Francesca's Portrait of the Duke and Duchess of Urbino" en AA.VV. *The image of the individual*. Londres. 81-90. BERGER, H. (2000): *Fictions of the pose: Rembrandt against the Italian Renaissance*.
- 5 LÓPEZ REY, J. (1943): "Idea de la imitación barroca" en *Hispanic Review*. Vol. 11, Nº3. (Jul. 1943) 253-257.
- 6 CARDUCHO, V. (1633): 338.
- 7 Casi todos los autores de tratados sobre fisiognomía apoyan esta idea, pero quizás sea Pomponio Gaurico el más explícito cuando afirma: "La fisiognomía es una forma de observación mediante la cual podemos llegar a conocer las cualidades de las almas, a partir de los rasgos corporales... Puesto que esta regla es reversible y se puede tomar en ambos sentidos, será imprescindible para el escultor: Así, podemos reproducir una imagen tomando por modelo un cuerpo vivo, ... o bien figurar el aspecto de los muertos guiándonos por sus rasgos morales bien conocidos". GAURICO, P. (1504): *Sobre la escultura*. (Ed. pról. y notas de Chastel, A. y Klein, R. Madrid, 1989). 158.
- 8 El tema de la imagen de la individualidad en el renacimiento ha sido estudiada por Luke Syson en la introducción del libro del mismo nombre. Aunque breve, ofrece una panorámica muy completa de lo que supuso la búsqueda de la personalidad en el retrato renacentista. Vid. SYSON, L. (1998): "Introducción" en AA.VV. *The image of the individual*. Londres. 9-14.
- 9 Este tema, centrando el tema en la teoría del arte francés del siglo XVII, fue objeto de la comunicación titulada "Fisiognomía y pathognomía en las Conferencias de Le Brun" que presenté en el XIV Congreso de Historia del Arte. Modelos, intercambios y recepción artística. Mallorca, 2004.
- 10 Teofrasto escribió treinta breves ejemplos de los distintos caracteres que van desde el adulator; al charlatán o al desvergonzado. Esta

- galería de retratos demuestra un gran ingenio en la descripción de los distintos temperamentos.
- 11 Pseudo-Aristóteles escribió *Fisiognomica* hacia el 320 a.C. En esta obra analiza los rasgos físicos del rostro y del cabello de los seres humanos estableciendo correspondencias con su carácter. Para ello defiende la eficacia de tres métodos: el método zoológico, el método etnológico y el etológico, sienta sus teorías las que alcanzaron mayor fama y sirvieron de fuente principal para autores posteriores. El método zoológico era aquél que establecía que cada animal tenía un aspecto en concreto y un carácter determinado, por lo que los seres humanos que guardasen parecido con una especie animal tendrían un carácter análogo. El método etnológico seguía la misma pauta, pero ese caso en vez de compararse animales y hombres, se comparaban razas o pueblos con personas en particular. Con respecto al método etológico era el que deducía el carácter de una persona atendiendo a su propio físico. Con respecto a la influencia de sus teorías son varios los autores que los citan, por ejemplo Pomponio Gaurico, quien reconoce su dependencia del pensamiento de ambos en su obra *Sobre la escultura*. GAURICO, P. (1504): *Sobre la escultura*. Florencia, 1504. (Ed. de A. Chastel y R. Klein. Trad. M^o E. Azofra. Madrid. 1989). 160 y ss. Este tema fue estudiado por DEFRADAS, L. (1970): "Les sources du De Physiognomonía de Pomponius Gauricus" en *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* XXXII, 1970. 7-39.
 - 12 SCOT, M. (1477): *Liber physiognomiae*. Venecia.
 - 13 SAVONAROLA, M.: *Speculum physiognomiae*. Manuscrito 7357, sec. XV, f. 1r-67r. Biblioteca Nacional. París.
 - 14 COCLE, B. (1503): *Chyromantie ac physiognomie anastasis*. Bolonia.
 - 15 Por ejemplo Dolce en sus diálogos define el arte como imitación de la naturaleza "dico... la pittura no essere altro che imitatione della natura". DOLCE, L. (1557): *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*. Venecia. (Ed. Florencia, 1735). 112. Hay numerosos estudios sobre este tema, dos de los clásicos son DARST, D.H. (1985): *Imitatio*. (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro). Madrid. 7-50. y, RENSSLAER, W. LEE. (1982): *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid. 23-44.
 - 16 LOMAZZO, G.P. (1584): *Trattato dell'Arte de la Pintura, Scoltura et Architettura*, Milán (Por Paolo Gottardo Pontio) (ed. cit. de R.P. Ciardi, Gian Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti, 2 vol.)
 - 17 La hipótesis de que este tratado llegase a ser redactado por Leonardo ha sido argumentada y defendida por KWAKKELSTEIN, M. (1991): "Leonardo da Vinci's grotesque heads and the breaking of the physiognomic mould" en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Núm. 54. Londres, y en KWAKKELSTEIN, M. (1994): *Leonardo as a Physiognomist: Theory and Drawing Practice*. Leiden.
 - 18 DELLA PORTA, G.B. (1586): *De Humana physiognomia*. Sorrento. (Ed. Facsimil. París, 1990).
 - 19 GAURICO, P. (1504).
 - 20 DURERO, A. (1528): *Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nuremberg. Y DURERO, A. (1528): *Symetria Alberti Dureri clarissimi pictoris*, (trad. Latina). La que incluye el quinto libro es la traducción latina GALLUCCI SALODIANO, G.P. (1591): *Della Simmetria dei corpi humani*. Venecia.
 - 21 HORACIO: *Ars Poetica*. (Ed. Trad. Notas de M.E. Caballero. Córdoba. 2005). 102-103. La relación entre la teoría de la oratoria romana y las ideas albertianas así como su objetivo común, *movere* el alma del espectador durante el siglo XV se trata con detenimiento en SPENCER, J.R. (1957): "Ut rhetorica pictura: A study in quattrocento theory of painting" en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol.20 n^o 1/2. Enero. 26-44. Y el mismo tema, pero bajo distinto planteamiento, y centrándose más en el siglo XVI lo propone TRIMPI, W. (1973): "The meaning of Horace's Ut pictura poesis" en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol.36. 1-34.
 - 22 ALBERTI, L.B. (1453): *De pictura*. Florencia. (Ed. y trad. Villa, R.d.I. Madrid, 1999). II, 41.
 - 23 Este tema ha sido ampliamente estudiado y desarrollado en el conocido texto de RENSSLAER, W. L. (1982): 45-58.
 - 24 STOICHITA, V. (1996): *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid. REDONDO, A ET ALT. (1992) : *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles, Actes du Colloque du Centre de Recherche sur l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles*. París. CARRASCO MARTÍNEZ, A. (2001): "Fisonomía de la Virtud. Gestos, movimientos y palabras en la cultura cortesano-aristocrática del siglo XVII" en *Reales Sitios*. Núm. 197. Revista del Patrimonio Nacional. Año XXXVIII.
 - 25 CARDUCHO, V. (1633): 366.
 - 26 Ibidem. 137.
 - 27 PACHECO, P. (1649): *Arte de la Pintura*. Madrid. (Ed. pról. y notas de Bassegoda, B. Madrid. 1990). 252.
 - 28 MARTÍNEZ, J. (1680): *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*. Zaragoza. (Ed. pról. y notas de Gállego, J. Madrid, 1950). 112-113.
 - 29 BORDINI, S. (1989): "Il tempo delle passioni. Nota per una storia della teoria delle espressioni" en *Ricerche di storia dell'arte*. 37. BORRMANN, N. (1994): *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland*. Colonia. DESJARDINS, L. (2000): *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVIIe siècle*, París.
 - 30 CARDUCHO, V. (1633): 397.
 - 31 Ibidem. "daré algunos preceptos generales, que yo he ido observando, y recogiendo: primero dire (sic) de los movimientos, acciones, facciones, y colores de los hombres viciosos, y de los hombres virtuosos por su naturaleza, e inclinacion (sic) propia; y depues (sic) de los que se introduzen (sic), y pegan al hombre por accidentes".
 - 32 Estos tipos humanos están inspirados en los ofrecidos por Galucci Salodiano (1591) y por Lomazzo (1584) contraponiendo los rasgos físicos según los caracteres. Así, los castos tendrán los rasgos contrarios a los lujuriosos y lo mismo sucederá con los movimientos que expresen emociones momentáneas, siendo contrarios, por ejemplo, los que expresen malignidad a los que expresen fortaleza. Si los malignos tienen los movimientos "tímidos, dudosos, e indeterminables" los fuertes de ánimo tienen "constantes movimientos y generosos, magestad (sic), las acciones feroces, robustos, y poderosos, invictos, firmes de pies, y de plantas y pocas veces (sic) los brazos en el aire, y valdíos (sic)". Ibidem. p. 404.
 - 33 PACHECO, F. (1649): 78. Según Bassegoda, el resto del primer capítulo es una traducción del italiano (n.*). La definición de Lomazzo es la que sigue: "Pintura è arte la quale con linee proporcionate e con colori simili a la natura de le cose, seguitando il lume perspettivo, imita talmente la natura de le cose corporee, che non solo rappresenta nel piano la grossezza et il rilievo de'corpi, ma anco il moto, e visibilmente dimostra a gl'occhi nostri molti affetti e passioni de l'animo". Trattato, 25.
 - 34 Ibidem. 79. El texto de Lomazzo dice así: "Se si rivoliamo poi a i moti de l'animo, de quali se ne fa anco menzione ne la definizione, con non minore artificio e meraviglia de riguardanti si veggono

medesimamente espressi ne l'istesso Giudizio e spezialmente in Cristo, nel qual si vede un'ira et uno sdegno cosí acceso, che par che tutto avampi e folgori, e nei Santi e nei dannati, ne i quali tutti pallidi e confusi si scorge visibilmente il timore e lo spavento che hanno del giudice sdegnato. Et in somma molti moti, cosí del corpo, come de l'animo, si veggono in questa pittura del divino Buonatuotti, e de l'eccellente Raffaello d'Urbino e d'altri pittori antichi e moderni, cosí d'amore come d'odio e cosí di tristezza come d'allegrezza e di qual si voglia altro moto de l'animo". *Tratatto*, 27-28.

35 Ibidem. 311.

36 Ibidem. 319.

37 Los tratados artísticos españoles fueron despreciados por Menéndez Pelayo, quién los juzgaba mera transcripción rezagada de los italianos, siendo esta opinión mantenida a lo largo de toda la historiografía de la primera mitad del siglo XX. En 1950 apareció el primer estudio sobre un tratado español que intentaba cambiar esta apreciación. Julián Gallego estudiaba y publicaba los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Aún así, fue en el último cuarto del siglo XX, cuando el interés de estas obras atrajo la atención de otros estudiosos, como Bonet Correa con su estudio y edición de la obra de Fray Matías de Irala *Método sucinto y compendioso en cinco simetrías apropiadas a los cinco órdenes de arquitectura adornada con otras reglas útiles*, Calvo Serraller con su trabajo sobre *Los Diálogos de la Pintura* de Carducho, ó Bassegoda i Hugas con su trabajo sobre *El arte de la pintura de Pacheco*, quienes han otorgado a estas obras el papel y la posición que merecían.

38 Ibidem. 296.0

Estado de la cuestión de la escultura aragonesa contemporánea

Ana Ara Fernández
Universidad de Zaragoza

Introducción

Resulta tarea imprescindible antes de abordar una nueva investigación, realizar el estado de la cuestión del tema a tratar. Sólo así sabremos en qué punto de partida nos encontramos. En nuestro caso concreto: el estudio de la escultura aragonesa contemporánea.

Repasaremos a continuación tres fuentes de información necesarias para nuestro tema de estudio: libros o artículos publicados, catálogos de las exposiciones celebradas (tanto colectivas como individuales) y estudios monográficos existentes sobre los escultores a tratar.

Nos faltaría por introducir una fuente imprescindible para el análisis del arte contemporáneo: las críticas de prensa y revistas especializadas. No podremos tenerlas en cuenta debido a la limitada extensión de esta comunicación, sin embargo, serán consideradas en futuras publicaciones.

Libros y artículos de carácter general

Como en no pocas ocasiones ha señalado el crítico y profesor Ángel Azpeitia, son cuantitativamente escasos los estudios acerca de la escultura aragonesa contemporánea¹. Vacío que pretendemos suplir con la realización de una tesis doctoral en curso, bajo la dirección del catedrático Manuel García Guatas².

La primera publicación de carácter general centrada en la escultura contemporánea aragonesa fue la introducción que a este capítulo dedicó el *Diccionario antológico de artistas aragoneses (1947 – 1978)*³, introducción, de tan

solo tres páginas, escrita por el crítico Jaime Esaín en 1983. En ella, quedaban recogidos algunos de los nombres más importantes que protagonizarán la segunda mitad del siglo XX pero sin analizar su estilo escultórico.

El investigador Manuel Pérez – Lizano fue el siguiente en interesarse, de una manera muy general, por este género artístico elaborando un artículo en 1989 que tituló “Apuntes sobre la escultura aragonesa”⁴.

Centrándose únicamente en el arte aragonés abstracto, publicó este mismo autor años más tarde, en 1995, un interesante libro sobre la plástica aragonesa. El capítulo dedicado a la escultura es – hasta la actualidad – la única publicación que recoge un estudio pormenorizado y exhaustivo de los artistas contemporáneos así como del panorama cultural y artístico del momento⁵.

Más reciente en el tiempo es la publicación de la profesora Concha Lomba donde aborda *La plástica contemporánea en Aragón (1876 - 2001)*⁶. Libro en el que se traza un panorama general de las artes plásticas del periodo de tiempo establecido, incorporando al final, un breve diccionario con los artistas mencionados a lo largo del texto.

Sobre algunos de los aspectos más importantes acontecidos en Aragón durante la segunda mitad del siglo XX cabe señalar el análisis realizado por los críticos Ángel Azpeitia y Héctor López sobre la evolución de los Premios Internacionales de Escultura Pablo Gargallo celebrados en Zaragoza⁷; el completo estudio de José Ignacio Bernués y el ya mencionado Manuel Pérez – Lizano sobre el Symposium Internacional de escultura llevado a cabo en el valle aragonés de Hecho entre 1975 y 1984⁸ y el

importante trabajo realizado por Javier Maderuelo con la celebración, durante cinco años consecutivos (1995 – 1999) en la provincia del Huesca, del proyecto “Arte y Naturaleza”⁹.

Catálogos exposiciones

Como hemos apuntado anteriormente, los catálogos de exposiciones se han convertido en las principales fuentes documentales a la hora de abordar un tema de actualidad artística. Dotados, generalmente, de buenas fotografías, suelen ir precedidos de introducciones donde, por lo general, se pretende contextualizar las obras en un panorama mucho más amplio.

Repasaremos a continuación los catálogos más relevantes realizados para exposiciones colectivas e individuales de los artistas aragoneses.

Exposiciones colectivas

En Aragón, como sucedió simultáneamente en el resto de España, fue la década de 1980 la de mayor esplendor de la escultura en la segunda mitad del siglo XX. Fueron años en los que este tipo de exposiciones se abrían camino entre las de pintura y los escultores españoles pasaron a estar presentes en las exposiciones internacionales.

La primera celebrada en Zaragoza digna de mención fue la colectiva instalada en el Colegio Oficial de Arquitectos en 1982 bajo el título *Panorama actual de la escultura aragonesa*¹⁰. Exposición organizada por el Ayuntamiento de Zaragoza, sirvió para dar a conocer al gran número de escultores activos en Aragón al estar destinada a todos aquellos que, por nacimiento o residencia, estuvieran vinculados a esta comunidad.

Un total de treinta y tres artistas y casi un centenar de obras se dieron cita entre las que destacamos las realizadas por veteranos como Luis Puentes, Manuel Arcón o Francisco Rallo, quienes mostraron un arte de corte tradicional. Con un estilo mucho más novedoso se presentaron las obras de dos pintores Ricardo Santamaría y Juan José Vera y de escultores como Francisco Benessat y Fernando Ferreró, entre otros.

Junto a estos artistas ya conocidos por el público zaragozano, expusieron un grupo de jóvenes escultores que fueron presentados en el catálogo como “las futuras promesas”, es el caso de Ricardo Calero, Carlos Ochoa y el joven Alberto Ibáñez quienes no sobrepasaban la treintena. Entrada en ella, los escultores Fernando Sinaga, Pedro Fuertes, Alberto Pagnussatt y Fernando Navarro. Y

por último Ángel Orensanz quien superaba los cuarenta años¹¹. Invitado de excepción fue Pablo Serrano, quien a sus setenta y cuatro años presentó una obra de su serie *El pan partido*; tres años después fallecía en Madrid.

Debemos esperar a julio de 1984, para que la Diputación de Zaragoza organizara de nuevo una exposición colectiva e itinerante de escultura al aire libre por Aragón que fue titulada *Nuevas formas en/para la escultura*¹². Muestra que, a lo largo de tres meses, recorrió parques y jardines de distintos municipios de nuestra provincia: Muel, Zuera, Épila, Ejea, Monasterio de Veruela y Monasterio de Piedra. La selección de artistas y obras presentadas en aquella exposición fue encomendada a Alfredo Romero Santamaría, quien justificaba la selección de nombres – Miguel Ángel Arrudi, Pedro Bericat, Ricardo Calero, Alberto Ibáñez, Fernando Navarro, Carlos Ochoa y Fernando Sinaga – por ser siete escultores cuya trayectoria artística se enmarcaba en una línea “anti – clásica”. La muestra itinerante fue clausurada en el Palacio de Sástago en 1985.

Cuatro escultores aragoneses, Ricardo Calero, Alejandro Molina, Tomás Gimeno y Pedro Bericat, expusieron al año siguiente, 1987, una interesante y novedosa muestra colectiva en el Colegio Oficial de Arquitectos de Zaragoza.

Debemos recalcar la importancia que supuso el año de 1988 para la escultura en la capital aragonesa por la celebración de cuatro exposiciones colectivas: dos destinadas únicamente a artistas aragoneses (*Escultura contemporánea aragonesa a la escuela*, y *Esculturas en la Aljafería*) y otras dos a escultores nacionales (*Escultura española actual e Itinerario*). Repasaremos a continuación una a una.

En 1988, dentro de un proyecto genérico de “Arte a la Escuela” surge *Escultura contemporánea aragonesa a la escuela*¹³. Tras una exposición dedicada a la pintura, fue la escultura el tema central de esta muestra itinerante por centros de enseñanzas medias y general básica de Aragón. De ella señalamos dos notas importantes: su carácter didáctico y en relación con esta característica, los textos explicativos sobre cada una de las obras expuestas que corrieron a cargo de Rafael Ordóñez Fernández (“Escultura aragonesa contemporánea: dos pasos adelante y uno atrás”) y Pablo J. Rico (“Escultura actual en Aragón: los signos de nuestro tiempo”).

Es este mismo año cuando el Ayuntamiento organizó la exposición *Esculturas en la Aljafería*¹⁴, donde se dieron cita un total de veintisiete escultores aragoneses, y *Escultura española actual*¹⁵, muestra celebrada en las Salas del Palacio de Sástago, en la que quedaban representados

veintinueve escultores españoles de gran importancia como Eva Lootz, Adolf Schlosser, Susana Solano, Francisco Leiro, Sergi Aguilar o Miquel Navarro, entre otros, artistas que se convertirán inmediatamente en la nueva generación de escultores en España. Entre los aragoneses destacamos a Miguel Ángel Arrudi, Ricardo Calero, Alberto Ibáñez y Fernando Sinaga.

Y para finalizar este año, la muestra *Itinerario. Seis escultores*¹⁶, con la representación de un único aragonés: Ricardo Calero.

A comienzos del siglo XXI, y avalados por la seguridad que supone la perspectiva histórica, se organizó una exposición colectiva con los escultores activos durante esta prolífica década. Bajo el título *Escultura aragonesa de los 80. Volumen y espacio*¹⁷ se reunieron en el museo Pablo Serrano las obras de veintinueve artistas aragoneses entre los que destacaron nombres tan conocidos como Alejandro Molina, Fernando Lázaro, Arturo Gómez, Fernando Navarro, Pedro Tramullas y Fernando Sinaga, entre otros. El catálogo contó con dos textos introductorios, escritos por Ángel Azpeitia y Susana Landívar, en los que se analizaba la escultura aragonesa de esta época y otro, de María Teresa Beguiristain, de carácter más general, repasaba la escultura española.

Otras muestras celebradas en los años 80 en Aragón que optaron por la exposición conjunta de pintores y escultores aragoneses fueron *I Salón de Otoño. Punto y aparte*¹⁸ (1985), *Viaje de ida*¹⁹ (1987) y *Treze*²⁰ (1987).

Durante esta década de los 80, fueron muchas las ciudades que organizaron certámenes escultóricos en los que se daban cita artistas cuyas obras convivían por calles y plazas durante un periodo de tiempo. En 1986 se llevaron a cabo dos de estos encuentros en los que participaron varios de nuestros artistas aragoneses, es el caso de la *VIII Bienal de Zamora* (primer año que estuvo dedicada a la escultura)²¹ y la *V Bienal Ciudad de Oviedo*²², contando en los dos casos con un buen catálogo de las obras expuestas.

Tras el apogeo y euforia de los años 80, en lo que a exposiciones de escultura se refiere, los 90 transcurrieron sin grandes novedades. La única muestra monográfica digna de ser reseñada es la celebrada en los patios del edificio Pignatelli bajo el título *Escultura es cultura*²³, con la presencia de treinta obras de escultores aragoneses actuales, entre los que faltaron dos de los artistas de mayor proyección nacional: Ángel Orensanz y Fernando Sinaga. Del catálogo destacamos el texto escrito por Rafael Ordóñez titulado "Escultores de Aragón, ahora y aquí".

Doce artistas volvieron a darse cita en la serie de exposiciones que teniendo como temática el papel, se

celebraron en el Museo Pablo Serrano de Zaragoza, nos referiremos a la dedicada a la escultura. Bajo el título *El papel todo lo aguanta. Papel con volumen*²⁴, Miguel Ángel Arrudi, Yolanda Ellacuría, Quinita Fogué, José Miguel Fuertes, Santiago Gimeno, Arturo Gómez, Fernando Lázaro, Fernando Navarro, Florencio de Pedro, Prieto y Ruiz, Paco Rallo exponen en 1999 una serie de esculturas realizadas en este material.

Los encuentros nacionales de esculturas al aire libre siguieron celebrándose en esta década, así en 1997 tiene lugar en Galicia, con motivo del proyecto "Galicia, Terra Única", la muestra *La escultura actual de Cantabria, La Rioja, País Vasco, Navarra, Asturias y Castilla y León*²⁵. Una serie de obras fueron instaladas por calles y plazas de las ciudades gallegas más importantes, publicándose un completo catálogo que recogía estudios parciales sobre la escultura de cada región (en el caso de Aragón fue realizada por Ángel Azpeitia) y un comentario de cada uno de los artistas.

Otras exposiciones colectivas celebradas en esta década pero de menor importancia, son las muestras de pintura y escultura aragonesa. Destacamos *Artistas por la paz* (1998) celebrada en el Palacio de Sástago y con el absoluto predominio de pintores²⁶ y *Para ver arte* (2000) muestra organizada con motivo de los veinticinco años del I. E. S. "Jerónimo Zurita de Zaragoza" en la que se reunieron obras de los veinte artistas que, durante estos años, habían expuesto en la Sala de Exposiciones de este instituto²⁷.

Paralelamente al desarrollo de estas exposiciones, se celebraron en Zaragoza muestras de escultura en las que se dieron cita los artistas nacionales e internacionales más importantes del momento. Es el caso de *Pintura y Escultura de Vanguardia* (1987)²⁸, *Escultura española actual* (1988)²⁹, *Escultura Internacional* (1991)³⁰ y *La realidad desautorizada* (1992)³¹.

Exposiciones individuales

No pretendemos en este apartado realizar una enumeración exhaustiva de los catálogos publicados con motivo de las múltiples exposiciones individuales celebradas de los escultores aragoneses. Mencionaremos tan solo aquellos que, por su importancia, sirvan como obras de referencia. No tendremos en cuenta, por lo tanto, aquellos cuyos comentarios vayan dirigidos únicamente a la explicación de las obras expuestas o aquellos textos introductorios caracterizados por el subjetivismo y la retórica poética.

Mayor importancia adquieren estas publicaciones si en ellas se recopilan textos escritos por los propios artis-

tas en los que explican su producción, pensamientos, ideas, etc. Son pocos los escultores que teorizan sobre su propia obra, destacamos, como ejemplo, la publicación de Ricardo Santamaría donde realiza un repaso del arte abstracto en Zaragoza entre 1947 y 1967³², el manual que sobre escultura elaboró Javier Sauras en el que se explican las técnicas, materiales y utensilios más adecuados para este oficio tras la experiencia obtenida por su larga carrera artística³³ o Pablo Serrano, quien también escribió mucho sobre su obra y pensamiento.

En este apartado cabría mencionar a Fernando Sinaga, encargado él mismo de teorizar sobre su obra. Sus catálogos recogen entrevistas con personalidades importantes del mundo del arte como Kevin Power, Fernando Castro³⁴ o Gloria Picazo³⁵, siendo uno de los escasos escultores aragoneses que cuenta, desde los años 80, con el apoyo incondicional de la crítica nacional, publicándose críticas y entrevistas en periódicos o revistas de tirada nacional³⁶.

De entre los catálogos que contienen testimonios de los propios artistas destacamos el elaborado con motivo de la exposición del escultor Luis Puentes en la Aljafería en cuyo texto introductorio se transcribe una entrevista realizada por Antonio Fernández Molina³⁷. O el catálogo de la exposición *Nada*³⁸ de Ricardo Calero en el que se recoge la correspondencia mantenida entre el artista y el galerista José Lebrero Stals donde Calero explicaba sus ideas y preocupaciones estéticas.

En este apartado debemos recalcar la permanente labor de apoyo y difusión que desde el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza ha realizado el investigador Rafael Ordóñez. Él ha sido el responsable de elaborar la mayoría de los textos explicativos de la vida y obra de artistas como Armando Ruiz, Manuel Arcón o Fernando Navarro, entre otros. Textos que llevan detrás un importante trabajo de documentación y análisis y que nos sirven como fuentes documentales de primer orden.

Repasaremos a continuación aquellos catálogos monográficos que contienen textos que contribuyen al estudio del artista analizado. Es el caso de los dos monográficos realizados sobre la obra del escultor Armando Ruiz³⁹. Con textos importantes, no sólo para el estudio de su obra escultórica sino también para el análisis de la época de posguerra en la que este escultor desarrolló su producción escultórica. Dos investigadores se han centrado en su obra: Juan Domínguez Lasierra con textos como "Armando Ruiz, el escultor inadvertido" y "Armando Ruiz, el escultor descubierto" y Rafael Ordóñez con "Humanismo y pasión en la escultura de Armando Ruiz" y "Armando Ruiz en la escultura aragonesa del siglo XX".

Es este último investigador quien ha difundido la producción de otro escultor aragonés, Manuel Arcón, publicando otros dos catálogos completísimos⁴⁰ en los que se realiza un buen repaso a su vida artística, todo ello acompañado de buenas fotografías.

Avanzando en el tiempo, sobre los artistas activos durante la década de los 80 destacamos los catálogos dedicados a Fernando Navarro⁴¹, especialmente el de la exposición *Esculturas made in Spain* con textos de Pablo J. Rico, Manuel Pérez Lizano y Rafael Ordóñez, Florencio de Pedro⁴², Santiago Gimeno⁴³ y Fernando Lázaro⁴⁴. Ejemplo este último sobre la preferencia de textos poéticos en sus catálogos que no analizan las diversas etapas escultóricas, ni sus obras expuestas, sino de los principios, ideas, pensamientos del artista y de quien escribe (en este caso concreto Pedro Pablo Azpeitia).

Esto mismo ocurre con el texto que este crítico realiza sobre la exposición de la pareja artística José Prieto y Vega Ruiz en la Sala Luzán en 1999⁴⁵ (nos referimos al texto: "Espacios, estímulos y otros laberintos poco inútiles"), artistas cuyo método de expresión se centra en la creación de instalaciones.

Capítulo aparte formarían aquellos catálogos monográficos que han sido concebidos como auténticos libros. Son aquellos que han sido realizados en los últimos años por las instituciones públicas aragonesas con motivo de la exposición antológica de un artista relevante. Es el caso del catálogo de cuatro exposiciones organizadas por la Diputación de Zaragoza en el Palacio de Sástago dedicadas a Honorio García Condoy⁴⁶ (2000), Juan José Vera⁴⁷ (2001), Francisco Rallo⁴⁸ (2001 – 2002) y Ricardo Santamaría⁴⁹ (2003).

Estudios monográficos

Es quizá la ausencia de buenas publicaciones monográficas sobre escultores aragoneses de la segunda mitad del siglo XX lo que hace compleja la elaboración de un estudio general sobre este tema.

Y es que, artistas de la talla de Pablo Gargallo (muerto en 1934), Ramón Acín (en 1936) y Honorio García Condoy (en 1953), quienes cuentan con una extensa bibliografía, quedan fuera del periodo cronológico establecido para esta tesis. El continuador más importante de esta serie fue Pablo Serrano sobre quien existe una amplia bibliografía que podría sistematizarse en tres apartados:

- Sus propios textos en los que desarrolla su pensamiento y analiza su obra⁵⁰.
- Comentarios de intelectuales como López Aranguren, Camón Aznar o José María Moreno Galván⁵¹.

- c) Investigaciones llevadas a cabo por historiadores y críticos de arte⁵².

Cuentan con un completo estudio, la obra de los dos escultores más importantes que estuvieron activos en Aragón durante la primera mitad del siglo: Félix Burriel (1888 – 1976) y José Bueno (1884 - 1957) gracias a la realización de una tesis doctoral inédita⁵³. Por el margen cronológico establecido, nos interesaría su producción escultórica de posguerra.

También activo durante esta primera mitad de siglo, el escultor Antonio Torres Clavero (1889 – 1971), encargado de la decoración de la nueva fachada del Pilar, quien cuenta con dos estudios parciales que pretenden solventar la escasa atención recibida⁵⁴.

De época posterior es Antonio Bueno Bueno (1913 – 1991) cuya vida y obra fue analizada en un artículo realizado por los investigadores José Luis Pano y Felicidad Pinilla en vida del escultor⁵⁵.

Sobre el turolense José Gonzalvo (1929) fue publicado un artículo, en el que se realizaba un repaso y análisis pormenorizado de sus obras más significativas⁵⁶. Más escueto fue realizado en la década de los setenta sobre el oscense Javier Sauras⁵⁷, y de importancia nacional el estudio llevado a cabo por Michel Tapié sobre la obra de otro oscense, el controvertido Ángel Orensanz⁵⁸.

Entre los escultores más recientes conviene destacar el nombre del zaragozano Alberto Gómez Ascaso, cuyas obras han sido sistematizadas en un buen catálogo⁵⁹.

parciales; este fenómeno puede ser extrapolable al ámbito nacional. Tras este periodo de euforia, la siguiente década se caracterizó por un ambiente de tranquilidad que finalizará con el cambio de siglo y la incorporación en nuestra región de una nueva modalidad escultórica, las instalaciones.

Finaliza aquí este repaso bibliográfico, sirviendo como balance y punto de partida de mi futura tesis doctoral.

Conclusiones

A través de estas páginas hemos tratado de esbozar una visión general sobre el estado de la cuestión relativo a la escultura aragonesa contemporánea, tomando como punto de partida cronológico el final de la guerra civil española.

Un aspecto que no hemos tenido en cuenta, como ya señalábamos en la introducción, son las críticas emitidas en periódicos o revistas especializadas por el gran número de reseñas recogidas y la dificultad que supondría enumerarlas en este artículo. Incidir, sin embargo, la importancia que adquieren a la hora de estudiar el arte más actual así como los catálogos de exposiciones, concebidos en la mayoría de los casos, como auténticas monografías imprescindibles a la hora de adentrarse en la obra de cada uno de los escultores analizados.

Como hemos podido comprobar, es la década de los 80 cuando en Aragón tiene lugar un auge de exposiciones de escultura, lo que propició la realización de estudios

Notas

- 1 Ángel Azpeitia plasma esta idea en al menos dos escritos: el publicado en 1991 sobre el Premio Pablo Gargallo de Zaragoza y en 1997 con motivo de la introducción al capítulo de escultores aragoneses en *La escultura actual de Cantabria, La Rioja, País Vasco, Navarra, Aragón, Asturias y Castilla y León* celebrado en Galicia en 1997.
- 2 La tesis tiene como título "Sesenta años de escultura en Aragón (1940 – 2000): de la tradición a la postmodernidad", llevada a cabo por la autora de este artículo en la universidad de Zaragoza gracias a una beca del Ministerio de Educación y Ciencia.
- 3 VV.AA., *Diccionario antológico de artistas aragoneses, 1947 – 1978*, (1983), Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- 4 PÉREZ – LIZANO, M. (1989), "Apuntes sobre la escultura aragonesa", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XXXVI: 51 – 89.
- 5 PÉREZ – LIZANO, M. (1995), *Abstracción plástica española: núcleo aragonés (1948 – 1993)*, Mira, Madrid.
- 6 LOMBA SERRANO, C. (2002), *La plástica contemporánea en Aragón (1876 – 2001)*, Ibercaja, Zaragoza.
- 7 AZPEITIA, A., LÓPEZ, H. (1991), "Desarrollo del Premio Pablo Gargallo en Zaragoza", *La Traña*, Asociación Andaluza de críticos del Arte, 15: 1 – 12.
- 8 BERNUÉS SANZ, J. I., PÉREZ – LIZANO, M. (2002), *El Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Hecho (1975 – 1984)*, Ayuntamiento de Hecho, Zaragoza.
- 9 Las actas de las conferencias que fueron celebradas paralelamente a este proyecto fueron publicadas por la Diputación de Huesca. Cada año estuvo dedicado a un tema concreto (1995: *Arte y Naturaleza*; 1996: *El paisaje*; 1997: *El jardín como arte*; 1998: *Desde la ciudad*; 1999: *Arte público*).
- 10 VV.AA. (1982), *Panorama actual de la escultura aragonesa*, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y Rioja, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza.
- 11 Junto a estos escultores, fueron expuestas las obras de: Luis Manuel Caballero Jiménez, Miguel Cabré Cazcarra, Pedro Giralt, José Gonzalvo, Fernando Lizalde, Alejandro Molina, Pilar Ortega, Zacarías A. Pellicer, Tomás Roures, Javier Sauras, Francisco Senac.
- 12 VV.AA. (1985), *Nuevas formas en/para la escultura*. Bericat, Ochoa, Calero, Navarro, El Arrudi, Palacio de Sástago, Zaragoza.
- 13 VAL, M. (coord.) (1988), *Escultura contemporánea aragonesa a la escuela*, Unidad de Programas Educativos, Ministerio de Educación y Ciencia, Zaragoza.
- 14 VV.AA. (1988), *Esculturas en la Aljafería*, Palacio de la Aljafería, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza.
- 15 VV.AA. (1988), *Escultura española actual*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza.
- 16 GUIASOLA, F. (1988), *Itinerario. Seis escultores*, Antiguos Depósitos parque Pignatelli, Zaragoza. Además de Calero estuvieron presentes: Emilio Martínez (Valencia), Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández (País Vasco), Abad y Colomer (Cataluña).
- 17 AZPEITIA, Ángel (coord.) (2001), *Escultura aragonesa de los 80. Volumen y espacio*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza.
- 18 VV.AA. (1985), *El Salón de Otoño. Punto y aparte*, Palacio de la Lonja, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza. Escultores que exponen: Ricardo Calero, Miguel Ángel Arrudi, Fernando Sinaga, Fernando Navarro y Alberto Ibáñez.
- 19 VV. AA. (1987), *Viaje de ida*, Diputación General de Aragón, Zaragoza. Ricardo Calero, Alberto Ibáñez y Fernando Sinaga presentan esculturas.
- 20 RUBIO, J. (1987), *Treze*, Diputación General de Aragón, Zaragoza. Presenta obra Miguel Ángel Arrudi.
- 21 Donde presentan obra Arrudi, Pedro Bericat, Ricardo Calero, Carlos Ochoa, Fernando Navarro, Fernando Sinaga, Arturo Gómez y Alberto Ibáñez.
- 22 Cuenta con la presencia de Ricardo Calero y Fernando Sinaga.
- 23 VV. AA. (1992), *Escultura es cultura*, Patios del edificio Pignatelli, Gobierno de Aragón, Zaragoza.
- 24 VV.AA. (1999), *El papel todo lo aguante. Papel con volumen*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza.
- 25 VV.AA. (1997), *La escultura actual de Cantabria, La Rioja, País Vasco, Navarra, Aragón, Asturias y Castilla y León*, Consejería de Cultura y Comunicación Social, Santiago de Compostela.
- 26 Entre los escultores: Luis Hinojosa, Fernando Navarro y Pablo Serrano.
- 27 Entre los escultores: Fernando Navarro, José Miguel Fuertes y Arturo Gómez.
- 28 Exposición itinerante por Zaragoza, Huesca y Teruel. En Zaragoza se instala en el Colegio Oficial de Arquitectos (fue organizada por la Diputación General de Aragón). Presentan obra Pablo Serrano, Andreu Alfaro, Amadeo Gabino y Eduardo Chillida.
- 29 Celebrada en el Palacio de Sástago (organizada por el Ayuntamiento de Zaragoza). Veintinueve escultores españoles. Entre los aragoneses: Fernando Sinaga, Alberto Ibáñez, Ricardo Calero y Arrudi.
- 30 Museo Pablo Gargallo (Ayuntamiento de Zaragoza). Once escultores entre los que se encuentran: Jordi Colomer, Eugenio Cano, Eva Lootz, los alemanes Georg Herold y Franz West y el americano Joseph Kosuth entre otros.
- 31 Palacio de Sástago (Diputación Provincial). Exponen: Alan Charlton, Dan Flavio, Richard Long, Mario Merz, Ulrich Rückriem y Gilberto Zorio.
- 32 SANTAMARÍA, R. (1995), *20 años de Arte Abstracto, Zaragoza 1947 – 1967*, Espace de création contemporaine, Prayssac.
- 33 SAURAS, J. (2003), *La escultura y el oficio de escultor*, Ediciones del Serbal, Barcelona. Javier Sauras publicaba fragmentos de su "Cuaderno de taller" en el catálogo de la exposición *Javier Sauras. Esculturas*, Diputación Provincial de Huesca, Huesca (1992).
- 34 VV.AA. (1998), *Fernando Sinaga. Doble inverso*, Diputación Provincial de Granada, Granada.
- 35 VV.AA. (1993), *Fernando Sinaga*, Galería Luis Adelantado, Valencia.
- 36 Numerosos artículos de la revista *Lápiz* hacen referencia a su obra, como ejemplo la entrevista titulada "Estamos en una zona de riesgo" publicada en el nº 121, pp. 32 – 43 o críticas de sus exposiciones: *Lápiz* 65: 64 – 65; *Lápiz* 99, 100, 101: 86 – 89.
- 37 VV.AA. (1989), *Puntos. Esculturas en la Aljafería*, Palacio de la Aljafería, Zaragoza.
- 38 VV.AA. (1994), *Nada*, Diputación de Huesca, Huesca.
- 39 VV.AA. (1994), *Armando Ruiz, un escultor inadvertido*, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", Zaragoza; VV.AA. (2000), *Armando Ruiz (1904 – 1991). Antológica*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza.
- 40 VV.AA. (1990), *Manuel Arcón. Esculturas*, Palacio de la Aljafería, Zaragoza. VV.AA. (2005), *Manuel Arcón. Volúmenes humanos*, Sala exposiciones del Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz.

- 41 VV.AA. (1990), *Fernando Navarro. Esculturas made in Spain*, Museo Pablo Gargallo, Zaragoza. VV.AA. (1992), *Fernando Navarro Rever 70 – 90*, Edificio Pignatelli, Sala Bayeu, Zaragoza.
- 42 VV.AA. (1994), *En el Umbral, Florencio de Pedro*, Centro Cultural Galileo, Madrid.
- 43 VV.AA. (1994), *Esculturas*, Escuela de Artes Aplicadas, Zaragoza, 1992; *Santiago Gimeno, conductos*, Ibercaja, Zaragoza; VV.AA. (2000), *Metamorfosis de la memoria*, Ibercaja, Valencia.
- 44 VV.AA. (1997), *Fernando Lázaro. Sentir pensar*, Sala CAI Luzán, Zaragoza; VV.AA. (2000), *Fernando Lázaro acotaciones*, Torreón Fortea, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza.
- 45 VV.AA. (1999), *Recipientes para nada*, Sala CAI Luzán, Zaragoza.
- 46 VV.AA., (2000), *El escultor García Condoy, Zaragoza 1900 – Madrid 1953. Homenaje en el centenario de su nacimiento*, Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
- 47 VV.AA. (2001), *Juan José Vera retrospectiva, 1950 – 2001. La abstracción como presencia*, Palacio de Sástago, Zaragoza, 21 marzo – 6 mayo. Análisis de su escultura realizado por Ángel Aransay ("Hacia el volumen") y Manuel Pérez – Lizano ("Esculturas lúdicas").
- 48 VV.AA. (2002), *Francisco Rallo Lahoz, medio siglo de escultura*, Palacio de Sástago, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza.
- 49 VV.AA. (2005), *Ricardo Santamaría. La expresión de la libertad (1947 – 2004)*, Palacio de Sástago, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza.
Repaso sobre su vida artística realizado por Juan Ignacio Bernués, con atención especial a su faceta como escultor en apartados como "Escultura y sociedad", "Ricardo Santamaría en el Symposium de Hecho (Huesca)" o "Años setenta...La libertad conquistada".
- 50 Muchos de estos escritos ilustran las publicaciones llevadas a cabo sobre este autor. Para profundizar en ellas conviene consultar el Archivo Pablo Serrano albergado en el museo homónimo de Zaragoza.
- 51 CAMÓN AZNAR, J. (1964), "Pablo Serrano", *Goya*, 61: 1 – 8; MORENO GALVÁN, J. M. (1957) "Introducción a la escultura de Pablo Serrano", *Mundo Hispánico*, 14 – 27; MORENO GALVÁN, J. M. (1957), "Pablo Serrano o un concepto total de la escultura", *Mundo Hispánico*, 107: 29 – 35.
- 52 WESTERDAHL, E. (1977), *La escultura de Pablo Serrano*, Ediciones Polígrafa, Barcelona; ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, R. (1986), *Pablo Serrano: vida y obra*, El Día de Aragón, Zaragoza; GARCÍA GUATAS, M. (1989), "Pablo Serrano escultor del hombre", *Cartillas turolenses*, nº 4, Instituto de Estudios Turolenses, Diputación Provincial de Teruel, Teruel.
- 53 MORÓN BUENO, J. R., *Dos escultores zaragozanos: José Bueno y Félix Burriel*, tesis doctoral dirigida por Dr. D. Federico Torralba, Universidad de Zaragoza (inédita).
- 54 Sobre Antonio Torres existen dos publicaciones: GIL IMAZ, M^a C., CASTILLO MARTELES, B. (1990), "Primeras notas de la investigación sobre la obra del escultor Antonio Torres Clavero (1889 – 1971)", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XLI: 47 – 74; ARA FERNÁNDEZ, A. (2004), "La decoración escultórica del Pilar en el siglo XX: la obra de Antonio Torres", *Artígrama*, 19: 453 – 471.
- 55 PANO GRACIA, J. L.; PINILLA LANGA, F. (2001), *El escultor Antonio Bueno (1913 – 1991), formas y volúmenes*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- 56 HERRANZ RAMIA, C. (1999), "José Gonzalvo", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXVIII – LXXIX: 91 – 149.
- 57 FERRER, F. (1971 – 1974), "Javier Sauras (El hombre y la obra)", *Argensola*, 71 – 78: 137 – 142.
- 58 TAPIÉ, M. (1977), *Ángel Orensanz*, Fons d'Art Olt, Olt.

Pancho Lasso, entre el surrealismo telúrico y el realismo social

Arminda Arteta Viotti
Universidad de La Laguna

Presentación

Francisco Lasso Morales (1904-1973), popularmente conocido como Pancho Lasso, fue el primer y más importante escultor nacido en la canaria isla de Lanzarote. De extracción social muy humilde¹, fue capaz, sin embargo, de compaginar su trabajo de barbero² con su pasión por la escultura, hecho este último absolutamente insólito debido a la inexistente tradición artística de su isla natal³.

En 1918, y animado por su cuñado, el fotógrafo francés Aquiles Heitz⁴, ingresó en la Escuela de Artes y Oficios de Arrecife. En 1926, gracias al apoyo de la intelectualidad insular⁵, le fue concedida una beca de dos años para ampliar sus estudios en la Academia de San Fernando de Madrid, convirtiéndose así en el primer artista becado por el Cabildo de Lanzarote.

Una vez en Madrid, y consciente de que la duración de la beca era insuficiente para convertirse en artista, decidió extraer el máximo provecho a su tiempo, acudiendo también a la Escuela de Artes y Oficios y a un taller privado para aprender la talla en madera. Como complemento a su formación técnica, fueron constantes las visitas a los museos de El Prado, Arqueológico y de Reproducciones. Pero si todo ello fue importante, aún más lo fue, sin duda alguna, la asistencia periódica a la tertulia del Café de Oriente⁶. Recordemos que este mítico establecimiento, emplazado en la Puerta de Atocha, había sido el punto de encuentro entre Rafael Barradas y Alberto Sánchez, así como centro de debate de los artistas y literatos que llevaron a cabo la renovación artística española de los años veinte y treinta. Durante este perio-

do realizó obras de corte neocubista, o “esculturas a planos” æ como él mismo las definíaæ, en consonancia con las esculturas iniciales de Alberto, Emiliano Barral o Mateo Hernández. El influjo del art decò y del arte primitivo e ibérico es también apreciable en muchas de estas obras.

No obstante, el hecho más trascendental de la aventura madrileña de Pancho Lasso fue su participación activa en la denominada “Escuela de Vallecas”, junto a Alberto Sánchez⁷ y Benjamín Palencia. Estos artistas definieron el lenguaje que se ha dado en llamar “surrealismo telúrico”, inspirado en la naturaleza de los áridos campos castellanos, en los que cualquier motivo vegetal, animal o mineral podía ser objeto de inspiración artística. Este movimiento ha sido considerado por los historiadores del arte como la más importante y genuina manifestación de la vanguardia española anterior a la Guerra Civil.

En 1939 regresó a su isla natal huyendo de los horrores de la Guerra Civil, permaneciendo allí hasta 1946. En esta breve estancia æ en la que volvió a ejercer como profesor de la Escuela de Artes y Oficios de la que había sido alumno y docente antes de su marcha a Madridæ entabló amistad con el joven César Manrique, al que influyó muy positivamente al transmitirle unas ideas estéticas de vanguardia por entonces absolutamente inaccesibles en una isla ajena a cualquier debate cultural⁸.

En 1946 Pancho Lasso se instaló definitivamente en Madrid, con la ilusión de recuperar la labor artística comenzada años atrás; la Guerra Civil, sin embargo, había provocado en el artista una huella tan profunda que le hizo abandonar el lenguaje surrealista para decantarse por un realismo social, que consideraba más fácilmente

asimilable por el pueblo. Acorde a su ideología socialista, creía firmemente que el artista debía cumplir una función en la sociedad⁹, de ahí que, a partir de los años cuarenta, y hasta su muerte en 1973, realizara obras de corte realista¹⁰. Por otro lado, el ambiente de la más temprana España franquista era totalmente hostil hacia la cultura de vanguardia, a la que condenó férreamente; recordemos, además, que artistas como Emiliano Barral o Pérez Mateo habían muerto en el frente, y que otros como Alberto se habían visto obligados a exiliarse. Estos años fueron muy oscuros para Pancho Lasso, que debió trabajar como sacador de puntos de Federico Coullaut-Valera æscultor de monumentos oficiales y de pasos procesionalesæ, y retomar su profesión de barbero, viéndose su actividad artística gravemente mermada.

Hasta los años sesenta no recuperó del todo su capacidad creativa. En esta década se inició en la pintura y en el arte de la medallística, comenzando a trabajar para la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre de Madrid. Auspiciada por ésta, fundó, junto con otros artistas, la Sociedad Española de Amigos de la Medalla; en poco tiempo, acabaron integrándose también en una gran organización mundial, con la que viajaron por toda Europa. En estos años de revitalización artística recuperó, en algunas ocasiones, el lenguaje telúrico, realizando esculturas y medallas inspiradas en dibujos de la década de los treinta. La principal temática de su obra medallística y realista fueron los singulares paisajes de Lanzarote y sus gentes, fundamentalmente campesinos y pescadores que representan la dureza del trabajo.

Tras su muerte en 1973, Pancho Lasso quedó sumido en el más profundo olvido.

Antecedentes y estado actual del tema

En líneas generales, el arte español anterior a la Guerra Civil recibió una escasa atención por parte de los historiadores durante los largos años de dictadura franquista. Aunque algunos estudiosos se interesaron por determinados aspectos del arte de preguerra, se trataba de análisis fragmentados que ofrecían una imagen incompleta de lo que habían significado las manifestaciones artísticas españolas de los años veinte y treinta¹¹.

Desde finales de los setenta y, sobre todo, a partir de los ochenta y noventa, comenzó a aparecer una nómina de capacitados historiadores y críticos que, con sus exhaustivos estudios, han contribuido de manera decisiva a recomponer las piezas del gigantesco puzzle en que se había convertido el arte español de vanguardia¹², rescatando a figuras que, pese a haber desempeñado un papel

decisivo en el panorama artístico nacional, habían sido condenadas al olvido. Uno de los casos más significativos al respecto fue el de Alberto Sánchez¹³.

La figura de Pancho Lasso no constituyó una excepción a esta tónica general; muy al contrario, los años de oscuridad en los que apenas realizó obras y su propio carácter sumamente humilde e introvertido, reacio a la exhibición pública, provocaron el desconocimiento de su figura, que además siempre estuvo a la sombra de otros: de Alberto Sánchez primero y de César Manrique después¹⁴. Otro factor que contribuyó de manera determinante a este desconocimiento fue la desaparición de buena parte de su obra surrealista, realizada ædebido a la escasez de mediosæ en materiales muy frágiles como el barro o la escayola¹⁵.

Tan sólo unos pocos historiadores y críticos se han interesado por nuestro escultor. Entre los primeros cabe resaltar a Valeriano Bozal, quien, en sus libros *El realismo plástico en España* e *Historia del Arte en España*, publicados en 1967 y 1973, respectivamente, menciona a Pancho Lasso en relación a la Escuela de Vallecas y posteriormente al realismo social. Se trata, no obstante, de reseñas muy breves, apenas distinguibles entre una larga nómina de autores¹⁶.

El primer trabajo que se detuvo en la figura de Lasso fue la tesis doctoral de Carlos Pérez Reyes, *Escultura canaria contemporánea*, publicada en 1984¹⁷. En ella se realizó, por primera vez, una escueta biografía, una clasificación por etapas de su obra y una catalogación de sus esculturas y medallas. Sin embargo, sus pinturas y dibujos, estos últimos en ocasiones tanto o más brillantes que sus obras tridimensionales æcomo tantas veces ocurre con los escultoresæ quedaron sin estudiar.

En 1985 Josefina Alix, comisaria de la importante exposición *Escultura española contemporánea, 1900-1936*, celebrada en Madrid en 1985, incluyó a Pancho Lasso como protagonista activo de la Escuela de Vallecas. De este modo, daba un paso fundamental hacia el reconocimiento del artista canario¹⁸.

Esta misma especialista en escultura española comisarió en 1997 la exposición *Pancho Lasso. Retrospectiva*, organizada por la lanzaroteña Fundación César Manrique. Precisamente este catálogo, en el que también participaron Fernando Ruiz Gordillo, historiador del arte y actual conservador de dicha Fundación, y Eugenio Carmona, otro gran estudioso del arte español contemporáneo, constituye, hoy por hoy, el más completo de los trabajos dedicados a Pancho Lasso¹⁹. En él, sin embargo, no aparecen medallas ni óleos, y la mayor parte de las esculturas pertenecen al periodo surrealista, con lo que su obra posterior queda excluida.

En los últimos diez o quince años, la figura de nuestro escultor ha comenzado a aparecer tímidamente en los catálogos de exposiciones y monografías de artistas canarios y nacionales²⁰, así como en los estudios más pormenorizados de movimientos anteriores a la Guerra Civil, como el surrealismo o la Escuela de Vallecas²¹. Pese a que en ellos el canario ya es presentado como un miembro más de las vanguardias españolas ælo que, sin lugar a dudas, constituye un importante avance hacia el reconocimiento de su trayectoriaæ, los textos, sin embargo, se limitan a hacer referencias a su obra de un modo superficial y fragmentado. Lo cierto es que, hasta el momento, no se ha publicado ningún estudio monográfico completo sobre el escultor lanzaroteño.

Gracias a la labor del catedrático de Historia del arte de la Universidad de La Laguna, Fernando Castro, y de Fernando Ruiz Gordillo, que emitieron informes favorables, así como al apoyo de la única hija del artista, Rosalía Lasso Berki æque siempre ha luchado por el reconocimiento de la labor paternaæ, el Cabildo de Lanzarote compró obras que hoy se exponen en una sala permanente del Museo de Arte Contemporáneo Castillo de San José, ubicado en la capital lanzaroteña²².

Objetivos concretos e interés de los mismos

El principal objetivo de este trabajo es realizar un estudio pormenorizado de la vida y obra de Pancho Lasso en su totalidad, que nos permita ponerlo en relación con el panorama artístico nacional y canario, ya que, como historiadores, es nuestro deber ofrecer todas aquellas visiones que ayuden a completar y comprender el tan complejo y apasionante arte español del siglo XX. En este sentido, Pancho Lasso constituye un ejemplo paradigmático, puesto que se trata de un artista sumamente polifacético y versátil, que fue capaz, aunque siempre desde un segundo plano, de experimentar con distintos lenguajes y géneros artísticos, legando una obra copiosa y de una sorprendente coherencia ideológica. Consideramos, por tanto, que su producción posee una personalidad propia e independiente, suficientemente definida, que merece ser considerada como algo más que un mero instrumento con el que fechar la obra de Alberto, tal y como se ha llegado a afirmar en algún momento.

Partiendo de esta base, queremos aclarar que nuestro objetivo no es limitarnos a realizar una simple monografía, sino ir más allá y estudiar al escultor en relación con su contexto²³, atendiendo para ello a distintos niveles:

a) nacional

Pese a ser olvidado, lo cierto es que el escultor estuvo presente en dos momentos importantes del arte

español contemporáneo, tal y como ha afirmado Eugenio Carmona²⁴:

- El anterior a la Guerra Civil, en torno a los artistas ibéricos y, sobre todo, a la Escuela de Vallecas. Un estudio pormenorizado contribuiría en gran medida a esclarecer aspectos aún ocultos, confusos o excesivamente mitificados, de la experiencia vallecana²⁵.
- El arte posterior al conflicto bélico, en torno al realismo social, tal y como afirma el especialista Valeriano Bozal en sus libros sobre este movimiento.

b) internacional

Su dedicación, a partir de los años sesenta, a la medallística, le supuso no sólo una importante recuperación artística tras años de oscuridad, sino también el poder desarrollar una obra realmente interesante y singular, basada, principalmente, en la exaltación del paisaje de su isla natal, recuperando en algunas ocasiones el lenguaje surrealista. Con este género celebró exposiciones por distintos países europeos, contribuyendo así a difundir el arte español y los paisajes canarios por el continente.

Con el análisis de esta faceta aportaríamos nuestra contribución al conocimiento de un género artístico æla medallísticaæ apenas estudiado.

c) regional

De manera paralela al desarrollo de las vanguardias madrileñas, en Canarias se gestó una profunda transformación cultural y artística de características muy similares a las nacionales. Los artistas de la Escuela Luján Pérez y un importante grupo de poetas luchaban por definir la verdadera identidad canaria, y, al igual que ocurriera en el seno de la Escuela de Vallecas, esa identidad se halló en el paisaje, amparándose en teorías que defendían la existencia de una estrecha relación entre el hombre y su entorno²⁶. La particular geología del archipiélago pronto pasó a convertirse en un elemento inspirador para muchos artistas, permitiendo hablar de una estética *telúrica*²⁷, que constituye uno de los aspectos más originales del arte canario.

Pese a que la doctora Alix ha afirmado que Pancho Lasso fue el único en entender la escultura extraída de la tierra que profesaba la Escuela de Vallecas ædeterminado, precisamente, por su lugar de origen²⁸æ, el desconocimiento de su obra y su pronta adhesión al realismo han provocado su exclusión de las revisiones historiográficas sobre la corriente telúrica en Canarias. Por este motivo, y teniendo en cuenta ade-

más las concomitancias existentes entre los procesos de renovación artística llevados a cabo en Madrid y en Canarias, consideramos que sería de un enorme interés realizar un estudio comparativo entre ambos movimientos, determinando en qué medida la presencia de Pancho Lasso en Lanzarote en la década de los cuarenta, y su contacto con Manrique y Fleitas²⁹, pudo influir en el desarrollo de la corriente telúrica³⁰ en el archipiélago.



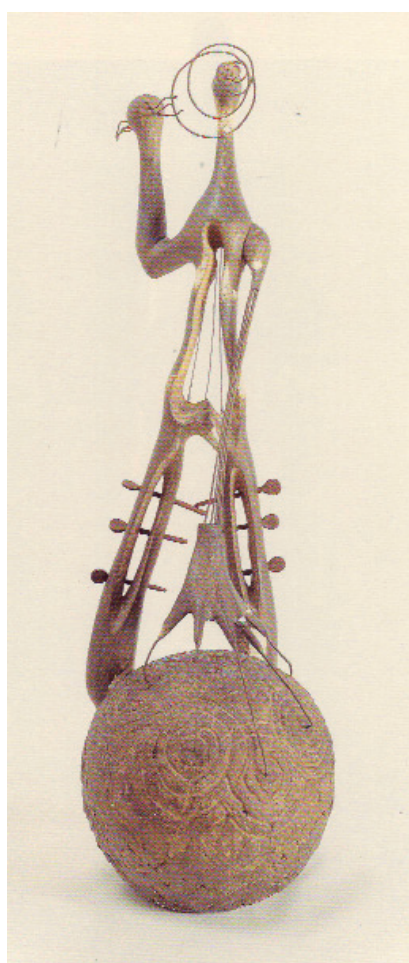
Vieja sentada, 1928



Piedra-escultura en el cerro de Almodóvar, c.1927-1929



Pájaro (Monumento a la Paz), 1930



Monumento a la Música (a la Internacional), c. 1933-34



Soldados, c. 1936-39



Lavás, 1965

Notas

- 1 Sus padres se dedicaban al trabajo artesanal en un pequeño taller de zapatero, con cuyos escasos ingresos debían mantener a sus nueve hijos.
- 2 Una lesión en el tórax sufrida en la niñez le obligó a dedicarse a un trabajo exento de esfuerzos físicos, decantándose por la profesión de barbero.
- 3 Es necesario apuntar que Lanzarote era, en esos momentos y hasta bien entrados los años sesenta æen que comienza a experimentar un incipiente despegue turísticoæ una isla periférica y absolutamente marginal.
- 4 Aquiles Heitz había viajado por Sudamérica y Canarias realizando reportajes fotográficos y proyectando cine con su cámara portátil. Tras ser declarado prófugo en su país durante la Primera Guerra Mundial, se instaló en Lanzarote, donde se casó con una hermana de Pancho Lasso. Una vez allí, alentó al joven a continuar su carrera artística. En *Pancho Lasso. Retrospectiva* (1997), Fundación César Manrique, Lanzarote.
- 5 DE LA HOZ, A. (1987): "Un vanguardista lanciloteño: Pancho Lasso", *Lancelot* 238: 18-22.
- 6 El propio Pancho Lasso definía este café como *una clase de introducción como artista en el mundo del arte*. En LASSO, P. (1997): "Autoanálisis", recogido en *Pancho Lasso. Retrospectiva* op. cit.: 236.
- 7 El artista canario siempre recordó con cariño al escultor Alberto, con el que había mantenido una gran amistad, basada en unos comunes orígenes humildes y una afinidad ética y estética. En sus escritos, Lasso lo definía como su maestro, rememorando sus paseos por las afueras de Madrid; curiosamente, Alberto nunca nombró al canario.
- 8 César Manrique le dedicaba al escultor estas palabras: *Fue en 1940 cuando lo conocí. España con la guerra estaba cerrada. Apenas tenía-mos información de las corrientes y movimientos estéticos del mundo (...)* A partir de este momento, estuvimos unidos y en comunicación e intercambio de ideas, en sabrosas charlas diarias (...), recogido en MANRIQUE, C. (1988): *Escrito en el fuego*, Edirca, Las Palmas: 63.
- 9 Pancho Lasso, educado en el principio del respeto hacia el ser humano y el trabajo, mostró siempre una profunda preocupación por la sociedad. Este hecho le hizo defender en todo momento la máxima del compromiso social del artista, perfectamente visible en obras de cada una de sus etapas. Así, en el periodo neocubista nos encontramos con títulos tales como *Obrero caminando* o *Muchacha de pie*, auténticas alabanzas al mundo del trabajo; en su periodo vallecano, pese a la abstracción que alcanzan muchas de sus obras, la figura humana no llega a desaparecer por completo, encontrán-donos con obras de un carácter tan marcadamente social y político como el espléndido *Monumento a la Internacional*. Su obra de corte realista y muchas de sus medallas, protagonizadas en su mayor parte por gentes humildes y trabajadoras, constituye un sincero homenaje del escultor al pueblo.
- 10 El propio Lasso explicaba así a Valeriano Bozal los motivos del radical giro que experimentó su obra. El historiador, por su parte, apuntaba que *sus formas* [las de la obra de Dalí, Maruja Mallo, Palencia...] *sólo interesaban a la intelectualidad y reducido número de público, resultando ininteligibles para el pueblo (...)*, recogido en BOZAL, V. (1966): *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Ciencia Nueva, Madrid: 165.
- 11 Entre otros, cabe nombrar, por su relevancia, los siguientes estudios: BOZAL, V. (1967): *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*,

- Ediciones Península, Madrid; GAYA NUÑO, J. A. (1957): *Escultura española contemporánea*, Ediciones Guadarrama, Madrid; o MORENO GALVÁN, J. M. (1960): "El arte español entre 1925 y 1935", *Goya* 36: 377-384.
- 12 Algunas de estas obras, de obligada consulta para cualquier estudio del arte español de preguerra, son: BOZAL, V. (1992): "Pintura y esculturas españolas del siglo XX (1900-1939)", *Summa Artis*, XXXVI, Espasa Calpe, Madrid; BRIHUEGA, J. (1981): *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Ediciones Istmo, Madrid; o CALVO SERRALLER, F. (1990): *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Alianza Forma, Madrid.
 - 13 La publicación de sus memorias en 1975, bajo el célebre título de *Palabras de un escultor*, junto con el regreso a España de su familia y su obra reinició el interés por su figura y, consecuentemente, por la Escuela de Vallecas.
 - 14 Así lo advierte Josefina Alix en su fundamental estudio sobre Pancho Lasso titulado "El eje Lanzarote-Vallecas-Lanzarote", publicado en *Pancho Lasso. Retrospectiva* (1997), op. cit.
 - 15 Esto mismo ocurrió con la obra vallecana de Alberto Sánchez, aunque con el agravante de que su casa æen donde se hallaban las piezasæ fue alcanzada por una bomba durante la Guerra Civil. Afortunadamente, la familia de Pancho Lasso conserva algunas fotografías en las que aparecen obras del genial *panadero*.
 - 16 Resulta significativo, sin embargo, el hecho de que Bozal, en el prólogo de su libro sobre el realismo, mostrase su agradecimiento a Lasso por la abundante información de primera mano que éste le proporcionó.
 - 17 Con anterioridad a la publicación de su tesis, este historiador publicó un interesante artículo acerca de la figura de nuestro escultor: PÉREZ REYES, C. (1980): "Francisco Lasso, entre vanguardia y tradición", *III Congreso Español de Historia del Arte*, Sevilla.
 - 18 La exposición de varias esculturas y dibujos de Pancho Lasso, así como los reveladores textos críticos de la doctora Alix, despertaron gran admiración ante un público hasta entonces desconocedor de la obra de este artista.
 - 19 En este catálogo, además de los esclarecedores textos críticos, se publicaron æamablemente cedidos por la familia y revisados por Josefina Alixæ los escritos de Pancho Lasso, inéditos hasta entonces, y que constituyen una fuente primordial para el estudio de su obra y del arte realizada en el Madrid anterior a la Guerra Civil.
 - 20 En este sentido, destaca su aparición en las más recientes exposiciones y catálogos dedicados a Alberto Sánchez, como *Alberto. 1895-1962* (2001), MNCARS, Madrid, o *Memoria rusa de España. Alberto y El Quijote de Kózzintsev* (2005), Ministerio de Cultura, Madrid.
 - 21 En el reconocimiento de Pancho Lasso como partícipe e incluso miembro fundador de la Escuela de Vallecas han jugado un papel determinante dos historiadores: Josefina Alix y Eugenio Carmona, quienes, mostrando un gran interés por el escultor, han realizado diversas investigaciones que han culminado en reveladores textos de diferentes catálogos relacionados con el movimiento vallecano. Como ejemplos significativos podemos apuntar los siguientes: CARMONA, E. (1994): "Materias creando un paisaje: Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y el 'reconocimiento estético' de la naturaleza agraria. 1930-1933", *El surrealismo en España*, MNCARS, Madrid; ÍDEM (2001): "Tres consideraciones sobre la Escuela de Vallecas", *Alberto. 1895-1962*, op. cit.; o ALIX, J. (1994): "La experimentación tridimensional", *El surrealismo en España*, op. cit.
 - Jaime Brihuega, como gran especialista de las vanguardias españolas, también ha incluido en sus escritos a Lasso dentro de la nómina de artistas de los años de renovación; por su parte, Juan Manuel Bonet tampoco olvidó al escultor en su célebre *Diccionario de las Vanguardias en España, 1907-1931*.
 - 22 Rosalía Lasso aseguraba en una entrevista que el deseo de su padre siempre fue crear un pequeño museo en su isla natal que estuviese al alcance de todo Lanzarote, y que éste actuara como elemento cultural y educativo para todas las generaciones, recogido en ANÓNIMO (1987): "Rosalía, hija de Pancho Lasso: 'Las obras, donde deben estar'", *Lancelot* 228: 47.
 - 23 El crítico Venancio Sánchez Marín advertía que *la estimación crítica de la obra de Lasso habría de incluirse forzosamente en el contexto histórico y social que le corresponde. Sólo así puede explicarse y valorarse*, en SÁNCHEZ MARÍN, V. (1970): "Francisco Lasso", *Goya* 94: 251.
 - 24 CARMONA, E. (1997): "Pancho Lasso en dos momentos del Arte Nuevo. 1926-1936", en *Pancho Lasso. Retrospectiva: Op. cit.*
 - 25 Existen varios puntos de la Escuela de Vallecas en los que los historiadores no terminan de ponerse de acuerdo. Uno de ellos es la fecha de *fundación* de ésta, es decir, el año en que comienzan a producirse esos paseos por las afueras de Madrid. Del mismo modo, no queda del todo claro qué artistas fueron los primeros en participar en estas iniciativas, ni si todos compartían los mismos fundamentos estéticos e ideológicos. Hay que recordar que este movimiento no generó, a diferencia de otras vanguardias, ningún manifiesto, y que la mayor parte de lo que se ha escrito está fielmente basado en las memorias de Alberto, que, sin embargo, fueron escritas casi cuarenta años después, desde el exilio y la nostalgia, por lo que la información aportada debería ser más contrastada.
 - 26 La más significativa teoría al respecto la constituye, sin lugar a dudas, la configurada por Pedro García Cabrera en su texto "El hombre en función del paisaje", en el que declaraba que (...) *El medio imprime al hombre un símbolo primario, un determinado modo de ser. La imagen primaria del hombre se modela en su paisaje nativo y a ella reduce -amolda- las percepciones y las impresiones*. PALENZUELA, N. (1981): *El hombre en función del paisaje*, Colección LC, Materiales de Cultura Canaria, Santa Cruz de Tenerife: 63.
 - 27 Lo telúrico en el arte canario ha sido estudiado en diversas ocasiones por el crítico y catedrático Fernando Castro. Apuntamos dos referencias: "El malpaís de las manzanas de fuego", en *Corona roja sobre el volcán* (1996), CAAM, Las Palmas de Gran Canaria; y "Plácido Fleitas o el enigma de la ordenada gracia", en *Naturaleza y escultura. Plácido Fleitas* (2000), CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.
 - 28 ALIX, J. (1994): "La experimentación tridimensional", *El surrealismo en España* op. cit.
 - 29 Plácido Fleitas conoció a Pancho Lasso entre 1940-42, al trasladarse a Lanzarote durante una visita a Fuerteventura æen la que había hecho el servicio militar durante la Guerra Civilæ, volviendo a coincidir con él en la Exposición Provincial de Bellas Artes celebrada en 1944 en Las Palmas, donde ambos artistas exhibieron obras.
 - 30 En este sentido, Jaime Brihuega ha apuntado que Pancho Lasso reforzó el nudo que enlazaba la modernidad peninsular de vocación telúrica con la que estaba aconteciendo en el archipiélago del que procedía, recogido en BRIHUEGA, J. (2005): "TELLUS. El paisaje y lo telúrico en el arte español de la primera mitad del siglo XX", César Manrique. *Pintura 1958-1992*.

El tema de la lucha de animales en la escultura de Joseph Campeny Santamaría (Igualada 1858-Barcelona 1922)

Lídia Català Bover
Universitat de Barcelona

La presente comunicación forma parte de un capítulo de mi tesis doctoral en curso, titulada *Vida y obra del escultor Joseph Campeny Santamaría (Igualada 1858-Barcelona 1922)*¹.

El origen de este estudio se halla en la elaboración del catálogo de su obra y en su fortuna crítica, especialmente, en las esculturas que representan la lucha de animales, temática en la que destacó por encima de sus coetáneos.

Aunque a lo largo de su carrera cultivó, con mayor o menor fortuna, la más variada temática: retratos, escenas de género, religiosas, de carácter fúnebre, etc, fue precisamente en las representaciones animalistas donde cosechó sus mayores éxitos, revelándose como un artista “animalier” de primer orden.

En febrero de 1903 la revista, *Pluma y Lápiz*, comentaba: «(...) Hay que hacer constar, como especialidad del artista, su devoción por reproducir la naturaleza, en los más diversos ejemplares de la escala zoológica, terreno en el que se puede asegurarse que nadie, absolutamente nadie ha conseguido llevarle ventaja».²

Sin duda, la contemplación de obras sobre este tema, de raíz romántica, en los trabajos de grandes artistas franceses como Delacroix, Géricault o Antoine-Louis Bayre (1796-1875) hizo mella en un joven e inquieto Campeny, que después de cursar estudios en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona se desplazó a París, en torno 1884, para ampliar conocimientos.

De nuevo en la capital catalana, la celebración de la *Exposición Universal de Barcelona de 1888* supuso el inicio de su carrera como escultor de prestigio, por lo que empezó a recibir numerosos encargos: retratos, terraco-

tas tipo “bibelot”, y esculturas funerarias con destino a diversos cementerios tuvieron una gran aceptación entre una selecta clientela burguesa. Evidentemente, la mayor parte de la producción artística de Campeny está sujeta a las necesidades y gusto del cliente, y por este motivo, en las esculturas de animales, modeladas libremente y sin condicionantes, será donde surgirá su obra más personal y sentida. Trabajos que exhibirá en los certámenes de Bellas Artes celebrados entre Madrid y Barcelona, pero también en exposiciones internacionales.

Si bien Campeny mostró interés por la representación de animales desde sus primeras terracotas expuestas en la Sala Parés de Barcelona, su verdadero gusto por el tema *animalier* se desarrolla durante su estancia en París, donde dibujó y modeló ejemplares del Jardín de Aclimatación, actividad que describe la ya citada revista *Pluma y Lápiz* «(...) estudió tan a fondo los variados ejemplares del jardín de aclimatación, que hoy su taller está convertido en un verdadero museo de historia natural ». Podemos constatar las numerosas esculturas de animales que albergaba su taller en el dibujo publicado en *La Ilustración Artística* de 1892³. El artículo prosigue relatando los éxitos obtenidos en París «Como prueba de su afición por los bichos, grandes y pequeños, recordaré que en diferentes salones de la capital francesa obtuvo, ya siendo muy joven, honoríficas menciones por su grupo *Los reyes de la naturaleza* distinción análoga á la que mereció su célebre *Gladiador vencido*»⁴.

La primera obra documentada de Joseph Campeny sobre el tema de lucha de animales es *Bisonte atacado por lobos*, en la que, como su título indica, una manada de

lobos ataca un bisonte demostrando que lo más importante no es la fuerza del animal más grande sino la suma de fuerzas de la manada de canidos que con astucia ataca sus puntos débiles.

Recordemos que este tema no es nuevo dentro la historia del arte y el mismo asunto fue tratado a menudo por autores románticos en sus obras. Encontramos una escena bastante parecida en el gravado de Goya *Se defiende bien* perteneciente a la serie "Los desastres de la Guerra", donde unos perros se abalanzan sobre un asno mientras este se defiende a coces.

Fundida en bronce por encargo de un cliente americano en los conocidos talleres de Federico Masriera, pioneros en la cera fundida en España, fue expuesta primeramente en 1893 en Sala Parés, referente importante de la vida artística barcelonesa, y en el año siguiente en la *Segunda Exposición de Bellas Artes de Barcelona* de 1894 junto dos obras más de mismo tema.

Bisonte atacado por lobos marca un punto de inflexión en su carrera de escultor, donde obviamente, se aparta de las obras de género costumbrista que venía realizando hasta el momento y presenta una composición atrevida de animales en acción, de la cual destacamos la plasticidad del modelado convirtiendo el pelo del bisonte en táctil. Así mismo, recibió numerosos elogios por parte de la crítica, que destaca los conocimientos que tiene de la forma dado los pocos estudios serios que pudo realizar del asunto.

Como testimonio del interés que despertó esta obra, reproducimos algunos de los comentarios publicados en la prensa de la época. Para empezar, *La Velada* valoró muy positivamente la escultura con estas palabras: «El autor de este grupo se ha dado a conocer repetidas veces por su fogoso talento. Busca las dificultades para vencerlas ó cuando menos para intentarlo. Y muchas veces ha salido triunfante en el empeño. Tal es el caso en el grupo que va en este número, y en el cual Campeny ha hecho alarde de su valentía en el componer y en el modelar. Todo es valiente en esta escultura. El bisonte que está tratado con gran soltura y con detenida observación del animal, y los lobos que se revuelven furiosos para sujetar á la fiera, habiéndolo logrado ya en mucha parte. Cada lobo es un estudio muy detenido y feliz de estos animales carniceros. El movimiento de cada uno de ellos está hallado con gran acierto. La variedad de líneas que ofrecen merece llamar la atención, como también la riqueza de efectos de claro oscuro que se descubren en el grupo contemplado en conjunto. Si se atiende a los pormenores, sin pecar de minuciosa la escultura de Campeny, los tiene en número bastante a dejar probado que no descuidó su autor rasgo alguno que hubiese creído de algún valor bajo el con-

cepto de la expresión del grupo y bajo el concepto también de arte». ⁵ Por su parte el *Diario de Barcelona* en su crónica semanal de la Sala Parés le dedicó estas palabras: «(...) Otra de las esculturas es un grupo de un bisonte atacado por lobos, original de D. J. Campeny, de mucha valentía en el desempeño y de no menor verdad en el movimiento de aquellos animales». ⁶ El diario *La Vanguardia* resaltaba el interés de los extranjeros por nuestras obras «(...) El grupo del señor Campeny está notablemente modelado, y tiene mucha calidad en todos sus pormenores, y aparece lleno de vida y movimiento. Da importancia al trabajo del artista y al del fundidor la circunstancia de haberles sido encargada su ejecución por un opulento caballero norteamericano. No es ésta, por cierto, la primera vez que los extranjeros dan muestras del aprecio que merecen los artistas y los fundidores barceloneses, y esta preferencia bien vale la pena de ser registrada como una prueba de los grandes adelantos realizados en Barcelona por las artes industriales». ⁷ De la misma manera *La Ilustración Artística* insistía «Salón Parés. Importante y variada fue la exposición de estos últimos días (...) La fundición de Federico Masriera brillaba de una manera notable en el salón, así por el valor artístico de los modelos, como por las excelentes condiciones de reproducción en las obras expuestas; el grupo de Campeny "Bisonte atacado por lobos", obra vaciada en bronce por encargo de un aficionado "yankee", pondrá en buen lugar en el otro continente, tanto á nuestra escuela de escultura cuanto á la fundición artística barcelonesa (...)». ⁸

Con motivo de la *Segunda Exposición General de Bellas Artes de Barcelona* de 1894 Campeny exhibió las obras *Gamo atacado por un águila*, *Lucha por la existencia*, y *Bisonte atacado por lobos*, esta última comentada anteriormente.

Respecto la primera, *Gamo atacado por un águila*, representa una cierva que intenta librarse del ataque del ave rapaz que le picotea el cuello con las alas desplegadas. Aquí destaca la expresividad de la lucha, así como las sombras provocadas por el modelado que le confieren profundidad y añaden teatralidad a la obra.

El jurado de recompensas de la exposición dictaminó otorgarle una segunda medalla y seguidamente fue adquirida por el Museo. *La Vanguardia* se hizo eco de la noticia: «2ª Exposición General de Bellas Artes. Dictamen del jurado de recompensas (...) También en el Museo merece figurar la *Lucha de un gamo con un águila*, de Campeny. La intuición del artista ha sabido adivinar los furores de la encarnizada pelea, y sacar partido de los violentos recortes de líneas y masas que ha de producir el enlace de los dos animales.» ⁹

Asimismo, *La Ilustración Artística* publicó: «Conocida es de nuestros habituales lectores la personalidad artística de

este discreto cuanto laborioso escultor catalán, puesto que varias veces hemos reproducido en estas páginas algunas de sus geniales obras. Esta circunstancia nos aconseja hoy no exponer nuestro juicio, limitándonos únicamente a llamar la atención acerca del precioso grupo representado por un gamo atacado por un águila, por considerarlo como una de las obras más recomendables de Campeny, pues no solo merece aplauso por ser un acabado estudio del natural, sino que el artista ha sabido prestarle el interés, la vida y la acción. Así debió comprenderlo el jurado en la última Exposición de Bellas artes al otorgarle el premio que reviste mayor importancia, por cuanto lleva consigo la adquisición por la corporación municipal con destino Museo Bellas Artes»¹⁰.

No cabe duda que esta escultura es un excelente estudio del natural realizado por el artista a partir de la atenta observación de una cierva real de San Humberto, que había adquirido en un viaje a Lisboa previo a la exposición. Finalmente, después de servirle de modelo para llevar a cabo esta obra regaló el cervido al Ayuntamiento de Barcelona con destino a la colección zoológica del parque¹¹.

Las revistas satíricas de la época como *La Esquella de la Torratxa* criticaban de manera irónica y divertida las obras que figuraban en la exposición de Bellas Artes. En referencia a *Gamo atacado por un águila*, la citada publicación muestra la ilustración de un ciervo con alas y una leyenda al pie que reza: "¡Alegria de un gamo que le han salido alas"¹².

En lo que respecta a la tercera escultura que figuró en la Segunda Exposición General de Bellas Artes de Barcelona 1894, el tema elegido fue el de tres perros atacando un lobo que tituló *Lucha por la existencia*. Esta obra destacó por la anatomía en movimiento y la composición piramidal del grupo. Orduña Viguera en *Pequeñas monografías de arte* aplaude la habilidad extraordinaria del artista en el modelado de animales en acción: «(...) Palpable muestra es la justa interpretación de sus modelos zoológicos, presentándolos, no como meros maniqués en actitud de reposo, sino á semejanza de una cámara instantánea, a fin de que la huella del movimiento quede impresa en la imaginación, ora en retorcida actitud cual periodo agónico de una fiera, ora acometiendo con saña, ó ya en encarnizada lucha por la existencia; pero siempre sin perder de vista la escena real como si el modelo estuviese en esa natural y difícil posición (...)».¹³

Entre otros artistas que practicaron el mismo arte *animalier* que Campeny destaca Agapito Vallmitjana Abarca que participó en este certamen con el grupo *Leona con cahorros*.

A partir de la Exposición de Madrid de 1895 y en las siguientes muestras de Bellas Artes, el escultor introduce en el tema de la lucha de animales la figura del hombre, convirtiendo la obra en un pulso entre la inteligencia de este y la fuerza animal.

Un excelente ejemplo de ello es *Cazador primitivo*, obra también conocida por *Hércules*, que representa la lucha de un hombre semi-desnudo y un águila, que bien podría referirse al héroe más célebre de toda la mitología clásica. El personaje de Hércules (Heracles) mató el águila que atormentaba a Prometeo encadenado —castigado por Zeus por dar el fuego a los hombres— y lo liberó de sus cadenas. A cambio de este favor, Prometeo reveló a Heracles la manera de conseguir las manzanas del jardín de las Hespérides.

Actualmente en bronce en la plaza del Pilar de su ciudad natal de Igualada, la escultura destaca en el equilibrio y la descripción de los músculos en tensión, y muestra a un fornido Hércules apretando con sus propias manos el cuello del águila mientras esta se defiende clavándole las garras en el brazo.

Al año siguiente, en el certamen de Barcelona presentó la lucha de un hombre con un oso titulada *La Edad de Piedra* o *Cuerpo a cuerpo*, en la que se aprecia la clara influencia del artista francés Emmanuel Fremiet (1824-1911), el cual también participó en la misma exposición con las obras *San Jordi* y *Un caballero del siglo XIV*.

El crítico Bonaventura Bassegoda desde las páginas de *La Renaixensa*¹⁴ valoró favorablemente las esculturas de la muestra y destacó como una de las más aplaudidas *A la terre* de Boucher. Contrariamente, S. Sampere Miquel en *El Diluvio* manifiesta su malestar en el reparto de medallas y denuncia que la obra de Campeny tan solo se le otorgase una medalla de tercera clase. «(...) Qué nos parece, fuera de todo esto, del dictámen o fallo del jurado? —Bien el de Arquitectura.— Bien el de Industrias Artísticas.— Mal el de escultura, por lo hecho con el señor Boucher y por lo que ha hecho con el señor Campeny. Dar á este artista una tercera medalla es haberse colocado á la altura del Jurado de ignorantes voluntarios de pintura»¹⁵.

No obstante, la obra mereció los elogios del crítico A. García Llansó «(...) El grupo escultórico *La edad de piedra*, de José Campeny, ha de estimarse como galana muestra de su adelanto. La actitud del hombre primitivo luchando a brazo partido con el oso, es muy acertada, expresa el esfuerzo muscular y la violencia, resultando el modelado, amplio, justo y acertado.»¹⁶

M^a Josep Boronat¹⁷ indica, a partir de las "Actas de la Junta Municipal de Museos y Bellas Artes", que esta obra fue donada por el autor el 24 de octubre de 1896, y

añade que la comisión le abonó 1.000 pts en concepto de gasto de materiales. Posteriormente el grupo en bronce fue colocado en el Pórtico del Museo de Ciencias Naturales de Barcelona, donde permanecía en el año 1917, pero que posiblemente desapareció en el transcurso de los hechos acaecidos en 1936.

En este certamen de 1896, en que se unió la Tercera Exposición de Bellas Artes y la de Industrias Artísticas, el expositor de bronce artísticos Masriera mostró en el apartado de las artes industriales la obra en bronce *Oso mendicante* de Campeny, con el precio de venta 350 pts.

En los últimos años del siglo XIX aparecen los felinos en la obra del escultor. Animales que, unidos al modelado de personajes de otras etnias, confieren a la obra una nota de exotismo, que recoge el interés manifiesto de representar escenas de África y del Próximo Oriente que nació en el romanticismo.

A *Muerte Lucha de un indio con un tigre* muestra la lucha a vida o muerte entre el hombre y la bestia. Un indio yace sobre unas hojas de plátano mientras clava un puñal al carnecero que tiene encima que con la garra le oprime el pecho.

El conocido crítico de arte de *La Vanguardia* Alfredo Opisso en *Arte y Artistas Catalanes*, diserta entorno esta obra calificándola de obra maestra y destacando que el objetivo del artista es reflejar la lucha entre el hombre y la fiera «(...) No se trata aquí de ilustrar una aventura de la India, sino de sublimar el valor humano. El objeto del artista no era ofrecer un espectáculo espeluznante, sino un testimonio de la heroica fortaleza del hombre». ¹⁸ Asimismo, resalta la solución dada a la composición con estas palabras «(...) Las líneas son nobles, naturales, completándose armoniosamente las curvas limitantes, y apareciendo hábilísimamente vencidas las arduas dificultades que ofrecía el enrevesamiento de las patas del carnecero con los miembros del hombre. La combinación está realizada con verdadera maestría, esquivando todo paralelismo y toda fea angulosidad ó superposición, de tal manera, que mírese por donde quiera, el grupo resulta aéreo, claro, equilibrado (...).»

Esta escultura obtuvo una medalla de segunda clase en la *Exposición de Bellas Artes de Madrid* de 1899 y fue adquirida por Real Orden el día 28 de junio de 1899 por 2.500 pts con destino *Museo Nacional de Arte Moderno*, que lo depositó en el Ayuntamiento de la Coruña por Real Orden el 2 de noviembre de 1915. Actualmente consta desaparecida ¹⁹.

El mismo tema, con nuevos matices, se representa en *Epílogo de la lucha*, una de las esculturas más crueles de su producción. En esta obra un león ha dado muerte a un hombre y la lucha ha finalizado. El carnecero se muestra

vencedor sobre su víctima que yace con los brazos abiertos, la tensión de la lucha ha desaparecido y tan solo queda el silencio de la muerte. *La Ilustración Artística* publicó «(...) José Campeny pertenece al número de escultores que tienen hace años ganado un puesto eminente en el arte español contemporáneo. Su *Epílogo* es una nueva muestra de lo que vale: hay en la escultura vigor y vida; en ella se ve en toda su terrible realidad el final de una lucha encarnizada; el vencido yace exánime, pero con señales de haber combatido furiosamente; el vencedor sacia sus sanguinarios instintos clavando sus dientes y sus garras en las carnes de su adversario. El hombre y la fiera están modelados con gran valentía y el grupo por ambos formado es notable por la armonía de sus líneas y la belleza de sus proporciones.» ²⁰ Recordemos que con el realismo el tema de la muerte toma un nuevo rumbo despojándolo de transcendentalidad y convirtiéndolo en un acto natural.

Esta obra figuró en la *Exposición General de Bellas Artes de Madrid* 1901 y en la *Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona* 1907 en donde ganó una medalla de segunda clase. Durante este último certamen *El Noticiero Universal* señaló «Campeny – *Epílogo*. Un indio entre las garras de un león herido por una flecha clavada sin duda por aquél. El grupo, dado su género, es muy apreciable, dando prueba el señor Campeny una vez más de sus profundos estudios de anatomía del rey del desierto y de todos los animales en general. La composición es sobria y de efecto». ²¹ Aparte de la anatomía y el movimiento esta escultura ofrece otros aspectos dignos de atención: la contextualización de la escena respecto la irregularidad del terreno que condiciona la composición mostrando evolución en la obra del artista.

Campeny presenta en *La Infancia de Aquiles o Centauro Quirón* una escultura de asunto mitológico que interpreta la lucha de un centauro y un león. Exhibida en la *Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Madrid* 1904, la historia que aquí se narra es la de Aquiles niño que fue educado por el Centauro Quirón, el más sabio de los centauros, que le enseñó las virtudes morales y guerreras, a la vez que lo alimentaba con las entrañas de leones y otros animales. Aquiles niño, que se convertirá en uno de los más importantes héroes griegos, está sentado en el lomo del centauro Quirón, mientras este se dispone a matar con una piedra a la fiera que se encuentra bajo sus patas. Orduña Viguera reseña «(...) es una obra de las de género zoológico que hizo en el año 1904, y motivó para estudiar un caballo cuyo cuerpo superior termina en figura humana en actitud de arrojar una enorme piedra con sus manos a un tigre, y dar alimento de tuétano de los huesos para robustecer al pequeño niño que lleva á la espalda». ²²

Concebida como una instantánea fotográfica, el artista demuestra su habilidad en la plasmación del dinamismo y movimiento, a la vez que desarrolla los conocimientos técnicos para llevar a cabo la complicada estructura del grupo de grandes dimensiones (3,15 x 250 cm). *La Ilustración Artística* subrayó el ingenio creativo del artista con estas palabras: «*La infancia de Aquiles, escultura de José Campeny: Si lo ingenioso y lo jovial inspira a Campeny obras tan agradables cual aquellas que han contribuido á cimentar su reputación, hallan asimismo albergue con su espíritu las que obedecen a los conceptos de clasicismo. Muestra de ello es su variadísima producción, desde sus graciosas Colombinas y el acertadísimo grupo de chiquillos jugando á Salta cabrillas, á la representación de El escándalo y la Infancia de Aquiles que hoy damos á conocer á nuestros lectores. En unas y otras veces la fantasía del artista, su poderosos esfuerzo y el creciente afán de singularizarse, huyendo de la vulgaridad, buscando é interpretando temas ó asuntos de la vida real ó bien acudiendo á los mitos y leyendas que tantos elementos suministran al artista que se halla en condiciones de dar prueba fehaciente de su ingenio y habilidad. La obra á que nos referimos figuró en la última Exposición nacional de Bellas Artes, mereciendo lisonjeros elogios de la crítica y del público*».²³

Dos años después, en 1906, Campeny nos ofrece el mismo espectáculo de la muerte en la visión de una leona llevando en las fauces el cuerpo sin vida de una indígena. La obra titulada *In Extremis* muestra un excelente estudio de desnudo en el que se aprecian los conocimientos anatómicos del artista, resaltando el peso y la flacidez del cuerpo muerto. En este mismo sentido, M. Carretero la valora muy positivamente: «(...) *In Extremis* es un hermoso grupo de Campeny y de la figura de una leona está modelada con gran vigor; la de la mujer es un excelente estudio del desnudo y denota en el artista no escasos conocimientos anatómicos. El conjunto impresiona por su originalidad y su verdad».²⁴ Por otra parte, el crítico R. Balsa de la Vega manifiesta una opinión diferente a la anterior en lo que se refiere a la anatomía y las proporciones: «(...) por lo que se refiere al grupo de Campeny () "*In Extremis*", quisiera, ya que una leona pueda sostener en la boca con tanta facilidad un cuerpo exánime de mujer, que ésta fuese mejor proporcionada. No le parece al notable escultor que aquella joven tiene partes del cuerpo, por ejemplo las piernas, desiguales, raquícos los brazos y el torso más ancho de un lado que del otro? Además, el asunto (...)».²⁵

In Extremis fue exhibida en la Exposición General de Bellas Artes de Madrid 1906 y la V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas Barcelona 1907,

donde obtuvo sendas segundas medallas y finalmente fue adquirida por el Ayuntamiento de Barcelona con destino al Museo Municipal de Bellas Artes. Actualmente forma parte de los fondos del MNAC²⁶.

Reciario, es la escultura que se ocupa de la aferrizada lucha entre un gladiador y un furioso león, que fue expuesta en el certamen Nacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Madrid 1908, y de la que Balsa de la Vega escribió «(...) *El Reciario, de Campeny luchando á brazo partido con el león, y ambos tumbados en el suelo, tiene trozos bien modelados (...)*»²⁷ Asimismo, Orduña Viguera en el elogio a las cualidades del escultor relata la anécdota de que esta pieza llamó la atención del rey Alfonso XIII en su visita a la exposición, contemplándola con detenimiento. Por otra parte, se lamenta de que esta obra no obtuviese ninguna recompensa «(...) A esta escultura a pesar de su notable mérito y de convenir a todos en la deficiencia, por no decir fracaso, de la citada Exposición bienal y no se le otorgó ninguna recompensa!»²⁸

En 1911 toma parte en la VI Exposición Internacional de Arte de Barcelona con la obra *Lucha de un tigre con un cocodrilo*. Escultura que se inspira en *Tigre y gabilan* del artista francés Bayre, y con la que finalizará su participación en certámenes de Bellas Artes. Además, también supondrá el abandono del tema de la lucha de animales, que era anacrónico frente a nuevas corrientes artísticas emergentes.

Para concluir esta comunicación, tan solo queda comentar que Joseph Campeny fue un reputado artista de su tiempo, que a pesar de pertenecer cronológicamente a la época del modernismo, y realizar esculturas dentro de esta estética entorno 1902, su obra se enmarca mayormente en la opción realista. Añadiremos que compaginó su trabajo de escultor con el ejercicio de la docencia, la cual impartirá desde 1891 hasta su muerte en la Escuela Municipal de Artes y Oficios de la villa de Gracia —posteriormente llamada Escuela de Artes de la barriada de Gracia, o del distrito 8^o²⁹—, donde también actuará como secretario hasta su dimisión en noviembre de 1908. Por otra parte, a nivel personal es calificado por Orduña Viguera como un hombre extrovertido y con sentido del humor «*Su carácter francote, afable y humorístico en extremo, atrae al momento y cautiva la amistad*».³⁰ Opinión que coincide con Francesch Giraldo «(...) *És catedrático; entusiasta de la Naturalesa, de son taller y de sa familia; es emprendedor, de carácter franch, de tracte simpático, qualitats que fan més agradable al artista*».³¹ Ambos resaltan su faceta de trabajador incansable que se distinguió por el buen manejo de los palillos en el modelado «*Su físico revela las huellas del estudio, que le obliga al natu-*

ral descanso; pues si algunas veces, sin darse cuenta de ello, deja el trabajo para fumar un cigarro, lo que en rigor ejecuta es un medio de distraer la imaginación, pues á pesar de las muchas visitas de personas distinguidas que se honran al frecuentar su estudio-taller, no interrumpe su tarea, sino que sostiene una conversación á la vez que modela con rapidez asombrosa, dando trazos decisivos ó colocando barro con la valentía peculiar de su genio»³².



Bisonte atacado por lobos



Gamo atacado por águila



La edad de piedra



¡A muerte!



Epilogo de la lucha



In Extremis

Notas

- 1 El día 11 de octubre del 2000 en la Universidad de Barcelona, se presentó la tesis de licenciatura titulada *Joseph Campeny Santamaría (Igualada 1858-Barcelona 1922)*. En ella se estudió su participación en las Exposiciones de Bellas Artes y se ofreció el primer repertorio de la obra completa.
- 2 O. y.G. "Arte y Artistas, Joseph Campeny", *Pluma y Lápiz*, 1 febrero 1903, año IV, núm. 118, p. 3.
- 3 *La Ilustración Artística*, 16 mayo 1892, p. 312.
- 4 O. y.G. "Arte y Artistas, Joseph Campeny", *Pluma y Lápiz*, 1 febrero 1903, año IV, núm. 118, p. 3.
- 5 *La Velada*, 5 de agosto 1893, p. 481.
- 6 *Diario de Barcelona*, 12 de julio 1893, p.8.229.
- 7 *La Vanguardia*, 23 julio 1893, p.1.
- 8 *La Ilustración Artística*, 31 julio 1893, p. 498.
- 9 *La Vanguardia*, jueves 5 julio 1894, p. 5.
- 10 *La Ilustración Artística*, 5 noviembre 1894, p.720.
- 11 *La Vanguardia*, 30 mayo 1894, p.2.
- 12 *La Esquella de la Torratxa*, 15 junio 1894, p.374 y 389.
- 13 ORDUÑA VIGUERA.: *Pequeñas monografías de arte*, 1908.
- 14 B.BASSEGODA, "Tercera Exposició de Bellas Arts e Industrias Artísticas VI, Gran saló central, 14 juny 1896, p. 3.598.
- 15 S.Sanpere y Miquel, "Exposición Internacional de Bellas Artes é Industrias Artísticas", *El Diluvio* 21 junio 1896, p. 15.
- 16 GARCÍA LLANSÓ, A.: "Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona", *La Ilustración Artística*, 22 de junio 1896, p.436.
- 17 BORONAT, M^a J.: *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890 - 1923*. Barcelona: Junta de Museus de Catalunya, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.
- 18 OPISSO, Alfredo.: *Arte y Artistas Catalanes*, p..25.
- 19 REYERO, C.: *Escultura, museo y estado en la España del S.XIX*. Alicante: Fundación Eduardo Capa, 2002.
- 20 *La Ilustración Artística* 8 de julio de 1901, p. 446.
- 21 S.T "La Exposición de Arte" Impresiones V. Escultura. *El Noticiero Universal*, 8 mayo 1907.
- 22 ORDUÑA VIGUERA.: *Pequeñas monografías de arte*, 1908.
- 23 *La Ilustración Artística*, 29 agosto 1904, p. 578.
- 24 M. Carretero, "Exposición General de Bellas Artes" a *La Ilustración Artística* 18 juny 1906, p.396, 444;
- 25 R. Balsa de la Vega, "Exposición general de Bellas Artes IV. Escultura", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid 30 junio 1906, p. 427.
- 26 MNAC núm.cat. 153280.
- 27 R. Balsa de la Vega, "Exposición General de Bellas Artes. La Escultura", *La Ilustración Española y Americana*. Madrid 30 de mayo 1908, p.322.
- 28 ORDUÑA VIGUERA.: *Pequeñas monografías de arte*, 1908.
- 29 Llamada así a partir de la anexión de los pueblos a la ciudad de Barcelona
- 30 ORDUÑA VIGUERA.: *Pequeñas monografías de arte*, 1908.
- 31 GIRALDOS, Francesc, "Gent notable de Catalunya", *Catalunya Artística*, 29 mayo 1902, p.335
- 32 *Pequeñas monografías de arte*, 1908.

Las entradas triunfales en México. Arte, ceremonia y poder durante el siglo XIX

Juan Chiva Beltrán
Universitat Jaume I

Introducción y Objetivos

La tesis doctoral que aquí se presenta, pretende ser una revisión del ceremonial de entrada triunfal, o de los festejos que lo sustituyen, durante el siglo XIX mexicano. Además va a intentar poner en contacto la tradición novohispana con los inicios y consolidación de un sistema propiamente mexicano, ya sea imperial o republicano. Para ello se analizarán en cada momento las ceremonias vinculadas al inicio de un nuevo período en el poder que en algunos casos mantendrán claramente tradiciones y en otros intentarán ser rompedoras, aunque en todos se podrá seguir un hilo conductor de evolución de un sistema ceremonial y unas obras artísticas que lo rodean, y es lo que justamente estudiará este trabajo. Las principales herramientas de investigación para el mismo serán las relaciones festivas, la prensa de la época, decretos gubernamentales, y como no la iconografía respectiva en cada momento: pinturas, grabados o litografías que representen la ceremonia que se trata o aspectos fundamentales de los personajes importantes en cada época. De este modo, en la tesis doctoral se intentará relacionar los inicios de las ceremonias de este tipo —entradas triunfales o semejantes— con lo que va a ocurrir en el México del siglo XIX, trazando una línea histórica que nos lleve desde la Antigüedad europea hasta el México de Porfirio Díaz, siempre teniendo en cuenta las particularidades y grandes diferencias que vamos a observar en cada momento, sobre todo por la diferencia de funciones e intencionalidades que va a tener la ceremonia.

Este tipo ceremonial de entradas triunfales, al igual que otros clásicos como exequias, bodas reales, nacimien-

tos o juras, se encuentran en la intersección de tres esferas presentes en toda sociedad humana: la festiva, la artística y la relacionada con el poder. Las relaciones entre todas ellas han sido ampliamente estudiadas tanto desde la antropología, como desde la historia y la historia del arte¹, y se encuentran ya presentes desde los tiempos más remotos, como en la fiesta del *Opet* del antiguo Egipto, la aún presente *Pessaj* o Pascua judía o las Olimpiadas y Juegos Píticos en la Grecia Clásica. Sin embargo, el modelo ceremonial que podríamos acuñar como “entrada triunfal” va a surgir en la Roma republicana. Para definirlo brevemente, podríamos decir que se trata de un gran día en el que un personaje de vital relevancia va a hacer su ingreso en una ciudad determinada, que para ello se va a engalanar y a mostrar todo el lujo posible, en gran parte mediante obras de arte efímeras, como arcos triunfales, tablados, enmascaramiento de fachadas, luminarias... Además, estas ceremonias son utilizadas por los poderosos del momento no solo para deslumbrar al pueblo con su magnificencia, sino también para inculcar al pueblo cierta doctrina, o ciertos ideales, bien sea políticos, patrióticos, religiosos, etcétera. Esto lo consigue mediante la confección de complejos programas iconográficos, presentes en toda entrada triunfal.

Proposición de estructura por capítulos

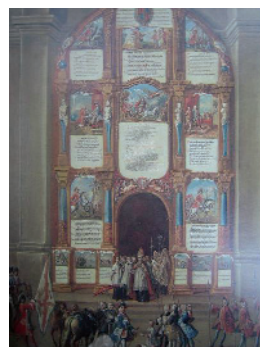
En el primer capítulo propuesto para esta tesis, además de una introducción y estado de la cuestión, se van a tratar los antecedentes históricos desde el punto de arranque del ceremonial hasta el punto en que se puede

considerar que ya es adquirido por los virreinos americanos. El inicio de este tipo ceremonial se ha situado tradicionalmente en la Roma republicana, con el *triumphus*², en el cual un general victorioso recorría la *Via Sacra* romana en una gran procesión desde el Campo de Marte hasta el Templo de Júpiter Capitolino, en medio de una gran animación, con trompetistas, animales sagrados, la gente más notable de la ciudad... y con Roma totalmente engalanada incluso con sencillos y efímeros arcos triunfales. Más tarde, se construía un arco de triunfo permanente en conmemoración del *triumphus*. En el Imperio esta ceremonia se adulterará, y solo el emperador disfrutará de ella. Ya en la Edad Media, deberíamos hablar más bien de “rudimentarios recibimientos”³, donde un príncipe o personaje importante arriba a las murallas de una ciudad, las traspasa simbólicamente y allí se le entregan las llaves de la misma, haciendo juramentos de lealtad mutuos. Luego recorre las calles principales de la ciudad —en un itinerario ya prefijado, llamado “carrera”— hasta la Catedral o Iglesia principal de la misma, llegando luego a la sede del poder civil, donde en gran parte de las ocasiones se aloja.

Será en el Renacimiento cuando se genere el modelo moderno de entrada triunfal, el que va a llegar a los virreinos americanos y va a triunfar en toda Europa y América al menos hasta el siglo XIX. Este modelo es heredero por igual de las tradiciones anteriores, ya que si bien la procesión sigue esquemas marcados en el Medioevo, el contexto va a ser cada vez más clasicista, y en la iconografía se va a notar sobre manera, ya que en los arcos y demás decoraciones efímeras se va a recuperar la mitología, las alegorías clásicas, la representación de héroes y emperadores romanos... Además, surgirá un elemento nuevo, la emblemática, que va a inundar todas estas manifestaciones. Las dos zonas clásicas de creación de este modelo van a ser Italia y Flandes, y los dos ejemplos más notables los viajes por toda Europa del emperador Carlos V y de Felipe II. De este modo, en cada corte se creará un esquema propio de entradas triunfales de monarcas o virreyes, como será el caso de Madrid, que se encuentra incluso bien estipulada en una etiqueta de 1651⁴. Con la llegada del Barroco, el lujo y boato de estas ceremonias se verá muy aumentado, siendo una de las herramientas básicas de las cortes de los monarcas absolutos, que se valdrán de las fiestas para mantener la tranquilidad en sus reinados, y por ello se define muchas veces la fiesta barroca como la más apoteósica nunca vista, cosa que incluye también a las “cortes americanas”.

El segundo capítulo tratará de una manera general lo que sucede en el Virreinato de la Nueva España, ya que

algunas obras y artículos explican ampliamente esta etapa⁵. El esquema de entradas triunfales modernas se aplicará enteramente a los virreyes novohispanos, ya que estos son los más altos cargos que en América se verá en época colonial. Así, en Ciudad de México, los virreyes partirán el día de su entrada o bien de Chapultepec o de la Villa de Guadalupe, por las principales calles llegando a la Catedral Metropolitana para los oficios religiosos, y al Palacio Virreinal, residencia durante su gobierno. Fueron además ceremonias de gran esplendor, con magníficas decoraciones y grandiosos arcos triunfales por toda la carrera, y con la ciudad parada viendo la entrada triunfal en medio de repiques generales y salvas de artillería, “un espectáculo que no puede explicarse sino viéndose”⁶. Sin embargo, tendrá una peculiaridad muy interesante, y es que además de la entrada en la capital, los virreyes realizaban una especie de “viaje triunfal” desde su llegada a Veracruz, parando en multitud de ciudades, donde era recibido, agasajado y cumplimentado con refrescos, y además estaban decoradas y llenas, de nuevo, de arcos triunfales de nuevo. Esta ruta tenía un enorme simbolismo, pues seguía la del conquistador Hernán Cortés desde la fundación de la Villa Rica de la Vera-Cruz hasta la llegada y conquista de la Tenochtitlan mexicana. Una relación muy detallada de la misma la hace Diego García Panes en su diario⁷, obra importantísima para la confección de este trabajo, ya que narra su propia experiencia acompañando al virrey Marqués de las Amarillas en su periplo novohispano. Las ciudades que realizaban entradas triunfales importantes fueron Tlaxcala, Puebla, Cholula, Huejotzingo y México. En la tesis se citarán casos concretos de gran importancia para esta ceremonia, ya que existen relaciones festivas y descripciones de arcos de la gran mayoría, siendo muy destacables, por las personas que las realizan, las de los grandes literatos barrocos novohispanos Sor Juana Inés de la Cruz⁸ y Carlos de Sigüenza y Góngora⁹. Además se analizará la iconografía existente al respecto,



José Joaquín Magón (atribuido, activo en la segunda mitad del siglo XVIII), *Portada erigida en la Catedral de Puebla para la entrada del virrey Marqués de las Amarillas*, ca. 1756, Óleo sobre tela, 129 x 98, Colección particular.

de la que uno de los pocos ejemplos que se guarda es la del arco de la Catedral de Puebla para el recibimiento del marqués de las Amarillas¹⁰.

Una segunda parte de este capítulo estudiará la crisis de las entradas virreinales, como un ejemplo más de la crisis generalizada del sistema colonial. Esta se inicia ya a mediados del siglo XVIII, sobre todo por acción del visitador general del reino José de Gálvez, marqués de Sonora, que intentará por todos los medios reducir los gastos de las ciudades dado el mal estado de las arcas reales, incluso llegando a prohibir hacer entradas triunfales a ciudades que no fuesen México. En 1808 esto se agravará de manera radical. En la Península Ibérica la crisis dinástica estaba servida, y en la Nueva España no se pasaría ajeno a ella, ya que se depondrá mediante un golpe el virrey José de Iturrigaray, con lo que la autoridad quedará en entredicho, y empezará una etapa de incertidumbre de las instituciones, y de lucha entre virreyes y la Audiencia. Además, en 1810 estallará la insurgencia, con lo que el territorio novohispano se vuelve muy inseguro, debido a las acciones de los hombres capitaneados por los curas Miguel Hidalgo y José María Morelos. En este momento los virreyes ya irán en derechura hasta la Ciudad de México, y las ceremonias se verán bastante deslucidas por la guerra, llegando incluso a los extremos de la entrada que Félix María Calleja del Rey realizó con sus tropas y que algunos autores contemporáneos remarcaron por su decrepitud¹¹. Además, las Cortes de Cádiz rebajaron el título de virrey al de capitán general de México, con lo que se perdía ese halo de superioridad e infalibilidad que los había acompañado durante toda la colonia. En toda esta época veremos casos que se acercan al esquema tradicional como el de Iturrigaray, casos de virreyes interinos que ya estaba en México como Francisco Xavier de Lizana y Beaumont, y otros ejemplos extremos en los que los ceremoniales brillarán por su ausencia, como con Juan Ruiz de Apodaca. Por otro lado, del bando insurgente, también se realizarán algunas entradas, algunas muy conmemoradas, como la de Guadalajara por lo que supone para la abolición de la esclavitud, y otras de triste recuerdo, como el ingreso en Guanajuato y los hechos de la Alhóndiga de Granaditas. En 1821 llega a las costas veracruzanas Juan O'Donojú, que en pocos días firma los Tratados de Córdoba, con el realista convertido Agustín de Iturbide, por los cuales reconoce la vigencia del Plan de Iguala, y con ello la independencia de facto del ahora llamado Imperio Mexicano. Es remarcable que O'Donojú aún alcanzará a entrar triunfalmente en México, pero ya como favorecedor de la patria, y semanas más tarde morirá, realizándose unas solemnes exequias¹².

A continuación, en el capítulo tres se van a tratar los primeros años de la independencia mexicana, es decir, el período en que el referente del poder va a ser Agustín de Iturbide, antiguo general realista convertido en luchador por la independencia, avenido con los insurgentes en el Abrazo de Acatempán, forjador del Plan de Iguala y firmante de los Tratados de Córdoba con el enviado por el gobierno peninsular. Tras unos breves apuntes sobre festejos alrededor del Plan de Iguala, incluso en esta misma ciudad, se pasará al gran punto del capítulo, y que marca una inflexión en este estudio: la entrada triunfal del



Anónimo, *El ejército de la Tres Garantías hace su entrada en la ciudad de México (detalle)*, 1821, Óleo sobre tela, 82 x 125, INAH, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec

Ejército Trigarante en Ciudad de México el día 27 de septiembre de 1821. El objetivo del trabajo en este punto será doble, en primer lugar, analizar como por sus características formales, esta entrada es una heredera clara del ceremonial occidental de entradas triunfales, entre otros motivos porque es justamente como el pueblo reconocía al poder, desfilando ante sus ojos con gran magnificencia, y seguir este esquema iba a legitimar el nuevo poder que se iba a instalar en la corte mexicana. En segundo lugar, conjugarlo con el hecho de que aunque formalmente sea el mismo esquema, el contenido ideológico de la ceremonia va a variar sustancialmente, porque ya no se debe obediencia al rey español, sino al nuevo gobierno, encabezado por el general Agustín de Iturbide que está desfilando en caballo ante el pueblo. Para este doble objetivo, se va a utilizar fuentes como la prensa de la época, relaciones de lo ocurrido, poemas y diversas loas lanzadas ese día e incluso descripciones de decoraciones de algunos de los edificios de la capital¹³. Otro punto muy importante será el de la iconografía en torno a esta entrada, que aunque no es muy abundante si es significativa, destacando sobre todo las obras conservadas en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec y en el Museo del Risco, ambos en la Ciudad de México¹⁴.

Sin embargo, en esta época habrá además muchas otras ceremonias dignas de ser estudiadas, como la jura de la independencia, representada también en un magnífico lienzo¹⁵, entradas en diversos lugares tanto de Iturbide como de su esposa¹⁶, y sobre todo la proclamación y coronación de Agustín de Iturbide como emperador mexicano, como Agustín I. La primera se trata de una aclamación popular realizada el 18 de mayo de 1822 por la noche, y de la cual Iturbide sale tan reforzado que el Congreso no tiene más remedio que nombrarle emperador. El segundo caso es más importante, la consagración del matrimonio Iturbide como emperadores mexicanos el día 22 de julio de 1822 en la Catedral Metropolitana de México. Es realmente interesante la comparación entre ésta y la del propio Napoleón Bonaparte, ya que son relativamente cercanas y con características semejantes, comparando incluso las obras artísticas a su alrededor, de Jacques-Louis David en el caso francés¹⁷, y la anónima del Museo Nacional de Historia de Chapultepec en el mexicano¹⁸. Para el estudio de esta gran ceremonia se cuenta con un proyecto realizado para la misma¹⁹, con las diferentes relaciones y artículos en la prensa de la época, impresos, bandos y decretos dirigidos al pueblo mexicano, felicitaciones, poemas y loas... además de las ya nombradas pinturas que representan el acto. Son del mismo modo interesantísimas las juras y ceremonias de adhesión de diferentes ciudades del Imperio a la persona del nuevo emperador; sobre todo en el caso de Puebla, ciudad con importancia en estas lides desde antiguo. Con el fin de su gobierno y el alzamiento republicano saldrá huyendo hacia Italia, aunque volverá poco tiempo después, siendo ajusticiado en Tamaulipas. Será además una figura que marcará ceremonias, encuentros y desencuentros durante todo el siglo XIX mexicano, e incluso entre los historiadores durante los siglos siguientes.

En el cuarto capítulo, se va a tratar la I República Federal, el período entre 1823 y 1835, atendiendo a las entradas triunfales o, como es el caso, a las ceremonias que le sustituyen. En primer lugar se dedicará un apartado a los decretos que entre 1823 y 1825 van a crear todo el corpus festivo de la nueva nación, así se detallan las fiestas religiosas, las cívicas, como tiene que ir el presidente acompañado... y sobre todo el reconocimiento a los antiguos insurgentes de inicios de siglo, y por tanto a la fecha del día dieciséis de septiembre²⁰, aniversario del Grito de Dolores, como la más importante de las festividades, la festividad nacional incluso por encima del veintisiete de septiembre, que ahora pasará a un segundo plano junto con el repudio a la figura de Agustín de Iturbide. Otro de los grandes pilares festivos de esta

época van a ser las celebraciones por la proclamación de la Constitución de 1824²¹, y para estudiarlos se va a retroceder brevemente en el tiempo, hasta la época de las proclamaciones y juras de la Constitución de 1812, y su reedición de 1820, para buscar de nuevo similitudes y diferencias entre ambos procesos, en dos momentos claramente diferenciados de la historia mexicana. Pero el punto que realmente interesa para la tesis es la toma de posesión del primer presidente mexicano, el general Guadalupe Victoria²². En este caso, lo interesante no son las semejanzas con las entradas triunfales tradicionales, que de nuevo las habrá, sino ver como en el primer federalismo es la ceremonia que cumple la función que éstas hacían. Así, el presidente jurará sus cargos en el Palacio del Congreso y a continuación pasará por la Catedral Metropolitana y por Palacio Nacional, un esquema bastante reconocible. Además, los festejos serán muy similares, incluyendo la decoración de fachadas, los fuegos artificiales, luminarias por tres noches, etcétera. Así, con esta primera toma de posesión republicana, este tipo ceremonial va a quedar muy bien establecido, y los sucesores del primer presidente —como Vicente Guerrero, José María de Bocanegra, Melchor Múzquiz, Anastasio Bustamante, Manuel Gómez Pedraza...— van a seguirlo estrictamente, siendo ya algo que el pueblo va a reconocer como imagen del poder; lo mismo que sucedía con las entradas triunfales. Aún así, estas no tendrán sus días contados en México, ya que como se verá en capítulos posteriores, habrá entradas de diferentes modelos durante todo el siglo: militares, de nuevos emperadores, de presidentes de la República e incluso de dictadores.

En el capítulo cinco, y tras la creación de todo el corpus festivo republicano, se va a analizar la época de 1835 a 1855, donde etapas de centralismo y de federalismo se van a alternar y van a luchar entre ellas por la hegemonía del poder; tratando el ambiente festivo de diferente manera en cada caso, sobre todo por los personajes de la independencia a los que van a rendir tributo. Una amplia primera época será la de la Primera República Central, de 1835 a 1841, en la que se seguirá la evolución de la toma de posesión presidencial y de las normas ceremoniales ligadas a su persona. Además habrá una serie de ceremonias de gran importancia, continuando con los festejos de la independencia en 16 de septiembre²³, pero recuperando la figura de Agustín de Iturbide, denostada en la anterior época. Este hecho se remarcará de manera ceremonial en 1838, con la exhumación de sus restos, su viaje hasta ciudad de México, se podría decir incluso su “última entrada triunfal” en esta ciudad, y la traslación de sus restos a la Catedral Metropolitana²⁴. Además, en toda esta época, los festejos

por la independencia se ampliarán también al día 27 de septiembre²⁵, fecha de la entrada triunfal del Ejército Trigarante en la capital mexicana. Otro punto clave, y muy relacionado con esto último, va a ser que se va a regular en esta etapa el esquema a seguir para las exequias en caso de defunción de un presidente de la República²⁶.

Posteriormente, hasta 1855 habrá una época en la que se alternarán rápidamente los gobiernos, y las concepciones del estado, así de 1841 a 1843 habrá un breve intermedio federal, en el que destacará el resurgimiento del culto a los insurgentes, y además serán muy significativas las honras fúnebres a Francisco García, gobernador de Zacatecas de tendencia ampliamente federal y que se convertirá en un símbolo de la lucha federalista, sobre todo en esta breve etapa. Entre 1843 y 1846 se extiende un período denominado tradicionalmente como República Conservadora, de carácter centralista y en el que veremos resurgir todas las tendencias festivas remarcadas en la primera etapa central. Habrá un nuevo período federal de 1846 a 1853, y en este último año un intermedio central hasta la llegada de nuevo del general Antonio López de Santa Anna, que ejercerá una dictadura, incluso hereditaria, hasta 1855. En toda esta tumultuosa época las ceremonias cívicas se alternarán según los intereses de los gobiernos de cada período, pero habrá dos grandes hilos conductores a seguir: las constituciones y sus festejos, y sobre todo la figura clave de este tiempo en la política mexicana, Santa Anna. De este modo, los festejos constitucionales, analizados hasta la carta federal, seguirán en esta etapa con la promulgación de dos constituciones centralistas, las Siete Leyes de 1836 y la Constitución de 1843, de carácter muy presidencialista y conservador, y posteriormente la recuperación del Acta Federal de 1824 en el año de 1846²⁷, que será muy festejado, sobre todo en las capitales estatales.

Sin embargo, para el estudio de la ceremonia central de este trabajo, las entradas triunfales, hay una figura clave en el siglo XIX: se trata del general Antonio López de Santa Anna, héroe y villano nacional, que festejará tomas de posesión, entradas triunfales, constituciones... Así, de todos los presidentes de esta época será en el que se puede ajustar el punto de mira para estudiarlo más en concreto, ya que es presidente hasta en once etapas, y su propio carácter lo mueve hacia el gusto por la ceremonia que esta tesis estudia, por ello se estudia toda su trayectoria de forma separada a la cronología que sigue el trabajo. Así, en los primeros tiempos de la República ya es tratado como un héroe, por su alzamiento y por sus victorias frente a los españoles, e incluso llegará a entrar triunfalmente con sus ejércitos en la capital.

Posteriormente será presidente en varias ocasiones, con sus preceptivas tomas de posesión, pero las dos fechas clave en este sentido van a ser 1846 y 1853. En la primera, se realizará una gran entrada triunfal²⁸, coincidiendo con su toma en consideración como héroe, puesto que llega en medio de la recuperación del federalismo, del Acta de 1824 y la vuelta de toda una clase política al poder. Sin embargo, en pocos meses pasará de héroe a villano, y es algo que se ve claramente reflejado en producción literaria, con poemas y décimas que pasan de tratarlo como a un héroe a identificarlo con el Anticristo²⁹. Pero será muy significativo el año 1853, cuando Santa Anna es llamado al gobierno mexicano de nuevo y va a ejercer una dictadura en los siguientes dos años. Así, además de una magnífica entrada triunfal en Ciudad de México³⁰, el dictador creará a su alrededor una especie de corte, a imagen imperial, con todo un programa simbólico, nuevos himnos nacionales..., que también se estudiarán, comparando con los anteriores de Iturbide, e incluso con los posteriores de Maximiliano, ya que Santa Anna en este período llega a nombrar incluso heredero, se trata justa y paradójicamente del hijo de Agustín de Iturbide. En 1855 terminará este período y con él toda una época, ya que Santa Anna nunca volverá a la presidencia, aunque aún le quedaba un recibimiento triunfal por vivir, en Cartagena, su lugar de exilio colombiano.

Seguidamente, en el sexto capítulo se hará un alto en la cronología decimonónica, para revisar un tipo de entrada muy especial, la entrada militar. En el mismo se intentará analizar como las guerras y otras acciones militares crean héroes y antihéroes para la nación mexicana. Para ello se hará una recapitulación, iniciando de nuevo en la época de la Independencia, con las guerras insurgentes. Éstas serán quizá el modelo de una guerra creadora de héroes, pues aunque sus principales caudillos son derrotados, éstos permanecerán en la memoria como los Padres de la Patria, cosa que se acentúa más con los casos concretos de Miguel Hidalgo y José M^o Morelos. Incluso, como se ve en anteriores capítulos, tendrán una prominente relevancia sobre el verdadero artífice de la independencia, Agustín de Iturbide, cuya figura será denostada sobre todo en épocas de república federal y en breves momentos recuperada. De nuevo la figura de Santa Anna va a ser de relevancia vital en todo este proceso, pues sus acciones militares hacen que pase de héroe a villano varias veces durante todo el siglo, así lo veremos como héroe derrotando a Isidro Barradas y a la nueva invasión española, tras la victoria del Álamo o la expulsión de los franceses en la Guerra de los Pasteles, y sin embargo será denostado y satanizado cuando es hecho prisionero.

nero por Samuel Houston y sobre todo tras la Venta de la Mesilla, donde se vendía Arizona a los Estados Unidos, ambas acciones hacen perder al país buena parte de su territorio, y será algo nunca perdonado.

Otro tema interesante será el de la invasión norteamericana —cuya bandera ondeará nada menos que en el Palacio Nacional— y la entrada de su ejército en Ciudad de México, cuando se crea una tradición importantísima, la de los Niños Héroes, jóvenes cadetes que mueren defendiendo el Castillo de Chapultepec, y que son mitificados y tratados como héroes de la patria, como demuestran los numerosos monumentos levantados en su honor, sobre todo el grandioso hemicíclo del Bosque de Chapultepec. Un caso a parte será la situación que



Pedro Gualdi, *La Catedral y la Gran Plaza de México*, 1852. Óleo sobre tela, 86.3. x 112, State of New Hampshire Collection, Nueva Hampshire

vive la península del Yucatán durante todo el siglo, con su independencia, su vuelta a la federación y la Guerra de Castas, uno de los conflictos más sangrientos de toda la época.

Volviendo a la cronología que se había dejado en el capítulo anterior, es necesario remarcar la importancia de dos conflictos bélicos que marcan esta época y que se resolverán con la creación de uno de los grandes mitos y héroes de la historia mexicana, nada menos que el Benemérito de las Américas, el zapoteco Benito Juárez. En primer lugar, las Guerras de Reforma, que enfrentarán a liberales y conservadores, y que se saldarán con la victoria de los primeros, el ascenso de Juárez al poder e incluso una entrada triunfal en la Ciudad de México, en la que como detalle a resaltar no se va a producir llegada a la Catedral ni *Te Deum* en acción de gracias, cambio radical en este esquema y que nos habla de la importancia del laicismo en la doctrina juarista, como se verá más tarde en sus diferentes gobiernos. El segundo es la Guerra de Intervención, ya que tras la anulación de los pagos de deuda externa mexicanos por decreto presidencial, Francia, España e Inglaterra decidirán la invasión de territorio mexicano, aunque posteriormente solo quedarán los ejércitos franceses, en un periplo que acabará con la instalación de un segundo imperio. En esta guerra habrá

una fecha que se va a recordar durante toda la historia mexicana como un hito del nacionalismo, y es el 5 de mayo de 1862, con la derrota de las tropas francesas en Puebla a manos del general héroe Ignacio Zaragoza. Sin embargo, resulta aún más interesante ver como ese mismo año va a morir por enfermedad Zaragoza, y el país se va a enlutar y va a convertir al general en uno de los máximos héroes de la historia, que aún hoy en día aparece en billetes de curso legal. El cadáver de Zaragoza va a realizar un magnífico periplo triunfal desde Puebla a la Ciudad de México, donde sus exequias van a ser entendidas más bien como una entrada triunfal, incluso con arcos, y además se van a realizar en el cementerio, sin acudir a la Catedral, de nuevo muestra del laicismo del bando juarista o reformista³¹. De todas formas, la guerra llevará a la instalación de un imperio mexicano bajo tutela francesa, contra el que seguirán luchando los liberales hasta su total derrota.

De este modo, en el capítulo siete se tratará todo el Segundo Imperio, pero desde el punto de vista del bando conservador e imperial, aunque ya sabemos que Maximiliano en su gobierno intentará aplicar medidas más bien liberales. En realidad, este nuevo episodio imperial bien podríamos integrarlo en la época de guerra contra los franceses y de reforma, pero por el esplendor y la importancia de las ceremonias que se celebran merece un capítulo a parte, no hay que olvidar que se trata de la nueva instalación de una corte imperial, con el lujo y boato que ello debe llevar siempre asociado. Así, se va a tratar todo el trayecto imperial en detalle, desde la salida de Italia hasta la llegada a Veracruz, y las entradas triunfales que los nuevos emperadores, Maximiliano de Habsburgo y Carlota, van a realizar en ciudades como Veracruz, Córdoba, Orizaba o Puebla, alejándose ya del esquema tradicional virreinal, que simbolizaba la dominación española³². De relevancia extrema va a ser su ingreso en la Ciudad de México y la descripción de los arcos triunfales que en la misma se colocan, ya que de se dispone incluso de litografías de los mismos³³. Como en el caso de Iturbide, también se va a tratar la coronación, por ser una ceremonia excepcional en México, que solo se realiza en dos ocasiones y durante este siglo, el XIX, con la descripción de la magnífica decoración de la Catedral Metropolitana. Otro punto de vital importancia en este capítulo va a ser la iconografía de los emperadores, que va a seguir un esquema tradicional francés y en la que veremos como se repite un mismo tipo de retrato muy esquematizado. También se realizan viajes imperiales a diferentes puntos de la geografía mexicana, con grandes fiestas y decoraciones, y se finalizará el capítulo con el epi-



Edouard Manet, *Ejecución del Emperador Maximiliano de México*, 1868, Óleo sobre tela, Galería Kunststahle de Mannheim (Alemania)

sodio del fusilamiento de Maximiliano y sus seguidores en el Cerro de las Campanas, Querétaro. Es el fin del Segundo Imperio, y un tema ampliamente plasmado en obras de arte, entre las que destaca la del francés Edouard Manet³⁴. Así, el Segundo Imperio va a ser tratado como un intermedio en la historia mexicana, con un principio y un final muy marcados y además ampliamente representados.

En el octavo capítulo se va a retomar la figura clave de este tiempo, Benito Juárez, y a tratar la época conocida como la República Restaurada, sus llegadas triunfales a la Ciudad de México, y con más detalle su entrada de 1867 tras la derrota del Imperio, en la que de nuevo se hará gala del gran laicismo que envuelve a su figura. Y será además esta figura uno de los punto clave del capítulo, o sea su iconografía, y como se crea todo un aura de héroe alrededor del “indio zapoteco” enraizando así con la cultura popular; con los desfavorecidos, los oprimidos por los otros regimenes, un filón a explotar, en el cual influye mucho el arte, y cuyas consecuencias aún se dejan notar en la actualidad³⁵.

Tras esta breve etapa, en el capítulo noveno se va a tratar el Porfiriato, época de gran estabilidad bajo el régimen dictatorial de Porfirio Díaz, y que aporta de nuevo ciertos aspectos novedosos sobre el tema de las entradas triunfales. En primer lugar, en torno a la figura del presidente se va a crear una orla de infalibilidad y de amplio poder, que nos lleva a deducir que las ceremonias en su honor poco hubiesen diferido si se hubiese tratado de un emperador; al estilo de las figuras de Iturbide, Maximiliano o incluso Santa Anna en su etapa dictatorial. Tratándose de una etapa de estabilidad, cuyo gran lema es “orden y progreso” y que algunos autores tildan como la “*pax porfiriana*”, no es de extrañar que no se produzcan grandes entradas triunfales, cosa que se va a compensar con los cumpleaños de Díaz, que se van a celebrar por todo lo grande e incluso la fecha del día patrio se va a trasladar del dieciséis de septiembre —fecha real del Grito de Dolores—, al quince del mismo para que coincida con la fecha de su aniversario. Un ejemplo

especial va a ser el del aniversario de 1898, a finales de siglo y para el que se va a celebrar una verdadera entrada triunfal, con arcos costeados por todos los estados de la federación, de los que incluso se dispone ya de fotografías para realizar su descripción. Algunos de ellos, como el de Yucatán, ya anticipan la mezcla de elementos modernos con elementos de la escultura y arquitectura maya o azteca, cosa que va a ser una constante en el siglo XX³⁶.

Otro punto de especial relevancia en el Porfiriato lo podríamos llamar “la entrada triunfal del progreso” y se va a reflejar claramente en la llegada del ferrocarril a diferentes ciudades mexicanas. Esta llegada significaba el ingreso de dicha zona en la modernidad y por lo tanto se realizaban grandes festejos y ceremoniales, siendo el gran símbolo de la era porfiriana. El ejemplo más notable es el de Cuernavaca, donde se celebrará una especie de entrada triunfal, incluso con arcos diseminados por la ciudad y de los que disponemos de nuevo de excelentes fotografías, conservadas en el museo instalado en el Palacio de Cortés de dicha ciudad. La iconografía de Porfirio Díaz e incluso de su esposa va a ser un tema de vital relevancia, porque se va a mezclar tendencias más mexicanas con el gusto francés predominante en todo el mundo a finales del siglo XIX, con lo que se van a crear obras de gusto realmente peculiar. Esta época acaba ya bien entrado el siglo XX, en 1910, y por tanto pone punto y final al siglo XIX mexicano, históricamente hablando.

En último lugar, se va a exponer un epílogo, justamente otra entrada triunfal que acaba con la época porfiriana y que marca el inicio de la Revolución Mexicana y por tanto de toda una nueva era: la entrada en Ciudad de México de Francisco I. Madero. La documentación gráfica y documental sobre la misma es extraordinaria, y su viaje desde Ciudad Juárez, en la frontera norte, hasta la capital es apasionante, con entradas triunfales repletas de campesinos vitoreando la nueva etapa que parece va a empezar. Es además una época llena de fotografías de gran simbolismo, y con una de ellas en concreto se puede dar por finalizada la época de este trabajo: se trata de la conocida imagen de Pancho Villa sentado en el trono presidencial de Porfirio Díaz y acompañado por Emiliano Zapata, tras la ocupación de la capital por las tropas revolucionarias. Más simbolismo para el fin de una etapa es imposible.



F. Casasola, *Villa en la silla* (fotografía n°6), 1914, INAH, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, México DF

Conclusiones

Para finalizar, quedaría exponer las conclusiones a las que se pretende llegar con esta tesis doctoral. En primer lugar, ver como mediante entradas triunfales en Ciudad de México podemos simbolizar las grandes fracturas de la historia decimonónica mexicana: la del ejército trigarante marca la independencia, las de Santa Anna en su época de poder, la de Maximiliano con un nuevo imperio, las de Benito Juárez con el triunfo del reformismo e incluso la de Madero, haciendo finalizar el siglo XIX histórico.

También se pretende demostrar como una ceremonia nacida en la Roma republicana se va adaptando a los tiempos y a los espacios, ya que para la población es un claro reflejo del poder y legitima al nuevo poderoso ante los ojos de la misma. Así, una ceremonia en esencia parecida va a servir a virreyes, libertadores, conservadores, federalistas, dictadores e incluso revolucionarios. La clave para esta adaptación es la diferencia en la intencionalidad que se da a la misma, y sobre todo la ideología que se traslada al pueblo mediante los discursos y los elementos artísticos que la rodean. Los ejemplos más claros son los arcos triunfales, ya que no es lo mismo una representación de un virrey emulando a Julio César que la del águila sobre el nopal el 27 de septiembre de 1821 o que un arco repleto de mayismos para celebrar el cumpleaños de Porfirio Díaz, y son mensajes sutiles que la población sabía interpretar perfectamente, desde la clara lealtad a su majestad española, al primer nacionalismo de la independencia y a un nacionalismo teñido de claros tintes indigenistas.

Notas

- 1 Ver antropólogos como JOSEF PIEPER, JOHAN HUINZIGA o JEAN JACQUOT.
En la historiografía del arte, y para el caso mexicano, es interesante el esquema propuesto VÍCTOR MINGUEZ, "Arte, espectáculo y poder en la fiesta novohispana", en HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ (ed), *México en fiesta*, Colegio de Michoacán, Secretaría de Turismo, Zamora (México), 1998.
- 2 Obras relevantes para el estudio del trimphus romano son:
JUAN JOSÉ FERRER MAESTRO, "El triunfo, la ovatio y el botín. Escenografía romana del uso aprovechable de la guerra" en *Ceremoniales, ritos y representación del poder*, Col·lecció Humanitats, Publicacions Universitat Jaume I, Castellón, 2004.
K. BRINGMANN, El triunfo del emperador y las Saturnales de los esclavos en Roma en *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.
H. S. VERSNEL, *Triumphus. An inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*, Leiden, 1970.
Las fuentes más interesantes las encontramos en autores clásicos como PLINIO, ESTRABÓN, DIONISIO, PLUTARCO o el bizantino ZONARAS.
- 3 Término utilizado en una de las obras clásicas en este tema, ROY STRONG, R., *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento. 1450-1650*, Alianza Forma, Madrid, 1988, p. 33.
- 4 Es el documento titulado: *Etiqueta para la entrada con palio de los Señores Reyes después de su exaltación al trono*. Archivo General de Palacio Real (Madrid) Sección Histórica, Fondo Entradas Públicas, Caja 48, Expediente 2.
- 5 Solo por citar algunas obras relevantes sobre entradas virreinales en la Nueva España y el arte que las rodea, cabe destacar:
VÍCTOR MINGUEZ, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Universitat Jaume I, Castellón (España), 1995.
JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA, *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1992.
JOSÉ I. RUBIO MANÉ, "Viaje de los Virreyes de Nueva España a su destino, llegada y recepción", en *El Virreinato*, Tomo I, IIH, UNAM, México, 1983.
Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España, México, CONACULTA, INBA-MUNAL, 1994.
VVAA, *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, UNAM, 1983.
- 6 DIEGO GARCÍA PANES, *Diario particular del camino que sigue un virrey de México desde su llegada a Veracruz hasta su entrada pública en la Capital*, CEHOPU, Madrid, 1994.
- 7 *Ibidem*.
- 8 SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro poético...*, 1680.
- 9 CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA, *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe: advertidas en los monarcas antiguos del imperio mexicano*, México, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1989.
- 10 JOSÉ JOAQUÍN MAGÓN (atribuido, activo en la segunda mitad del siglo XVIII), *Portada erigida en la Catedral de Puebla para la entrada del virrey Marqués de las Amarillas*, ca. 1756, Colección particular.
- 11 CARLOS MARÍA DE BUSTAMANTE, *Cuadro histórico de la revolución mexicana, iniciada el 15 de septiembre de 1810 por el C. Miguel Hidalgo y Costilla*.
- 12 Ver para las mismas la *Gaceta Imperial de México del Jueves 11 de octubre de 1821*.

- 13 Algunos ejemplos notables de estas fuentes alrededor de la entrada trigarante son:
Alegres días por la libertad mexicana. Descripción de la alegoría que en un cuadro de cinco varas de alto y cuatro y media de ancho presenta al respetable público... México, Imprenta de Ontiveros, 1821.
Noticioso general del viernes 28 de septiembre de 1821.
Gaceta Imperial de México [México] t.I, martes 2 de octubre de 1821.
- 14 Anónimo, *El ejército de la Tres Garantías hace su entrada en la ciudad de México*, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.
 Anónimo mexicano, *Entrada del generalísimo don Agustín de Iturbide a la Ciudad de México*, Óleo sobre tabla (cabecera de cama tipo imperio), 1821, Museo Casa del Risco, San Ángel, México DF.
- 15 Anónimo, *Festejos de la jura de la independencia en la Plaza Mayor, el 27 de octubre de 1821*, fechado en 1834, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, México DF.
- 16 *Entrada pública en Valladolid de la Señora Doña Ana Huarte de Iturbide, digna esposa del Inmortal Héroe Mexicano.*, 1822, Biblioteca Nacional (Madrid), Salón General, Signatura HA/20873.
- 17 Jacques-Louis David: *Consagración de Napoleón Bonaparte y Josefina*, (1805-1807), Musée du Louvre, París.
- 18 Anónimo: *Coronación de Agustín I en la Catedral Metropolitana*, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, México DF.
- 19 *Proyecto del ceremonial que para la inauguración, consagración y coronación de su majestad el Emperador Agustín I....*1822, Biblioteca Nacional (Madrid), Salón General, Signatura HA/23456.
- 20 *Decreto del Congreso General Constituyente de 17 de noviembre de 1824, que reduce a cuatro las fiestas religiosas nacionales, marca las fiestas cívicas y determina los honores que deben rendirse al presidente*, 1h. 21cm, Fondo Lafragua, vol. 859, Biblioteca Nacional (BN), UNAM, México DF.
- 21 *Solemnidad en la publicación de la Constitución*, Gobernación s/s, Caja 58, expediente 12, Archivo General de la Nación (AGN), México DF.
- 22 *Protocolo de posesión del cargo de presidente y vicepresidente de la República*, Gobernación s/s, Caja 60, expediente 26, AGN, México DF.
- 23 Un ejemplo de las fiestas por el 16 septiembre en el centralismo sería: JOSÉ FERNANDO RAMÍREZ, *Aniversario del memorable 16 de septiembre de 1810: solemnizado en la Capital de Durango en igual día de 1837*. Victoria de Durango, Imprenta del Gobierno, a cargo de M. González, 1837. 32p. 19cm. Fondo Lafragua, Volumen 385, BN, UNAM, México DF.
- 24 JOSÉ RAMÓN PACHECO, *Descripción de las solemnidad fúnebres con que se honraron las cenizas del héroe de Iguala, don Agustín de Iturbide, en octubre de 1838*, Imprenta de E. Cumplido, 1849. Archivo Reservado, Colegio de Michoacán, Zamora (México).
- 25 LINO JOSÉ ALCORTA, [Discurso pronunciado el 27 de septiembre de 1839, por encargo de la Junta Patriótica, para conmemorar el aniversario de la entrada de Iturbide a México] [s.p.i.] 7p. 19cm, Fondo Lafragua, vol. 428, BN, UNAM, México DF sería un buen ejemplo de festejos independentistas conmemorando la fecha de veintisiete septiembre, en lugar de la de dieciséis del mismo.
- 26 *Sobre las solemnidades que para el funeral del presidente de la República prescribe la ley*, Gobernación, s/s, Caja 372, exp. 3, AGN, México DF.
- 27 Gobierno de Guanajuato, *Programa de las funciones y composiciones literarias con que se solemnizó el restablecimiento de la Carta Federal*, los días 28 y 19 de Agosto de 1846, en la Capital del estado libre, soberano en independiente de Guanajuato. 32p. 18cm. Fondo Lafragua, vol. 950, BN, UNAM, México DF.
- 28 ABRAHAM LÓPEZ, "Entrada del General Santa-Anna en México, el año de 1846" (Recorte del *Calendario López de 1847*). P. 53-58. 13cm. Fondo Lafragua, volumen 347, BN, UNAM, México DF.
- 29 Anónimo, *Ya el Anti-Cristo Santa-Anna tira patadas de ahogado*. 1h. 21cm. Fondo Lafragua, vol. 887, BN, UNAM, México.
- 30 Muy bien tratada en CARMEN VÁZQUEZ MANTECÓN, *Santa Anna y la encrucijada del estado. La dictadura (1853-1855)*, México, Ed. FCE, 1986.
- 31 "Funerales del general Ignacio Zaragoza", en *El Monitor Republicano*, México, año XV, IV época, núm. 4417, 14 de septiembre de 1862.
- 32 *Advenimiento de SS.MM.II. Maximiliano y Carlota al trono de México. Documentos relativos y narración del viaje de nuestros soberanos de Miramar a Veracruz, y del recibimiento que se les hizo en este último puerto y en las ciudades de Córdoba, Orizaba, Puebla y México. Edición de La Sociedad*. México, Imprenta de J.M. Andrare y F. Escalante, 1864. 368 p.
- 33 *Ibidem*.
- 34 EDOUARD MANET, *Ejecución del Emperador Maximiliano de México*, 1868, Galería Künsthalle de Mannheim (Alemania).
- 35 El personaje de Benito Juárez sigue muy presente en la política mexicana actual, hasta el extremo que en los últimos mítines de campaña, los candidatos priistas y otros candidatos de la izquierda se declaraban abiertamente juarista, viéndolo como el modelo a seguir en la presidencia.
- 36 Como se verá en el arte mexicano exportado al exterior; como por ejemplo en los pabellones para las grandes Exposiciones Universales, en los que los aztequismos e inspiraciones indígenas van a estar muy presentes, como símbolo de identidad nacional.

Estampa popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta

Noemi de Haro García
Instituto de Historia (CSIC). Madrid

El creciente interés de los historiadores por la investigación de nuestro pasado más reciente está dando lugar a una nueva visión del mismo, gracias a ello comienzan a estudiarse parcelas del siglo XX español que antes habían quedado en un segundo plano. Mientras que las primeras vanguardias han sido las más profundamente tratadas, no ha ocurrido lo mismo con el desarrollo artístico posterior a la Guerra Civil en el que todavía quedan campos muy poco o nada estudiados¹. En el periodo correspondiente a los años sesenta destacó el desarrollo de una faceta del arte español cuyo objetivo era hacer del arte un instrumento de lucha y denuncia social, sin refugiarse en el esteticismo o la abstracción dominantes en el momento. Esta corriente, que se ha denominado realismo social, no sólo se dio en la plástica sino que venía precedida de otros movimientos literarios (poesía, novela y teatro) sociales con idénticos objetivos, movimientos que también tendrían su correlato en el cine y la fotografía. Estampa Popular fue el primer movimiento en la España del momento que desarrolló una actividad plástica de este tipo de forma abierta, del mismo formaron parte distintos grupos surgidos en varios puntos de España (Madrid, Córdoba, Sevilla, Valencia, País Vasco y Cataluña). Resulta casi inevitable mencionarlos en cualquier estudio que se haga de la época debido a su importancia como movimiento y a la relevancia de algunos de sus miembros. Sin embargo, si bien en su momento se dedicaron muchas páginas al estudio, análisis y crítica de su estética y sus pretensiones², los estudios actuales no han ido mucho más allá en el conocimiento del tema. En ellos bien se han tratado algunos grupos concretos (vistos por

separado o en un contexto territorial), bien se ha estudiado monográficamente algún artista³. También se han hecho exposiciones sobre Estampa Popular, pero en ellas destaca más el logro de reunir una obra dispersa y una serie de testimonios documentales que las aportaciones de sus catálogos⁴.

Por este motivo pensamos que resulta fundamental realizar una investigación profunda que aporte nuevos datos y perspectivas sobre esta agrupación de grabadores. Este trabajo dará lugar a una tesis doctoral con la que se pretende cubrir esta laguna existente en el conocimiento del arte español contemporáneo estudiando Estampa Popular desde una perspectiva metodológica que nos permita trascender los tópicos heredados y la simple sucesión cronológica de artistas, obras y exposiciones. Para ello se hará un análisis de los grupos, su actividad y sus componentes atendiendo tanto a su diversidad como a sus elementos comunes. Además, si bien se podrían estudiar las obras de arte tan sólo desde un punto de vista estético, consideramos que resulta más interesante su consideración como un documento histórico artístico que nos permita explicar el pasado y comprender, en parte, el presente. Esta concepción de la obra de arte como un testimonio histórico ha hecho que se definan una serie de objetivos principales de cara a la tesis doctoral los cuales habrán de concretarse en un periodo aproximado de cuatro años:

- Reconstruir la historia de los grupos y su actividad.
- Definir los parámetros de acción y los objetivos del movimiento de Estampa, tanto en los aspectos teóricos como en los estéticos.

- Situar las propuestas de Estampa Popular en el contexto histórico, artístico y social del momento. En este sentido se tendrán en cuenta especialmente el resto de manifestaciones de arte de denuncia del momento y, dentro de éstas, las vinculadas con el “realismo social”.
- Estudiar y analizar la recepción de la actividad de estas agrupaciones tanto en su época como posteriormente.

El trabajo realizado en este primer año y medio de investigación ha dado como resultado el establecimiento de una cronología relativa a los grupos y su actividad así como a la elaboración del listado de artistas que participaron de los mismos. No obstante hay que decir que, tanto la cronología como el listado, se van modificando a medida que avanza la investigación ya que Estampa Popular se está revelando como un movimiento mucho más complejo de lo que cabía suponer en un principio. Además de esto se ha realizado un estudio de los aspectos teóricos que suponían los inicios de la actividad de cada una de las agrupaciones, éste ha quedado plasmado en el trabajo de investigación correspondiente al segundo año de los estudios de doctorado. Los motivos que me han llevado a partir de los textos que acompañaron la exposición de las estampas y el modo en que he abordado su análisis, son el fruto de una decisión metodológica. Ésta se relaciona a su vez con los conceptos de Historia y Teoría del arte que manejo y que, sin duda, han marcado mi discurso. Considero que este punto de reflexión teórica es imprescindible para cualquier estudio que pretenda cierto rigor y coherencia y, por ello, expondré aquí una parte de la misma.

Obra de arte y estética de la recepción: una decisión metodológica

Parto de la idea de que aquello que llamamos obra de arte no se diferencia del resto de objetos que pueblan nuestro mundo, tan sólo cambia el tipo de relación que establecemos con ellos (dominada ésta por la experiencia estética). Pensadores como Gombrich y Gadamer⁵ ya han hablado de cómo la cualidad artística de un objeto no depende tanto de la obra en sí como del sujeto que se relaciona con ella, tanto si éste es su creador como si tan sólo se trata de un mero espectador. Nos alejamos así de las teorías que hablan de la trascendencia de la obra de arte para estudiar un elemento vinculado con lo subjetivo y lo circunstancial. De hecho, Gadamer habla de la obra de arte como una “transfor-

mación en una conformación [o “construcción”, tal y como figura en otras traducciones del original en alemán]” ya que “exige del observador ante el que se presenta que la construya. Pues ella no es lo que es. Es algo que ella no es (...) algo que sólo en el contemplador se edifica hasta ser aquello como lo que aparece y se pone en juego”⁶

Esto acaba llevándonos a una concepción de la experiencia estética mucho más modesta que el éxtasis cuasi místico o la elevación espiritual que cabría imaginar que se sufría con la experiencia del arte desde el romanticismo. Así podríamos hablar de una experiencia estética entendida en un sentido “débil”, consistente en la capacidad de la obra (que en realidad es, fundamentalmente, la del espectador) para trascender la objetualidad material de la misma, poniéndola en relación con otros conocimientos y experiencias del observador. En realidad, considero que esto es lo que hacen, consciente o inconscientemente, todos los historiadores del arte. Que el “ir más allá del objeto” de cada uno se base en la simple subjetividad o se apoye (sin dejar de ser subjetivo, por supuesto) en datos de otro tipo depende ya exclusivamente de las decisiones e intereses del propio investigador. Y es que nuestra comprensión del mundo no es inocente, nos condicionan una serie de prejuicios (entendidos en el sentido de “juicios previos”) que determinan la interpretación de lo que nos rodea⁷. Para estudiar la obra de arte así concebida resultan muy interesantes los planteamientos de la estética de la recepción⁸, ésta se preocupa de estudiar las condiciones que permiten y explican la interpretación de la obra artística. El hecho de que se hable de interpretación se debe a que se entiende la obra de arte dentro de un proceso comunicativo (con emisor, receptor, mensaje y medio con codificación). Que el público entienda de esa obra de arte lo que pretendiera el artista (o no) es un riesgo que se corre en todo acto de comunicación y que depende, entre otras cosas, de que ambos empleen el mismo código para descifrarla. La aplicación de un código adecuado para interpretar la obra depende a su vez, del receptor y de las pistas que en ese sentido nos dé la propia obra. Si el receptor encuentra en ella elementos que quedan vacíos de significado recurrirá para interpretarlos a sus conocimientos previos. Éstos configuran lo que Jauss, partiendo de Gadamer⁹, llama horizonte de expectativas el cual se pone en relación con lo que se nos propone en la obra para así dotarla de sentido. Por lo tanto, a la hora de estudiar e interpretar una obra de arte es fundamental que el historiador tenga en cuenta los horizontes de expectativas del público. Si la valoración de un objeto como obra de arte depende de

su capacidad para servir de medio en un proceso de comunicación basado en la experiencia estética y la existencia de ésta se relaciona a su vez con los conocimientos que tengamos sobre el objeto, cuanto más sepamos de la obra mejores serán la experiencia estética y el proceso comunicativo.

En ese caso cabría preguntarse si nos bastaría cualquier tipo de explicación de la obra para provocar esta experiencia estética, entonces cualquier "cuento" bien contado valdría para que un simple objeto pasara a ser una obra de arte. La tarea que se le presenta al historiador del arte es precisamente contar un buen cuento basándose en datos reales y contrastables, en tratar de relatar el tipo de experiencia estética que pudo suscitar la obra en su momento. Sin embargo, todo investigador ha de ser consciente de que nunca podrá alcanzar la interpretación de la época, este salto temporal es imposible ya que nuestra forma de ver el mundo (nuestro horizonte de expectativas) no podrá coincidir con la de una época pasada. Si la configuración de un objeto como obra de arte se encuentra inmersa en la historia también lo está la interpretación que se pueda hacer de ella. Aunque se ha de tratar de ser lo más riguroso posible no hay duda de que, con los mismos elementos, se pueden construir muchas historias distintas, todo depende del modo en que se haya decidido jugar con ellos. Del mismo modo también habría que tener en cuenta que la experiencia de las obras a lo largo del tiempo ha ido variando y que resulta igualmente interesante tener en cuenta todos los estadios relativos a la recepción de la misma llegando incluso hasta el momento presente. Por este motivo en mi estudio, pretendo no fijarme sólo en la recepción de la labor de los grupos por sus contemporáneos sino que también me interesan las distintas formas en que se los ha interpretado a lo largo del tiempo.

Todas estas ideas forman parte pues del conjunto de mis prejuicios al abordar la investigación¹⁰, y son las que explican y justifican mi estudio de los primeros textos vinculados a los grupos de Estampa Popular. Como ya se ha dicho anteriormente, estos artistas fueron los primeros en desarrollar una actividad de crítica clara y directa a la dictadura franquista desde las artes plásticas en España. No contentos con ello, combinaron esto con el uso del código lingüístico, más directo en su capacidad comunicativa. Así lo primero que hacía cada grupo al presentarse como tal era explicar sus ideas en uno o en varios textos que se publicaban en forma de folleto o catálogo. Los artistas consideraron que en sus exposiciones esta justificación escrita era tan importante como mostrar sus obras. El hecho de que colaboraran con teóricos, críticos,

novelistas y poetas nos muestra que apreciaban como complementario al suyo el trabajo que desde estos sectores se realizaba en pos de un arte comprometido. Así pues, en el caso de Estampa, los textos eran tan importantes como las obras de cara a la comunicación con el público. Es más, a esto se sumaban muchas veces lecturas de poemas o charlas y debates cuyo contenido no ha quedado recogido pero que también formaba parte de la actividad expositiva y comunicativa de Estampa. De todo esto (obras, textos, charlas, lecturas) que configuraban las muestras de Estampa sólo nos quedan los testimonios de quienes lo vivieron, los documentos que esto pudo generar y... las elaboraciones teóricas de los textos de las exposiciones. En resumen, para tratar de acercarnos al modo en que funcionaron las obras de Estampa en su momento contamos pues con tres fuentes de información directa: las estampas, los testimonios de los artistas vivos y los textos de las exposiciones. El empleo de estas fuentes junto con el de las indirectas (que son absolutamente indispensables) es complementario ya que el atractivo que presenta el estudio de las estampas de estos grupos no se debe sólo a ellas mismas sino, como hemos podido ver, también a la situación social que las motivó y al modo en que el público se relacionó con ellas. Si, como se ha dicho anteriormente, es fundamental para el historiador tratar de conocer el horizonte de expectativas de la obra, estos escritos nos ponen en relación con las ideas de los artistas. Al menos con las ideas que éstos pretendían y explicitaban o, más bien, con las ideas que se suponen de los artistas pero que relataban una serie de escritores.

Los textos

El arte, ese concepto tan escurridizo y difícil de definir, fue una actividad considerada durante mucho tiempo dentro de las habilidades manuales. Lo que los artistas escribían sobre él no era muy diferente de un libro de instrucciones y trucos para el buen profesional¹¹. ¿Cómo se consideraba entonces el producto de esta actividad?, la obra de arte era un objeto más dentro del amplio mundo de las herramientas hechas por y para el hombre. Sólo la diferenciaban del resto el uso que se le daba y su capacidad para cumplir, mejor o peor, su función. Cuando, en lo que se acabó denominando Renacimiento¹², se empezó a reivindicar una consideración más elevada para los artistas y sus obras, aparecieron nuevos conceptos en los escritos sobre arte. Este cambio no era otra cosa que el reflejo del cambio de mentalidad que se estaba operando en el momento y que también tuvo su eco en el mundo del

arte, de esta manera comenzaban a transformarse los significados de palabras como “arte” o “artista”. Así en los antiguos “libros de recetas” se comenzó a dar cada vez más importancia a otras ideas, que relacionaban el arte con el pensamiento, el trabajo mental y las intenciones del creador¹³. A éste se le concedía ahora una autonomía que lo apartaba del simple trabajador que hacía lo que había hecho siempre, o lo que pedía quien le pagaba (a ser posible, bueno, bonito y barato). Se reivindicaba que la pintura podía ahora expresar tanto y tan bien como la poesía¹⁴, el artista no era una simple mano, era también un cerebro (y eso lo diferenciaba del artesano) que reflexionaba sobre el mundo y era capaz de tener ideas propias e innovadoras. Y de defenderlas en un texto que no se limitaba a explicar cómo utilizar sus herramientas sino cómo reflejar con ellas lo que tenía en la cabeza.

Los escritos sobre lo que deben o no conseguir, ser, pretender, comunicar, parecer... el arte, la obra de arte y el artista, se han ido sucediendo a lo largo de la historia. Si el papel de estas obras teóricas es fundamental para entender cualquier manifestación artística, lo es aún más a partir de las llamadas vanguardias históricas. Con las academias, que extendieron su poder a partir del siglo XVIII, se contaba con un espacio donde se difundía en qué consistía el buen arte, se disponía así de un lugar donde se construían la teorización y la tradición artística. El problema era que las academias acabaron convirtiéndose en la institución encargada de mantener esta tradición, a costa de dejar de lado todas aquellas otras propuestas que no se ajustaran a ella. Aunque hubo precedentes en la ruptura con los preceptos académicos (y el mejor ejemplo son esos artistas libres, locos, independientes, geniales, y por supuesto pluriempleados, que tanto valoraban algunos en el XIX) las vanguardias del XX fueron las que realmente sistematizaron un pensamiento artístico coherente que pudiera hacer frente al académico dominante. Éste volvía a concretarse por escrito pero ya no se plasmaría en el formato de libro que se había utilizado hasta entonces sino a través de manifiestos¹⁵. Estos escritos, que respondían a formas y tonos muy variados, fueron los encargados de definir y afianzar la validez de las nuevas concepciones artísticas frente a las del momento. Como bien apunta Anna María Guasch¹⁶, el carácter legitimador que tuvo el manifiesto para estas vanguardias lo heredaron, tras la Guerra Mundial, las proclamas de historiadores y críticos que quedaban recogidas en la prensa o en otro tipo de publicaciones. Actualmente éstas han sido sustituidas por los discursos de las exposiciones, obra de admirados comisarios cuyas ideas quedan fijadas en los catálogos.

Ciertamente, pese a todos los tópicos y a todas las dificultades inherentes al medio, nada es más claro para la comunicación que los códigos del lenguaje, oral o escrito. Y los artistas lo sabían, lo saben. Para conseguir comunicar lo que querían, los artistas podían fijarlo por escrito ellos mismos o bien se encargaban de buscar a alguien que dominara el medio y lo hiciera en su lugar. Era una forma de hacerse entender y de ser apreciados (recorremos que no se puede apreciar algo que no se entiende mínimamente), llegando así a más gente. En las exposiciones de Estampa Popular había siempre catálogos o folletos donde se proporcionaban explicaciones teóricas relacionadas con la labor de estos grupos o la del artista en general. Las digresiones teóricas vinculadas a las exposiciones de Estampa son una mezcla entre el histórico manifiesto vanguardista, el texto laudatorio de las exposiciones de épocas pasadas y el texto actual de catálogo. En los primeros se proporcionaba la filosofía del grupo, en los segundos no se iba más allá del halago y, en los terceros, se proporciona un discurso teórico completo que da la clave interpretativa de la exposición. Los textos difieren mucho según la exposición, el grupo y el lugar en que se mostraran, esto indica que las intenciones y la escala de valores de cada agrupación también eran diferentes, al menos en lo que a su corpus teórico se refería. Si la propuesta metodológica de partida de la aplicación de la estética de la recepción nos llevaba a la necesidad de analizar los textos para comprender un elemento importante en la configuración de la actividad de Estampa Popular, al analizar los manifiestos fundacionales de Estampa recurriremos a la misma metodología: nada mejor que conocer el horizonte de expectativas en que éstos fueron creados para tratar de hacer un análisis con el mayor rigor posible.

Para poder acercarnos al horizonte de expectativas en que se produjeron estos escritos hay que tener en cuenta que éstos tenían distintos receptores con horizontes no necesariamente idénticos. Esto implicaría la existencia de distintos niveles de lectura para estos textos. Para poder establecerlos hay que hacer un análisis que tenga en cuenta el contexto histórico, social y cultural del momento, quiénes eran y qué ideas manejaban los autores, cómo se estructuraban los textos y qué contenidos trataban. También es interesante poner en relación los documentos analizados con escritos similares (en intereses, función, época...). Como el contexto es complejo y tiene muchas facetas diferentes se han tenido en cuenta también algunos de los movimientos artísticos y culturales que se dieron en el momento. Obviamente no han podido analizarse todos pero sí se han seleccionado aquéllos que guardaban algún tipo de relación (teórica,

estética, temporal, personal) con Estampa. Soy consciente de que el espacio contextual en que se puedan establecer relaciones es, por definición, ilimitado y ficticio, pero la riqueza interpretativa que el conocimiento del contexto proporciona no puede ser pasada por alto en ningún estudio riguroso. Teniendo en cuenta todos estos factores se ha efectuado un acercamiento al establecimiento del horizonte de expectativas en que estos textos se produjeron y se leyeron. Horizonte y textos que, a su vez, configuran el punto de partida de la actividad de Estampa ya que no se trata sólo de analizar una fuente, los textos eran parte integrante del despliegue comunicativo que pretendían ser las exposiciones de Estampa Popular. Para terminar hay que decir que, con este estudio, no se pretende crear la ilusión de que se está mirando a Estampa Popular tal y como se veía en su momento. Como se ha dicho antes, también el investigador tiene un horizonte de expectativas que puede ampliar, pero nunca dejar de lado. Por eso aquí sólo se pretende hacer una interpretación desde la Historia del Arte de esa percepción.

Para poder situar los textos en el contexto de una forma apropiada se ha dedicado mucho tiempo a estudiar no sólo aspectos relacionados con la plástica del momento y la Historia: las lecturas sobre Literatura, Teoría del Arte, prensa, cine, censura y diversos aspectos de la crítica de arte en el momento han resultado fundamentales para abarcar un panorama amplio y complejo. Los datos proporcionados por las fuentes bibliográficas y hemerográficas se han completado con el análisis de la documentación de archivo (especialmente interesantes en este sentido han sido los fondos del Archivo del PCE). Del mismo modo han sido indispensables los contenidos de las declaraciones de los artistas u otras personas vinculadas a los escritores para conocer sus ideas, su posible filiación política y sus intereses. Algunas veces se han contrastado estos datos con los procedentes de entrevistas publicadas por Internet que se ha revelado como un espacio donde la libertad para hablar de ciertos temas permite escribir cosas que no se publican normalmente al hacer una biografía de un escritor, teórico o crítico (y no porque se trate de datos no contrastados sino porque las biografías publicadas normalmente acaban siendo más bien textos de ensalzamiento, evitando todo dato comprometedor o crítico). Obviamente también se ha llevado a cabo una recopilación y lectura de otras obras críticas, teóricas o literarias de los responsables de los textos para poder insertar lo analizado en el resto de su producción escrita. Así se han podido establecer correspondencias temáticas, evoluciones de intereses o transformaciones formativas.

Escribir para las exposiciones de Estampa Popular

Al analizar los textos que supusieron la presentación de cada uno de los grupos de Estampa salta a la vista que tan sólo una parte muy reducida de ellos fue escrita por los propios artistas. El resto salió de la pluma de teóricos y críticos de arte e incluso hay aportaciones de poetas. Efectivamente, como ya quedó dicho más arriba, la actividad de los grupos de Estampa Popular no contó sólo con el apoyo de los propios miembros de los grupos, también la respaldaban una serie de personas vinculadas de alguna manera al mundo del arte social. Si bien todos ellos compartían una ideología antifranquista pertenecían a tendencias estéticas, teóricas y políticas muy distintas. No resulta extraño que todos ellos se conocieran entre sí si tenemos en cuenta que defendían ideas consideradas sospechosas por el régimen y compartidas por grupos que no por estar aumentando en número e importancia dejaban de ser pequeños. Hay que decir que, de todos los textos que hemos analizado para este estudio, ninguno fue denominado "manifiesto" por sus autores (la denominación de "manifiesto del Realismo" al escrito de García Ortega llegó posteriormente). Hay "declaraciones de principios", poemas y distintos textos de tipo teórico o crítico. Sin embargo, todos ellos pretenden funcionar como introducción a determinados aspectos de la exposición en cuestión sobre todo en los relacionados con la estética y la intencionalidad de las obras. En este aspecto precisamente es donde estos textos entroncaban con la tradición del manifiesto que instauraron las vanguardias históricas. Éstas habían lanzado escritos donde defendían generalmente posturas estéticas y éticas opuestas al mundo en general y al de la academia en particular (y, de paso, se enfrentaban muchas veces a otros movimientos estéticos vanguardistas del momento). Pero los textos que introducían a las exposiciones de Estampa Popular iban algo más allá de los de las vanguardias históricas al ser un componente más de la exposición y estar destinados a dar una serie de explicaciones al público. He aquí un listado con las distintas exposiciones y los autores de los textos correspondientes:

- 1957, exposición de José García Ortega en la Sala Alfíl. Publicación de la Declaración de Principios o Manifiesto del Realismo, escrito por el propio García Ortega.
- 1959, Declaración de Principios de Estampa Popular de Madrid, redactada por sus fundadores: José García Ortega, Dimitri Papagueorguiiu, Antonio Valdivieso, Ricardo Zamorano, Luis Garrido, Javier Clavo, Pascual Palacios Tardez, Ortiz Valiente, Antonio Zarco.

- 1961, exposición del Grupo Sevilla en la Galería Velázquez. Texto del díptico que hacía las veces de catálogo firmado por el Grupo Sevilla (según el testimonio de Francisco Cuadrado¹⁷, el texto fue redactado por los tres).
- 1962, exposición de Estampa Popular del País Vasco en las Salas de Arte del Ayuntamiento de San Sebastián. Textos del catálogo redactados por Vidal de Nicolás y Antonio Giménez Pericás.
- 1962, exposición Norte-Sur en la galería Céspedes del Círculo de la Amistad de Córdoba. Participan los grupos de Estampa Popular de Vizcaya, Córdoba y Sevilla. Texto de Antonio Giménez Pericás y poemas de Blas de Otero, Gabriel Aresti, Vidal de Nicolás, Sabina de la Cruz y Carlos Álvarez.
- 1964, exposición de Estampa Popular de Valencia en la facultad de Medicina de Valencia. Texto de presentación escrito por Tomás Lloréns que tiene carácter de manifiesto.
- 1965, exposición de Estampa Popular Catalana en la Galería Belarte de Barcelona. Los textos del catálogo son de Josep Maria Castellet, Francesc Vallverdú, Cesáreo Rodríguez Aguilera, Francisco Candel y Corredor Matheos.
- 1966, I Exposición Nacional de Estampa Popular en la Sala d'Arte Agrupació Amics de la Música en Hospitalet de Llobregat, Barcelona. Escriben en el catálogo Aguilera Cerni, Moreno Galván y Josep Maria Castellet.

Así pues, en la configuración del punto de arranque teórico y estético de los grupos de Estampa fue mucho más importante la participación de personas vinculadas al mundo de la literatura y la crítica de arte que la de los artistas. Si bien éstos definieron las pautas en los inicios, fueron aquéllos quienes las desarrollaron. Hay que decir que la libertad que tenían a la hora de escribir los catálogos permitió a estos poetas, novelistas y críticos escribir sobre los aspectos del arte que más les interesaran y del modo en que ellos mismos decidieran. Analizando los textos así como la trayectoria personal de sus autores podemos constatar que, si bien es cierto que la actividad plástica de Estampa carecía de filiación política alguna al reunir a artistas de orientaciones diversas¹⁸, no ocurría lo mismo con los autores de los escritos de sus exposiciones. La mayoría de ellos era militante en la clandestinidad del PCE, suscitaba los intereses del mismo por la proximidad de sus ideas o era considerado un “compañero de viaje”. Incluso en el caso de la “Declaración de Principios” del grupo madrileño, que fue redactada por el conjunto

de artistas fundadores, existe este vínculo con las ideas comunistas al tratarse de un escrito basado en otro anterior: la “Declaración de Principios” del Taller de Gráfica Popular mexicano¹⁹ que partía de una concepción del arte basada en la ideología comunista. Además podemos comprobar cómo los artistas que escribían eran aquéllos con una formación teórica más fuerte. Esta formación teórica podía estar politizada, como en el caso de José García Ortega o de los componentes del Grupo Sevilla, o estar mediatizada por el uso de modelos teóricos venidos de la propia tradición artística. En esta situación se encontraría también el escrito de García Ortega (vinculado a la tradición literaria y a los manifiestos de las vanguardias) y la “Declaración de Principios” madrileña que, como ya hemos visto, sigue el modelo mexicano (y queda, por ello, más politizada de lo que pretendía). En el caso de los autores provenientes del campo de la literatura resulta obvia la continuidad de sus escritos con su trayectoria e intereses personales. Esto caracteriza a todos los textos de las exposiciones de Estampa pero, en el caso de los poetas y novelistas, se combina con la evolución creativa de cada autor y con la formación teórica desigual que éstos presentan. Así, destacan de la obra plástica de los grupos aquellos aspectos que se relacionan con sus creaciones literarias del momento. En el caso de la poesía la relación con el material expuesto se traduce en vínculos temáticos, los poemas son una obra expuesta más que una justificación teórica.

Finalmente, lo escrito por los críticos se inserta también en el conjunto de su obra y enlaza con las preocupaciones estéticas que tenía cada uno en ese momento. Sin embargo, sí se puede apreciar una mayor solidez en la base teórica de sus textos que evidencia su formación y su experiencia en el campo de escribir sobre arte. Asimismo esto justifica plenamente el hecho de que los críticos hayan desempeñado un papel fundamental a la hora de posibilitar el éxito y el ascenso de los movimientos artísticos en el siglo XX. Así pues, dado el carácter de los textos, la libertad con que se permitía escribir a los autores y la distinta formación teórica e intereses de cada uno de ellos, los catálogos de Estampa son yuxtaposiciones de textos complementarios y, algunas veces, contradictorios que muestran distintos aspectos e intereses con respecto a su obra. No obstante siempre habrá una nota común a todos ellos: la importancia concedida al compromiso social. Ciertamente, viendo la trayectoria vital, creativa y de compromiso de cada uno de los redactores de los textos se puede afirmar que para todos ellos la implicación social iba más allá de su apoyo a Estampa. Todos tenían una actividad de compromiso social de la

que estos escritos tan sólo representaban una mínima muestra y que estaba muy relacionada con las ideas defendidas desde el partido comunista. La relación con las ideas comunistas no se debía sólo a la pertenencia al partido sino también a la formación teórica de los responsables de los textos de presentación. En efecto, como bien afirma Elías Díaz, hacia finales de los cincuenta y durante los sesenta se empezó a manifestar y exteriorizar la influencia del marxismo, primero en la metodología científica y, más tarde, en el pensamiento filosófico²⁰.

Así podemos afirmar que, en el caso de Estampa, los responsables de elaborar la teoría artística mostraban una implicación política mucho más clara, desarrollada y justificada teóricamente que la de los artistas. Esta capacidad de justificar sus ideas por escrito apoyándose en su formación teórica (además de la labor socialmente activa que el partido comunista reconocía en los intelectuales) les convertía en los redactores idóneos de los textos introductorios. Eso explica también que los manifiestos que acompañaban a las obras de unos artistas que se declaraban desvinculados de todo partido presentaran contenidos y conceptos que sí lo estaban. El manejo de unos parámetros que no resultaban familiares a todo el mundo (menos aún a las clases obreras) nos hace pensar que, aunque los textos estuvieran a libre disposición de cualquier visitante, sus autores tenían en mente un público mucho más formado. Este hecho podría interpretarse como la existencia de una completa desvinculación entre los autores de los textos teóricos, los artistas y el público. Y sin embargo, no sucedió así: en una serie de grupos integrados por artistas con una relativa autonomía entre sí, los textos fueron y son los responsables de dotarlos de una apariencia de unidad al ampararlos bajo un discurso común. Esto dio lugar a una teoría estética lo suficientemente indefinida como para permitir una amplia gama de variaciones en la misma. De esta manera podían ser acogidos en la organización artistas pertenecientes a un universo ideológico igualmente amplio (aunque con una orientación similar). Tampoco se puede hablar de una evolución en la concepción global de los grupos sino del desarrollo personal de la ideología de los distintos autores de los textos teóricos y de cómo la hacían casar con una agrupación artística en la que veían reflejadas sus ideas (normalmente por la existencia de un contacto directo con los artistas). Si algo nos puede ofrecer la ilusión de una serie de ideas compartidas que atraviesan los textos, éstas provienen en realidad de la existencia de una misma fuente teórica: la proporcionada por la teoría plástica del realismo socialista defendida desde el partido comunista²¹.

En el caso de Estampa, los textos resultan fundamentales a la hora de estudiar al movimiento. De hecho son los encargados de dotar a todo el movimiento de una singularidad explícita (más aún teniendo en cuenta el panorama español del momento): sin ellos la intención crítica no sería tan fácil ni evidente. Y eso sucedía a pesar de que no siempre se trataba de textos original y expresamente creados para cada muestra. Así, por ejemplo, el texto de José María Moreno Galván de la I Exposición Nacional de Estampa Popular había sido empleado en la exposición de Estampa Popular de Madrid en la galería Quixote y el texto de Jose María Castellet para la presentación de Estampa Popular Catalana se emplearía más tarde en la exposición en el Club Pueblo de Madrid. No obstante un estudio detallado nos permite identificar una serie de temas considerados importantes en la mayoría de los escritos:

- Establecimiento de un vínculo con una parte de la tradición artística española que tenía que ver más con las tradiciones populares locales que con la defensa de un pasado glorioso e imperial que se hacía desde la dictadura.
- Concepción del artista como un trabajador en el campo intelectual cuyas obras eran una forma de comunicación y podían ser empleadas para transformar la sociedad.
- Defensa de una creación artística que huyera del culto al individuo. Preferencia por los movimientos colectivos.
- Necesidad de existencia de compromiso social en el mundo del arte.
- Consideración de que la necesidad de un arte que fuera capaz de llegar al pueblo se resolvía a través de una estética realista (estética que se matizaba de distintas formas según el grupo del que se tratara).

A pesar de la existencia de estas ideas comunes a la mayoría de los catálogos de Estampa, se puede comprobar que, como hemos afirmado, se trata de un marco muy amplio. Esto permite que, si bien se quiso dar la imagen de un movimiento nacional con la exposición de 1966 y con otras realizadas en el extranjero, se trató más bien de grupos unidos tan sólo por una intención de cambiar el mundo con su arte. Si la imagen compacta de grupo fue promovida por los propios artistas de cara a estas exposiciones o bien fue lo que se quiso ver en ellos es algo que requerirá investigaciones posteriores. Lo cierto es que el arte de Estampa se empleó en distintos ámbitos, incluso se lo mostró como uno de los represen-

tantes de una cultura artística antifranquista española desde su nacimiento hasta 1976, cuando Valeriano Bozal y Tomás Lloréns lo seleccionaron para participar en la exposición "España, vanguardia artística y realidad social"²². El análisis del uso e interpretaciones que se hicieron de Estampa Popular es uno de los objetivos que nos planteamos de cara a la continuación de nuestra investigación. Desde entonces hasta hoy la atención prestada a estos grupos y los juicios emitidos con respecto a los mismos han ido cambiando a la par que los intereses artísticos (y extra artísticos). Tras un periodo de silencio roto por las monografías sobre arte español contemporáneo, la recuperación de la memoria histórica de una época, así como el interés por los movimientos de carácter local, ha propiciado un renovado interés por conocer esta faceta del arte español. Una faceta que, con sus luces y sombras, supuso la primera manifestación clara de una oposición teórica y plástica a la dictadura de Franco.

Notas

- 1 No obstante, y aparte de otros estudios más generales, hay que destacar las aportaciones hechas en este sentido por publicaciones como: CABAÑAS BRAVO, M. (1996): *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las Bienales Hispanoamericanas de arte*. Universidad Nacional Autónoma de México. México./ *Posrimerías de un instrumento de la política artística del franquismo: el final de las bienales hispanoamericanas de arte*. Universidad de Valladolid, Valladolid./ *Política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispanoamericana*. CSIC, Madrid. / CABAÑAS BRAVO, M. (1994): *El ocaso de la política artística americanista del franquismo: la imposible continuidad de las Bienales Hispano-Americanas de arte*. Instituto Mexiquense de Cultura, México./ DÍAZ SÁNCHEZ, J. (2000): *El triunfo del informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*. Metáforas del Movimiento Moderno, Madrid./ (1998): *La oficialización de la vanguardia artística en la postguerra española*. Universidad de Castilla la Mancha. Cuenca./ DÍAZ SÁNCHEZ, J., LLORENTE HERNÁNDEZ, Á. (2004): *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Istmo, Madrid./ LLORENTE, Á. (1995): *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Visor, Madrid.
- 2 Aparte de los textos de las propias exposiciones, las crónicas, críticas y comentarios de las mismas, cabe citar obras como BOZAL, V. (1965): *El realismo, entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Ciencia Nueva, Madrid. / BOZAL, V.; LLORENS, T. (dir.) (1976): *España vanguardia artística y realidad social. 1939-1976*. Gustavo Gili, Barcelona./ También hay que tener en cuenta publicaciones periódicas de la época como *La Balsa de la Medusa*, *Acento Cultural* o *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*.
- 3 GANDÍA CASIMIRO, J. (comis.) (1996): *Estampa Popular* (catálogo exposición). IVAM, Valencia./ BARROSO VILLAR, J. (1979): *Grupos de pintura y grabado en España 1936-1969*. Universidad de Oviedo, Oviedo./ GUASCH, A. M. (1985): *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Akal, Madrid./ MARÍN VIADEL, R. (1981): *El realismo social en la plástica valenciana. 1964-1975*. Nou Llibres, Valencia./ MARTÍNEZ, A. (1992): *Aspectos estéticos y sociales de "Estampa Popular" de Madrid*. Salamanca. Tesis doctoral inédita.
- 4 BARRENA, C.; LEYVA, A. (comis.) (2006): *Estampa Popular de Madrid. Arte y política (1959-1976)* (catálogo exposición). Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, Madrid./ MORENO GELABERT, A. (coord.) (2005): *Cap a una altra realitat. El context d'Estampa Popular* (catálogo exposición). Museu d'Art de Girona, Girona./ AA.VV. (2004): *Estampa Popular de Barcelona. Fons d'art de l'Hospitalet*. Museu Enric Monjo. Museu d'Art de l'Hospitalet, L'Hospitalet de Llobregat./ GANDÍA CASIMIRO, J. (comis.) (1996): *Estampa Popular* (catálogo exposición). IVAM, Valencia.
- 5 GADAMER, H. G. (1996): *Estética y hermenéutica*. Tecnos, Madrid. GOMBRICH, E. H. (1998): *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Tecnos, Madrid.
- 6 GADAMER, H. G. (1996): *Estética y hermenéutica*. Tecnos, Madrid: 132.
- 7 Estas ideas, desarrolladas por autores como Gadamer tienen su punto de partida en los escritos de Heidegger para el que " Cuando el ser se pone en disposición de iniciar una tarea, póngase por caso, de interpretar algo, se encuentra en una situación como de sometimiento a aquellos hábitos y costumbres propios que se

- han ido formando en su persona a partir de todos los actos de interpretación que haya podido llevar a cabo previamente; [...] Se trata pues de un acto previo a la comprensión del objeto de conocimiento que, por el hecho de ser previo, no llega a adquirir el carácter genuino de conocimiento, sino que sólo se materializa como una especie de esbozo de comprensión, que no va más allá de simplemente ofrecer posibilidades." [ACOSTA GÓMEZ, L. A. (1989): *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Gredos, Madrid: 65-66].
- 8 La estética de la recepción (Rezeptionsästhetik) tiene como principales teóricos a W. Iser y H. Weinrich que desarrollaron esta metodología de análisis textual a mediados de los sesenta, en la universidad de Constanza. Ha llegado a ser una de las corrientes de investigación literaria de más amplia difusión en los últimos años. Su posterior difusión y aplicación en el campo de la Historia del Arte resulta sumamente útil ya que, con los ajustes necesarios, estudia la obra de arte como un elemento complejo dentro de un mundo igualmente complejo configurado a partir de la subjetividad del propio ser humano que lo percibe. Además resulta especialmente interesante que tenga en cuenta el papel en la elaboración del discurso interpretativo del propio intérprete. Como estudios histórico artísticos que han aplicado esta metodología cabe destacar trabajos como los siguientes:
PÉREZ LOZANO, M. (1993)
-“Una cuestión de método: ¿Qué hay entre la interpretación iconográfica e iconológica?”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 12: 131-139.
-*El conceptismo en la pintura andaluza del siglo de oro*. Tesis Doctoral inédita, Córdoba.
PÉREZ LOZANO, M.; URQUÍZAR HERRERA, A.:
-(2003): “De Gombrich a la Rezeptionsästhetik. La configuración de la percepción y la interpretación en las artes visuales”, en *E. H. Gombrich In Memoriam. Actas del Congreso Internacional ‘E. H. Gombrich (Viena 1909-Londres 2001): Teoría e Historia del Arte’*. Euns, Pamplona: 325-341.
-(2001): “Los hispanistas anglosajones y sus interpretaciones de los bodegones velazqueños”. En *Actas de la I Conferencia Internacional ‘Hacia un nuevo Humanismo. El hispanismo angloamericano: aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura españolas (siglos XVI-XVIII)’*. Universidad de Córdoba, Córdoba: 1467-1487.
URQUÍZAR HERRERA, A.:
-(2000): “Apuntes para la definición teórica y metodológica de la historia de la historiografía del arte”. En *Actas del III Congreso Internacional ‘Historia a Debate’*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela: 41-46.
-(2001): *El Renacimiento en la periferia. La traducción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*. Universidad de Córdoba, Córdoba.
 - 9 ACOSTA GÓMEZ, L. A. (1989): *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Gredos, Madrid
 - 10 La labor de concienciación de la existencia de los propios prejuicios constituye una de las más necesarias (y difíciles) para el investigador. Lo mejor que se puede hacer con las limitaciones insalvables es ser consciente de ellas ya que son precisamente esos límites los que nos configuran y diferencian del resto del mundo.
 - 11 Así sucede en las fuentes clásicas y medievales que hablan de arte (no nos referimos a las obras que se centraban en la Filosofía u otro tipo de obras tóricas que trataban de conceptos que, si bien hoy asociamos al arte, se entendían de otro modo en aquel momento). Sirvan de ejemplo la *Naturalis Historia* de Plinio del siglo I o *Il libro dell'arte* de Cennino Cennini escrito a finales del siglo XIV.
 - 12 Hay que decir que empleamos esta expresión con todas las prevenciones posibles ante un término tan global, unificador y simplificador. El profundo cambio de mentalidades que caracteriza al Renacimiento sólo se dio en ámbitos muy determinados de Italia, sus avances tardarían mucho en llegar a otros puntos de Occidente y, muchas veces, cuando llegaron eran muy diferentes de las ideas de origen bien por el paso del tiempo o simplemente por las deformaciones que supone todo trasvase de información.
 - 13 En este sentido, habría que mencionar, como inaugurador de esta nueva forma de hablar del arte y el artista, a Leone Battista Alberti y sus obras: *Della pittura* de 1435 [edición princeps: Basilea, 1540 (latín). Venecia, 1547 (italiano)], *De re aedificatoria* [c. 1450, impreso en 1470] y *De statua* [escrito hacia 1465 y publicado en Viena (latín), 1877. Venecia, 1568 (italiano)].
 - 14 Nos referimos, obviamente, al texto que Horacio escribiera en la “Epístola a los Pisones” de su *Poética* hacia el 13 a. C. y que fue retomado en el Renacimiento para teorizar sobre el arte. «Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes/ te capiat magis, et quaedam, si longius abstes/ haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri, iudicis argutum quae non formidat acumen/ haec placuit semel, haec deciens repetita placebit» [“La poesía es como la pintura; habrá una que te cautivará más si te mantienes cerca, otra si te apartas algo lejos; ésta ama la penumbra; aquélla, que no teme la penetrante mirada del que la juzga, quiere ser vista a plena luz; esta agradó una sola vez; aquélla, aunque se vuelva a ella diez veces, agraderá (otras tantas)"].
 - 15 Si en un principio estos escritos sobre arte pasaron por diversas denominaciones (libro, manual, tratado...) en el siglo XX tomarán prestado el nombre de los textos de carácter más o menos panfletario destinados a grandes masas de población que surgieron fruto de los movimientos políticos que se habían empezado a desarrollar ya en el siglo XIX.
 - 16 GUASCH, A. M. (ed.) (2000): *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Akal, Madrid: 5.
 - 17 Entrevista con José Cuadrado. Sevilla, 17-04-2006.
 - 18 Todos los estudios sobre Estampa se hacen eco de esta desvinculación de la actividad de los grupos de cualquier política de partido. Esto es cierto sólo en el caso de los artistas ya que sólo tres de los ocho fundadores militaban entonces en el PCE (José García Ortega, Ortiz Valiente y Ricardo Zamorano).
 - 19 El TGP tuvo su origen en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). La LEAR se fundó en 1933 y estaba dividida en distintas secciones, la sección correspondiente a Artes Plásticas estaba a cargo de Leopoldo Méndez que acabó abandonándola por desacuerdos en lo referente a la ideología y al funcionamiento del grupo. Así fue cómo Leopoldo Méndez, al salir de la LEAR, fundó el Taller de Gráfica Popular en 1937 junto con Luis Arenas y Pablo O'Higgins, con los que había colaborado en la revista de la LEAR *Frente a Frente*. El propósito principal del TGP era poner el grabado y el arte en general al alcance de todo el mundo así como hacer un arte que fuera comprendido por el pueblo. Esto suponía una fuerte implicación con la gente de la localidad, con su historia, sus intereses y, sobre todo, con una serie de ideas políticas de corte comunista que ya estaban en la base de la fundación de

la LEAR. Además estos artistas también pretendían entroncar con la fuerte tradición con que contaba la estampa en México (tenían a José Guadalupe Posada como padre del movimiento) así como con el espíritu de denuncia, comunicación y lucha por las libertades del pueblo que la caracterizaba. Las ideas de difusión de la cultura y defensa del pueblo hicieron que el TGP se abriera a otros países extendiendo su influjo por Hispanoamérica, especialmente en Brasil donde dio lugar al nacimiento de dos clubes de grabado: Clube de Gravura Porto-Alegre y Clube de Gravura de Baje .

- 20 DÍAZ, E. (1983): *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*. Tecnos, Madrid: 100-108.
- 21 El PCE desempeñó en España un papel muy importante en la organización y apoyo a los movimientos de oposición al franquismo desde los años cincuenta. Además éste concedía una gran importancia a la labor de los intelectuales en la consecución de la revolución social ya que les daba el papel de educadores y concienciadores de las masas obreras.
- 22 Esta exposición dio lugar a la publicación de un libro: BOZAL, V.; LLORÉNS, T. (dir.) (1976): *España vanguardia artística y realidad social. 1939-1976*.

Los dibujos de pensionado de Roberto Fernández Balbuena como canal de transmisión de las innovaciones arquitectónicas europeas en España

María Díez Ibargoitia
Universidad Complutense de Madrid

La arquitectura europea de la segunda mitad del siglo XIX consideró que cada época debía tener su propio estilo. Se estableció que todo en arquitectura se conocía y estaba superado. Se llegó a pensar que no cabía mayor evolución, y que era lícito beneficiarse de las enseñanzas del pasado, manejándolas a pleno antojo. Comenzaron a levantarse en las ciudades gran cantidad de viviendas y edificios públicos en cuyas fachadas reinaba una mezcla de estilos históricos que no tenían relación alguna con su finalidad arquitectónica. Roberto Fernández Balbuena, consciente de este problema de estilo vio como ese eclecticismo “bucea con inquietud enfermiza en las aguas peligrosas de la erudición.” Intuyó en todo esto un posible fracaso del academicismo y la afirmación de la Ingeniería como principio del que pudiera arrancar la nueva arquitectura.¹

Por el contrario, algunos arquitectos europeos vislumbraban y soñaban con nuevos caminos para la arquitectura por lo que se propusieron romper con la tradición de muchos siglos. La experimentación con nuevos materiales de construcción abrió esas vías para la Arquitectura del nuevo siglo. Así, las Escuelas de Arquitectura comenzaron a estimular en sus alumnos el desarrollo de la imaginación y a dar mayor importancia a las asignaturas artísticas como proyectos y dibujo, procurando de este modo la búsqueda de nuevas rutas para concebir la Arquitectura.

En España, la primera medida que se tomó, vista la falta de dirección artística de la enseñanza de la arquitectura, en que los alumnos pasaban por las escuelas huérfanos de toda tutela inteligente capaz de orientarles en un

camino fecundo, sin limitar su personalidad, fue la implantación de un nuevo plan de enseñanza. Su objetivo primordial sería mirar a la Europa moderna pero consolidando los gustos nacionales.

Ese mirar a la Europa moderna formaba parte esencial del proceso de formación del arquitecto. Una de las formas de materializar este propósito, y con la ayuda del Estado, fue obtener una pensión en Europa para conocer las innovaciones arquitectónicas emergentes.

La Academia de Bellas Artes que España fundó en el corazón de Roma viabilizaba a los jóvenes artistas para que, no sólo estudiara la Antigüedad clásica romana como se venía haciendo tradicionalmente en el siglo XVIII mediante el Grand Tour, sino que también se posibilitaba visitar Grecia, Egipto o cualquier otro país oriental notable en la historia del arte antiguo. Ya José Manuel Prieto indica la fortuna que la pensión en Roma ofrecía a los jóvenes artistas: “El paso por Roma, lejos de anclar en el pasado, podía servir para indicar un camino de futuro. Evidentemente, *la pensión de Roma* —como se la seguía conociendo— ya no implicaba sólo a Roma como crisol de la Antigüedad, sino que también ofrecía la posibilidad de estudiar lo último, la más rabiosa actualidad, viajando por los países más avanzados de Europa. Sin embargo, Roma era el punto de partida y a eso no pudo sustraerse ningún pensionado, precisamente porque conociendo el pasado se podría abrazar con más garantías el futuro.”²

Los dos últimos años de pensión se destinaban a viajar por los Estados modernos más florecientes. En el caso y época que nos atañen, los años coincidentes con la I Guerra Mundial, los Estados modernos que dirigen la van-

guardia arquitectónica son Viena, Berlín, París y Nueva York. El paso de nuestros arquitectos por estas ciudades es uno de los medios que encontramos para investigar la penetración de las ideas y líneas arquitectónicas en España que habían abierto en Europa el camino de una nueva Arquitectura. Conocemos su presencia en estos lugares gracias a los dibujos, bocetos y apuntes personales de viaje que guardaron los artistas y que se conservaron en el Ministerio de Estado por pertenecer, muchos de ellos, a envíos de pensión.

Los dibujos que Roberto Fernández Balbuena realiza durante los años que disfruta de la pensión en Roma, nos sirven de conducto claro para la llegada de estas influencias a España. Son obras de gran calidad artística, que no catalogada ni estudiadas, han sido rescatadas para el presente estudio.

El objetivo primordial de esta investigación es comprender las tendencias arquitectónicas de Europa a principios del siglo XX, así como su reflejo e influencia en la arquitectura española. La obra de Roberto Fernández Balbuena se nos muestra como un canal directo para ello. Por ello, la recuperación y análisis de su obra se nos hace una tarea necesaria.

Intentamos llegar a ello a través de dos líneas de actuación: en primer lugar, se estudiarán los exámenes de oposición que realizó Balbuena para obtener la pensión en Roma. A la vista de estos exámenes se pretende responder a preguntas tales como: ¿qué estilo elige Balbuena para los edificios que proyecta?, ¿A quién está mirando y quién le está mirando? es decir, ¿qué considera importante el jurado que resolverá la aptitud de los trabajos?. Ello nos conducirá a conocer las consideraciones que se podían hacer en la Escuela de Arquitectura de Madrid en los primeros años del siglo XX, e incluso las consideraciones que se hacen los jueces sobre la dirección que toma la Arquitectura española en ese momento.

En segundo lugar se examinarán los dibujos que componen los envíos de pensión de Balbuena. Su interés reside en que ello, "el artista", copia e interpreta detalles de las construcciones modernas de Europa.

La presente comunicación pretende en estas líneas, más que detener la mirada en una manera de estudiar la historia de nuestra arquitectura moderna a través de los apuntes de viaje de nuestros arquitectos. La presente investigación tendrá su punto de ignición en el trabajo del DEA que se preparará para final de este curso.³

Roberto Fernández Balbuena, nació en Madrid en 1891. Tras haber realizado sus estudios de Arquitectura en la Escuela de Madrid, obtuvo la beca de pensionado para la Academia de España en Roma en 1914 con 23

años. Es en los primeros meses de 1915, cuando se trasladada a Roma para estudiar con detenimiento la Antigüedad clásica. Entre idas y venidas a España pasó el tiempo de pensionado a caballo entre Roma, París y Nueva York. En 1919 regresa a su patria. En el Madrid de 1920 trabaja con su hermano Gustavo en un buen número de proyectos arquitectónicos y urbanísticos a la par que ilustra la recién publicada revista *Arquitectura*.

Comenzada la Guerra Civil, en diciembre de 1936 es nombrado Presidente de la Junta Delegada de Incautación y Protección del Tesoro Artístico Nacional y en octubre de 1937 Secretario de la Subsección de Arte Contemporáneo del Consejo de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico. Por estos años ya estaba dedicado por entero a la pintura, aunque interrumpida en este tiempo por su consagración a salvaguardar el Tesoro Artístico de España. En 1939 se exilió a Méjico donde terminó sus días en 1966, dedicándose en exclusiva a la pintura.

Antonio Sáenz de la Calzada, gran amigo suyo, fijaba con extremada precisión su personalidad de esta manera: "un espíritu colmado de inquietudes y entusiasmo, dotado de una aguda y finísima sensibilidad siempre alerta y estremecida que lo mantenía casi continuamente en vilo. Nervioso y ágil en sus reacciones, defendía sus verdades con un apasionamiento que a veces rayaba en la exaltación. Su temperamento inquieto y apasionado contrastaba con el orden, unidad y medida de su espléndida obra artística."⁴

En los años que ahora estudiamos correspondiente a una temprana edad de su obra, son patentes los rasgos apasionados y vibrantes de su carácter; el vigor y viveza de las tintas logran una destreza y expresividad sin parangón.

Hasta entonces, los ejercicios de pensión producían una serie de trabajos de gabinete solemnes y teatrales, hechos por y para el éxito: jurado, exposiciones y público. Daban la impresión de ser obra de gentes que encontraron desde el primer momento su camino y que lo seguían sin titubeos ni vacilaciones; prescindiendo de las copias de monumentos antiguos.

Los trabajos de Balbuena sin embargo, son de una sinceridad incomparable. En toda aquella labor no se veía preocupación alguna por el juicio ni por las calificaciones académicas. Pintaba, dibujaba y proyectaba para sí mismo. Esta personalidad quedaba fuertemente marcada en sus apuntes, y prueba de ello la dan los dibujos hechos ante algún monumento, que se nos muestran como verdaderas interpretaciones más que copias. El carácter y pretensión que ofrecían la beca en Roma era el realizar una labor de estudio, de análisis y de reacción personal ante los distintos medios en los que se ha vivido. Esto será lo

que principalmente se tenga en cuenta para comprender estos ejercicios.

Otra nota importante es que los arquitectos que accedían a dichas pensiones representaban siempre lo más selecto de la juventud artística de un país. Así lo señalaba D. José Benlliure en 1912⁵, lo que denota que ya entonces estos jóvenes arquitectos eran dignos de pertenecer a la historia de la arquitectura de nuestra nación.

Habitualmente eran animados por sus profesores de la Escuela de Arquitectura para obtener una beca y seguir formándose en el extranjero. Muchos de estos profesores habían pasado por Roma en sus años de juventud (como Don Manuel Aníbal Álvarez, Zabala Flórez, Anasagasti⁶), y sabían bien la importancia de esta formación. Incluso Balbuena sería más tarde uno de estos profesores que animaría a los mejores estudiantes a presentarse a esta oposición. La decisión de retrasar el comienzo de la etapa profesional les exigía gran esfuerzo, teniendo en cuenta que la situación económica de España, y por tanto la suya propia, no era muy próspera.

Una vez que las oposiciones salían convocadas en la Gaceta de Madrid y se elegía el Tribunal que calificaría cada uno de los ejercicios, se comenzaban los exámenes previstos.

Es preciso detenerse en cómo se formaban estos Tribunales y en quiénes lo formaban para intuir los criterios de evaluación y el pensamiento arquitectónico de España en los primeros años de siglo XX.

Los tribunales a las pensiones de la Academia de España en Roma para la sección de Arquitectura eran designados por el Ministerio de Estado, por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y por la Escuela superior de Arquitectura de Madrid. Son éstos los organismos que dictaban el devenir de la arquitectura de España en esta época. Los miembros que se designaron para la convocatoria de 1914 fueron los siguientes: Sr. D. Enrique María Repullés y Vargas, Presidente; Sr. D. Fernando Arbós y Tremanti; Sr. D. Manuel Aníbal Álvarez y el Sr. D. Modesto López Otero, Secretario.⁷

Tanto los arquitectos de renombre que forman parte del tribunal, como el criterio de selección que aplican a la hora de juzgar los exámenes de oposición, están de acuerdo con las tendencias arquitectónicas vigentes. Evolucionando en ambos aspectos, desde los postulados academicistas, historicistas, nacionalistas y regionalistas de finales del siglo XIX, hacia las vanguardias modernas del funcionalismo norteamericano y del eclecticismo secesionista de la arquitectura vienesa de la década de 1920.

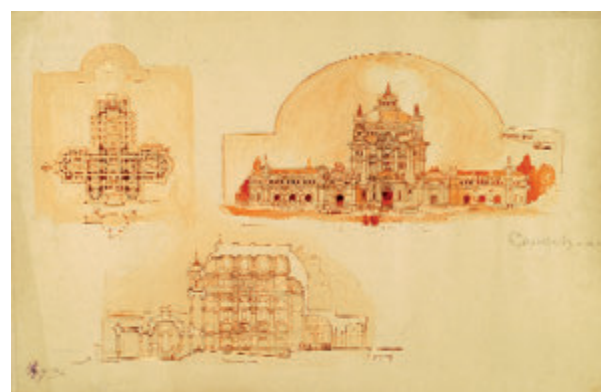
Suponemos que Balbuena estaría advertido y conocería bien la dirección artística de quién juzgó sus traba-

jos, e inteligentemente supo conjugar su potencia creativa con los postulados historicistas que había aprendido en la Escuela.

El día 3 de septiembre de 1913 quedó aprobado el Reglamento que debería regir la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Allí se encuentran detallados los ejercicios de los que constaban los exámenes de oposición para la sección de Arquitectura.⁸ A continuación describimos las cuatro pruebas de las que constaban dichos exámenes.

El primer ejercicio requería copiar del yeso un fragmento de ornamentación arquitectónica y la redacción de una Memoria acerca del arte a que pertenece dicho fragmento. El Tribunal escogió un fragmento en yeso de entre los que se hallaban en la Escuela de Arquitectura y lo trasladaron a la Academia de San Fernando donde se realizó el ejercicio.⁹ Este dibujo es el único, de los que pertenecen al examen de oposición que no se conserva, de la Memoria tampoco tenemos noticia. Sabemos que era costumbre realizar este ejercicio a la aguada para destacar los volúmenes y detalles decorativos del fragmento, como lo habían hecho anteriormente Fernando García Mercadal y Teodoro de Anasagasti¹⁰. Consistía en un estudio de luces y sombras cuyo reconocimiento venía dado principalmente por conseguir la mayor cantidad de gamas de grises según actuara la luz en el moldeado de la figura, como se enseñaba en cada Academia.

El segundo ejercicio consistió en el desarrollo de uno de entre diez temas que redactó el Tribunal. El tema que resultó del sorteo fue un *Palacio de la Música*.¹¹



Croquis de Palacio para la Música, 1914. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Tras haber realizado los ejercicios de oposición, el artículo 30 del Reglamento vigente señalaba que dichos trabajos serían expuestos al público en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.¹²

El tercer ejercicio consistía en "contestar por escrito a cuatro preguntas sacadas a la suerte, de las diversas asignaturas que constituyen la carrera de Arquitecto en el

plazo de cuatro horas." Los temas que tocaron por sorteo al opositor fueron:

1. Pisos y bóvedas. Su objeto, construcción y decoración en las diversas épocas de la arquitectura.
2. Arquitectura caldea y asiria. Geografía y topografía del país, razas que lo pueblan, religión, usos y costumbres de sus habitantes, materiales de construcción de estos países. Influencia sobre su arquitectura y principales edificios.
3. La arquitectura románica en Francia, caracteres generales que distinguen a las de sus diversas regiones. La Arquitectura románica en Inglaterra y en Alemania.
4. La arquitectura del Renacimiento en España; causas de su propagación y caracteres especiales que presenta. Arquitectura plateresca y greco romana; principales monumentos y escuelas. La Catedral de Granada y el Monasterio del Escorial, su composición y estructura. Churriguerismo, caracteres de composición y decoración de esta arquitectura.

Por el momento, no tenemos noticia del paradero de estos ensayos de arquitectura. Pensamos que de conocerse, éstos serían considerados textos de referencia para la historia del arte y de la arquitectura. Tampoco se hace referencia en las Actas de la Academia de si el Jurado quedo satisfecho o no de este trabajo.

Finalmente, en la cuarta prueba se exigía el desarrollo del monumento o edificio ideado en el segundo ejercicio (esto es, del croquis del Palacio de la Música). Es en este ejercicio, en la planta, alzado y secciones, donde se aprecia con mayor magnitud la abundante fantasía, el gran dominio del dibujo, la elegancia y perfección en el trabajo de Balbuena.

Para realizar dicho ejercicio, el opositor podía consultar cuantas obras, estampas o fotografías estimara convenientes. No tenemos referencia alguna de las obras que consultó Balbuena, puesto que la breve Memoria¹³ que adjunta al proyecto está incompleta: no incluye ni programa, ni historia, ni estilo del proyecto, como era costumbre. Esta ausencia quedó justificada por la enfermedad que padeció Balbuena y que parece dificultó su trabajo de pensionado.

Tal y como Balbuena declara en su memoria, para la planta del Palacio de la Música, se inspiró en edificios europeos análogos, que suponemos conoció a través de las publicaciones de la época. ¿Qué edificios pudieron ser éstos? Revisando los planos de los teatros más relevantes de Europa¹⁴, se pueden presentar algunas intuiciones: El Teatro de Palladio en Vicenza está insertado en una planta rectangular; como también lo están los teatros barro-

cos, como Versalles, Burdeos, Milán, Nápoles, París y Madrid. Asimismo, el Palacio de la Música de Barcelona, que realizó en 1906 Doménech y Montaner, se proyectó con planta rectangular.

Una de las características más originales del proyecto es la disposición de la fachada. Ésta parece más bien la pensada para un palacio real o para un palacio de Congresos, como hizo Teodoro de Anasagasti¹⁵ en su examen de oposición, debido a que la fachada proyectada posee un cuerpo central y dos alas laterales. Por el contrario, todos los palacios de la música europeos poseen en su fachada un sólo cuerpo principal. De esto se deduce que el único que podría haberle servido de modelo, por la analogía en su disposición, pudo haber sido el realizado por Schinkel en Berlín; el *Schauspielhaus* (1819).

El jurado vio en este proyecto la más absoluta modernidad. No aparecen muestras de recelo en los documentos de la oposición, sí, de admiración por tan excelente maestro del dibujo. Así tras una votación unánime, el 30 de Julio de 1914, es propuesto para la plaza de pensionado de Arquitectura en la Academia Española de Bellas Artes en Roma.

En los primeros meses de 1915, Balbuena ya figura como becario de la Academia de Roma. El establecimiento en esa ciudad le permitirá su salto a Europa. Un año después, inicia sus andaduras por las ciudades de la vanguardia arquitectónica europea, relegando a un segundo plano la Antigüedad romana.

El mismo Balbuena señala la oportunidad que le brindaba para su formación la visita de estas ciudades: "Cualquiera de las especialidades de nuestra profesión me brindaba en Italia, en Francia, en los Estados Unidos, materia abundante para investigar: los problemas de urbanización, la decoración pictórica y escultórica en la arquitectura, las posibilidades estéticas de los nuevos materiales, la enseñanza profesional, las cada vez más atrayente cuestiones de capital y trabajo en su relación con la construcción, la arquitectura de postguerra y restauración de las ciudades y monumentos destruidos, por no hablar de los mil temas concretos profesionales que en esos países han alcanzado interpretaciones interesantes."¹⁶

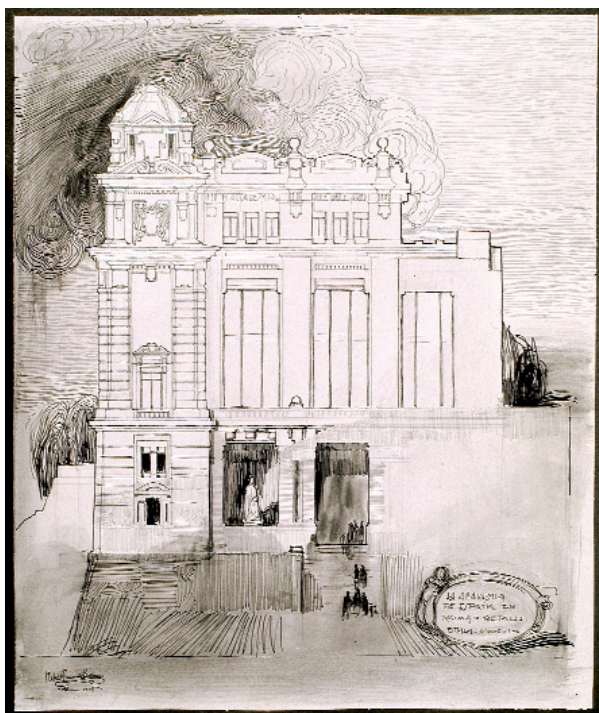
A través de sus proyectos, croquis y dibujos en Madrid, Roma, Nueva York y París seguiremos la evolución en la carrera arquitectónica de Balbuena. Esta puede reconstruirse como exponemos a continuación.

El primer año de pensión, Balbuena lo pasa en Roma. Allí va contrastando su visión de una arquitectura pintoresca, de rica fantasía, abundante en pináculos y siluetas

movidas, con los edificios consagrados. Por éstos siente escasa admiración, y más que los grandes conjuntos monumentales, le interesan algunas construcciones del renacimiento y la arquitectura popular de los pequeños pueblos de Italia. Llega así hasta Sicilia donde se sumerge en la decoración normanda de las Iglesias de Cefalú y en las ruínas griegas de Girgenti.

En este primer año, 1916, viaja también a París, donde realiza algunos croquis de la Ópera de Garnier, de la Iglesia de San Vicente de Paúl, y de múltiples teatros y miradores de la ciudad, que le mostraron los volúmenes que presentaba el modernismo, el neoclasicismo e incluso el eclecticismo de la secesión vienesa.

El trabajo que realiza el primer año de pensión y que enviará para su calificación a la Academia de San Fernando, consta de los apuntes para un anteproyecto de Academia de Bellas Artes en Roma. A éste añade un estudio del Templete de Bramante, todo ello conservado en el Archivo de la Academia de San Fernando.¹⁷



Anteproyecto para Academia de Bellas Artes en Roma, 1916. Archivo de las Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

En este proyecto aparecen por última vez las sugerencias de su época de formación. Su silueta tiene reminiscencias de edificios españoles, pero se advierte ya en él una monumentalidad de grandes planos como el inicio de la sobriedad decorativa que se irá acentuando en los proyectos posteriores.

Para el segundo ejercicio de pensión realizó un proyecto para Palacio Real compuesto de doce bastidores y

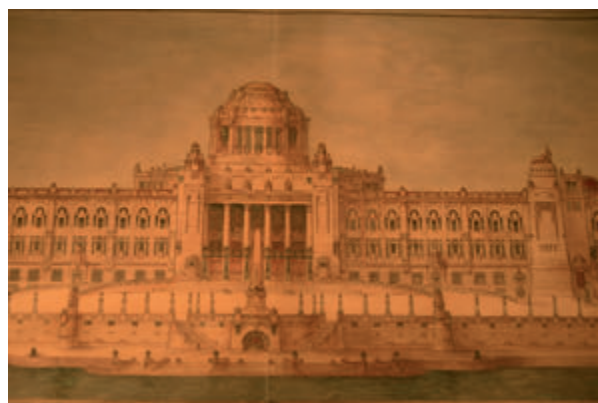
un modelo de fuente monumental en yeso, trabajo que fue presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1917. Proyectado sobre una isla, tiene un claro parecido al Palacio de Congresos de Teodoro de Anasagasti que antes señalábamos. El edificio de Balbuena es de una gran sobriedad en parangón con sus dibujos anteriores. Aquí, se intuye la aspiración de su autor por lograr una arquitectura monumental y severa, sin pretensiones arqueológicas ni preocupaciones nacionalistas. Tal vez en ello influyó la contemplación de la antigua arquitectura italiana.



Proyecto para Palacio Real, 1917. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Archivo



Proyecto para Palacio Real, 1917. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Archivo



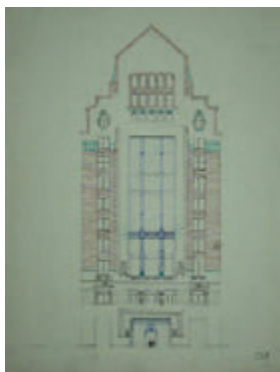
Proyecto Palacio de Congresos, Teodoro de Anasagasti, Real Academia de San Fernando. Archivo

En 1918, a pesar de las escasas ayudas económicas que recibían los pensionados por las dificultades en que

se veía inmersa la Europa de la I Guerra Mundial, Balbuena marchó a los Estados Unidos. Pasa en Nueva York una de sus últimas etapas de pensionado estudiando la gran ciudad moderna. Allí, realiza un estudio sobre los rascacielos¹⁸, publicado en el número 34 de la revista *Arquitectura*, en el que toca aspectos de gran relevancia para la arquitectura del momento. Aborda tanto el problema del estilo, que tantos quebraderos de cabeza causaba a los Académicos, como el del eclecticismo actual. Califica de cualidad primordial de la presente arquitectura, el utilitarismo, pues todas estas construcciones modernas han nacido de necesidades ineludibles como son los problemas de la utilidad y la economía. La audacia brutal del instinto práctico se impone ante el resto de las construcciones clásicas. Ortega y Gasset había señalado que "América es una palabra que suena a promesas de innovación, de futuro, de más allá". Balbuena ve allí la conjunción del buen empleo de los nuevos materiales, el hierro y el acero, con los principios académicos de composición, que tratan de buscar la belleza siguiendo el criterio de los edificios europeos de índole comercial.

De los Estados Unidos volvió a París donde parece

yó una odisea impensable. Entre los artículos que ilustró y que sirven de referencia para conocer la arquitectura europea podemos destacar: "Proyecto de un grupo urbano monumental y un nuevo edificio de parlamento en Madrid" por Oskar Jürgens y "El "Camouflage" en la arquitectura" de Luis Lacasa, donde se anuncia la incipiente arquitectura moderna del Madrid de los años 20.



Rascacielos en Nueva York, 1918. Escuela de Arquitectura de Madrid

reside hasta 1921. Allí realiza su trabajo de cuarto año de pensión. Sabemos por un artículo en la revista *Arquitectura*, que se trató de un edificio comercial¹⁹, pero desconocemos dónde se conserva. En dicho ensayo se señala que "Fernández Balbuena huyó, pues, de los temas de aparato, adoptando uno modernísimo, y lo trató también con un gran sentido de modernidad."

Cada vez se estima a Balbuena más convencido de que la arquitectura moderna había de apartarse de los recuerdos del pasado y que debía buscar sobriamente, en la proporción y disposición de las masas, su lenguaje futuro.

A su regreso a Madrid comenzó a ser ilustrador de la revista *Arquitectura*, allí podía poner en práctica este nuevo lenguaje. Ilustrar fue la mejor manera de introducir las nuevas tendencias, pues, en años de tan acechantes guerras, construir proyectos tan deslumbrantes constitu-

- 1 FERNÁNDEZ BALBUENA, Roberto, "Los rascacielos americanos", Memoria de pensionado de Arquitectura de la Academia de España en Roma, en *Arquitectura*, n° 34, Madrid, febrero de 1922, pág.42.
- 2 PRIETO GONZÁLEZ, José Manuel, *Aprendiendo a ser arquitectos*, . Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid, (1844-1914), CSIC, Madrid, 2004. p.491.
- 3 Con el fin de profundizar en las vías de penetración de las innovaciones arquitectónicas de Europa en España, estamos preparando una exposición en la Real Academia de San Fernando con los exámenes de oposición y envíos de arquitectos pensionados en Roma de 1900 a 1936.
El interés que puede tener esta exposición es que los arquitectos que salieron a formarse al extranjero no han sido muy estudiados. Esto sucede, en parte, porque algunos se exiliaron después de la guerra y por otro lado, porque muchas obras de los arquitectos que permanecieron en España, o se perdieron, o se desperdiguaron resultando muy costosa su recopilación.
De los ocho arquitectos españoles que fueron pensionados de 1900 a 1936 en la Academia de España en Roma, consideramos que Roberto Fernández Balbuena es una buena elección para demostrar nuestro propósito, no sólo por la visita tan estratégica que realizó de ciudades del extranjero, sino porque la calidad artística de sus obras es un gran aliciente para detenernos en ellas.
- 4 SÁENZ DE LA CALZADA, Antonio, "Un temperamento inquieto y apasionado" en Catálogo exposición *Balbuena*, Grupo Tabacalera con la colaboración de la Embajada de Méjico, 1991, pág 19.
- 5 Carta del Director General de Antigüedades y Bellas Artes en el Ministerio de Instrucción Pública Italiano al Director de la Academia de España en Roma, 1912, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, leg. H.4342, Madrid: "Los trabajos de los pensionados que es de creer representar siempre lo más selecto entre la juventud artística de un país al ser expuestos en un mismo local los de todos aquellos Institutos de perfeccionamiento establecidos en Roma por las naciones más cultas, producirían el contraste que poniendo de manifiesto las diferentes maneras de sentir y expresar el arte cada raza servirían de enseñanza no sólo a los expositores sino también a los demás artistas pudiéndose apreciar las cualidades que distinguen a cada una de aquellos siendo también un estímulo a los jóvenes pensionados que lucharían con más energía y entusiasmo buscando el primer lugar entre los mejores en el aplauso y el elogio de la opinión.
- 6 GARCÍA MERCADAL, F, "Nuestra siempre recordada (1923-1927)", en Catálogo Exposición *Roma y el ideal académico; la pintura en la Academia Española de Roma: 1873-1903*, octubre 1979.
- 7 Acta de la sesión celebrada el día 22 de Abril de 1914 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Ministerio de Asuntos Exteriores, sig. H- 4337.
- 8 Reglamento de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, Madrid, Ministerio de Estado, 1913 en Archivo de la Real Academia de San Fernando, F-3.002.
Art.42. Los ejercicios para las pensiones de Arquitectura consistirán:
Primer grupo
1º En copiar del yeso un fragmento de ornamentación arquitectónica ejecutándolo a la aguada o al lápiz en seis sesiones de cuatro horas cada una, a la escala que fije el Tribunal, escribiendo después el opositor en otras cuatro sesiones de cuatro horas cada una, una pequeña Memoria acerca del arte a que pertenezca el fragmento, época de su apogeo y caracteres que la distinguen, indicando las influencias que en

él hayan podido determinar las arquitecturas que le precedieron. Para la segunda parte de este ejercicio podrá consultar las obras que estime conveniente y que le serán facilitadas por el Tribunal si existiesen en la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura.

2º En idear y hacer un croquis bien definido de un monumento o edificio arquitectónico con arreglo a un programa sacado a la suerte entre diez, redactados por el Tribunal. Este trabajo se presentará dibujado a la escala que elija el opositor, pero lo más determinado posible, en plantas y alzados, y deberá ejecutarse en una sola sesión de doce horas seguidas, pudiendo consultarse las obras que existan en la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura.

3º En contestar por escrito a cuatro preguntas sacadas a la suerte, de las diversas asignaturas que constituyen la carrera de Arquitecto, en el plazo de cuatro horas.

Segundo grupo.

4º En desarrollar el monumento o edificio ideado en el segundo ejercicio, formulando el correspondiente proyecto, el cual comprenderá necesariamente:

Las plantas o secciones horizontales necesarias para la buena inteligencia del mismo, a la escala que fije el Tribunal; (0,005 milímetros por metro y para los alzados y secciones 0,010 milímetros por metro, como viene indicado en el Acta de la Academia del día 13 de Mayo de 1914)

Los alzados y secciones verticales suficientes para el mismo objeto, a la escala que fije el Tribunal;

Un importante detalle decorativo elegido por el opositor completamente concluido a una escala que no sea inferior al 1 por 100 del natural; Una pequeña Memoria que explique y razone las disposiciones y trazas adoptadas en el desarrollo del proyecto. Este ejercicio se ejecutará tomando los calcos del croquis en una sesión y desarrollándolo después en el plazo de dos meses, pudiendo los opositores consultar cuantas obras, estampas o fotografías estimen conveniente.

Todos los ejercicios serán ejecutados por los opositores en completa incomunicación durante las horas de trabajo.

- 9 El papel en el que debía realizarse el trabajo era un pliego sellado y firmado por el Secretario. El día 28 de Abril se acuerda la segunda parte del primer ejercicio, la correspondiente Memoria, que la desarrollaría en la Escuela de Arquitectura. El referido trabajo constó de veintisiete cuartillas designando detalladamente, al final del mismo, las obras que le fueron facilitadas para llevarlo a cabo.
- 10 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, PL.
- 11 Los nueve temas restantes que había determinado para el sorteo el Tribunal fueron:
 1. Plaza de toros monumental.
 2. Puente –viaducto monumental para la calle de Segovia–
 3. Monumento a Cervantes en las Vistillas.
 4. Puente monumental de un parque.
 5. Teatro de verano descubierto
 6. Faro monumental a la entrada de un puerto en conmemoración de un hecho o de un personaje.
 7. Entrada monumental a un parque público conmemorando un hecho histórico, con portería y salón Museo
 8. Piscina de natación para un noble en el invernadero de plantas y pájaros de un jardín.
 9. Panteón de artistas célebres españoles.
- 12 La exposición tendría lugar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, durante los días 7,8,9, 11 y 12 del mes de Mayo de dos a cuatro de la tarde.
- 13 FERNÁNDEZ BALBUENA, Roberto, *Memoria de Proyecto para la*

Música, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, julio 1914, PL 71-75.

"Descripción.

Plantas

He dispuesto cinco salones para conciertos, uno de ellos de mayores dimensiones puede ser destinado a conciertos y audiciones de grandes masas corales y orquestas numerosas; los otros cuatro se destinada a agrupaciones menos importantes, a música de cámara.

Adoptado un gran hall este es el que distribuye la planta ya que agrupados a su alrededor están todos los locales y de él parten las grandes escaleras que conducen a la planta superior, principalmente a las graderías para el público que van dispuestas sobre las galerías de circulación de la planta primera.

Al lado de todas las salas están colocados, con completa independencia los servicios de W.C. y lavabos para el público.

Análogamente a la disposición adoptada para los pequeños salones he dispuesto para el grande, claro que concediéndole mayor importancia, un salón foyer para descanso de las orquestas. En comunicación directa con este salón he colocado dos locales destinados a depósitos de papeles de música, instrumental,... Correspondiendo con estos salones y en planta de sótanos dispongo un bar que puede servir al público y a los ejecutantes durante los descansos.

He adoptado la planta rectangular para los salones porque la he visto empleada en algunos proyectos de edificios de índole análoga al que me ocupa.

Claro es que se trata de una idea general pues en un caso concreto de resolución práctica hubiera sido preciso hacer el trazado teniendo en cuenta los datos precisos, como el número de espectadores, y sobre todo las condiciones acústicas del local.

Hubiera sido, un trabajo emprendido desde este punto de vista, empresa superior a mis fuerzas no solo por falta de conocimientos, sino por la premura del tiempo en que el croquis se ideó.

Alzados

Por esta causa y reconociendo la irrealidad del proyecto a estudiar me ha limitado a ensayar un estudio de composición, claro que inspirado en el destino del edificio pero sin tratar de resolver prácticamente el problema.

Es este un edificio que de ser ejecutado, requeriría en cuanto a ornamentación una gran sencillez basada principalmente en la pintura; desde luego había que variar las proporciones de las salas, de excesiva altura y reducir el número de huecos.

A mis esperanzas, acaso aventuradas, en la benevolencia del tribunal se debe el que yo entregue este trabajo, que he estado varias veces a punto de abandonar, ya que algunas ocupaciones ineludibles y sobre todo mi escasa salud me han impedido desarrollarlo como hubiera sido mi deseo.

Madrid, julio 1914."

19" Los trabajos de pensionado Sr. Fernández Balbuena", en *Arquitectura*, nº 33, Madrid, enero 1922.

- 14 LORDA, Joaquín, *Arquitectura del clasicismo europeo; introducción, motivos, repertorios, órdenes, tratados, modelos, tipologías y autores*. www.unav.es/ha/04-TIPOLOGIAS/teatro-5.htm.
- 15 ANASAGASTI, Teodoro, *Proyecto para Palacio de Congresos*, 1909, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Pl 48-56.
- 16 Op, cita I, pág 41-42.
- 17 FERNÁNDEZ BALBUENA, Roberto, *Proyecto de Academia de Bellas Artes en Roma*. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sig. 56-4/5.
- 18 Op. Cita I.

La recrucifixión de Cristo: imágenes antisemitas en la Baja Edad Media Hispana

Carlos Espí Forcén
Universidad de Murcia

Al inicio de mi labor investigadora, el objeto de estudio propuesto para mi tesis doctoral bajo la dirección del Dr. Alejandro García Avilés de la Universidad de Murcia fue el de “Motivos Antisemitas en la Edad Media Hispana”. Ello incluía todo tipo de imágenes que representasen al judío con rasgos caricaturescos o bien en un contexto peyorativo. Muchas son las líneas que podrían abordarse en el análisis de la imaginería antisemita medieval. Una de las más recurrentes se refiere a la labor de prestamistas que los judíos desempeñaron y que les unía inexorablemente a la práctica de la usura. Sin embargo, existe una vía de estudio que desde el principio me interesó sobremanera, implica el estudio de falsas acusaciones que los cristianos dirigieron hacia los judíos, por las que éstos se dispondrían a reinterpretar una y otra vez la Pasión de Cristo. Para tal fin, habrían desarrollado los judíos nuevas vías de recrucifixión. Tres serán fundamentalmente las vías: el asesinato ritual, la profanación de la hostia y la profanación de imágenes.

La profanación de imágenes tiene origen en la disputa iconoclasta bizantina. Una serie de leyendas surgen en este momento fomentadas por los iconómulos para defender el valor de las imágenes cristianas. En algunas leyendas las imágenes actuarían con poderes sobrenaturales en respuesta a los ataques de incrédulos judíos, concediéndosele así al hebreo un papel poco favorecedor. Tres personajes serán protagonistas en leyendas bizantinas que contienen el maltrato de imágenes por judíos y que gozarán de una especial popularidad en la Edad Media occidental: San Nicolás, la Virgen María y, por supuesto, Jesucristo. El maltrato de la imagen de Jesucristo

irá acompañado de la idea de la reinterpretación de los escarnios sufridos por Él durante la Pasión. Con todo, la acusación de profanación de imágenes no será la que pase con más frecuencia de leyenda a realidad, sino sus homólogas acusaciones de asesinato ritual y profanación de hostias. Todas están relacionadas, ya que todas se estructuran bajo la base de la renovación de la Pasión, de modo que la propagación de una leyenda de profanación de imágenes contribuyó a la aparición de una acusación real de asesinato ritual o de profanación de hostias.

La mayor eficacia y difusión de las acusaciones de asesinato ritual y de profanación de hostias respecto a la de profanación de imágenes responde a la propia idiosincrasia del Occidente medieval. Las profanaciones de imágenes respondían al contexto de la iconoclasia bizantina, disputa que carecía de vigencia en la Baja Edad Media occidental. Por el contrario, el asesinato ritual estaba relacionado con la concepción que en la Europa medieval se tenía del judío como brujo y hechicero, pues según los cristianos, los judíos utilizarían la sangre de los niños cristianos asesinados para la elaboración de pócimas y ungüentos. Además, una de las profesiones ejercidas por los judíos con más frecuencia fue la práctica de la medicina, lo que fortalecía inexorablemente su imagen de “mago curandero”. La profanación de la hostia respondería en cambio al establecimiento del dogma de la transubstanciación. Prueba de ello es que sólo encontremos acusaciones a partir del último cuarto del siglo XIII, en un momento de consolidación del culto eucarístico tras la celebración del Concilio de Letrán.

La elección de restringir la tesis doctoral al estudio de las imágenes vinculadas a la renovación de la Pasión, hace

que nuestro marco temporal se reduzca a los siglos XIII, XIV y XV, pues son los siglos en los que podemos encontrar las acusaciones mencionadas. Por otro lado, la Baja Edad Media fue testigo de un viraje en la concepción del judío por parte de los cristianos. Es este el periodo en el que se le impone una marca distintiva para que sea fácilmente distinguible en las sociedades con las que convivía (la *rodela* o el *pileum cornutum*), así como una época cargada de matanzas (las cruzadas, *Armleder*, *Rindfleisch*, los pastorillos, la peste negra o las masacres de 1391) y de expulsiones (primero Inglaterra, luego Francia y por último España en 1492).

La acusación de que los judíos bajomedievales estaban deseosos de encontrar nuevos métodos para asesinar a Cristo parte de la idea primigenia de que efectivamente fueron los judíos los que habían matado a Cristo en el pasado. Asistimos en la Baja Edad Media a una traslación de la culpabilidad de la muerte y el asesinato de Jesús, que pasa de los judíos de la era cristiana a los hebreos coetáneos contra los que se pretendía arremeter, erradicándose además la participación de los romanos en el deicidio. Los ataques cristianos son lícitos como respuesta a una supuesta venganza perpetua imposible de saciar. Un cristiano de la Baja Edad Media podía señalar al judío como provocador del conflicto, puesto que su propio pueblo “había crucificado antaño al Hijo de Dios”. Bajo la premisa de un crimen de tal magnitud cualquier tipo de agresión quedaba plenamente justificada. No siempre fue así, de hecho la tendencia general en la Alta Edad Media fue la de reclamar una inconsciencia del judío sobre la identidad del personaje “al que habían matado”. Dicha tradición fue inaugurada por San Agustín, el cual libró a los judíos del conocimiento mesiánico de Jesús, reduciendo su pecado a la ignorancia y falta de reconocimiento del enviado por Dios.

Sin embargo conforme nos acercamos a la Baja Edad Media existe una tendencia en aumento de identificar al hebreo como ser consciente del mesianismo de Jesús, lo que implicaba que si lo habían matado había sido sólo por odio y por envidia. Este debate sobre el conocimiento o no conocimiento de los judíos del Mesías tendrá importantes consecuencias en la teología bajomedieval de la Corona de Aragón. En primer lugar el mesianismo de Cristo fue el objeto de discusión fundamental durante las célebres disputas de Barcelona o de Tortosa. El mesianismo de Cristo era un aspecto fundamental por supuesto para los cristianos, ya que constituía el eje fundamental de su religión y la prueba más evidente de que la religión hebrea había quedado obsoleta.

Por otro lado, la atribución cristiana de un conocimiento del mesianismo de Cristo y el establecimiento de

éste como la razón fundamental del Cristocidio empeoró magnánimamente la situación de los judíos en el entorno cristiano. Es interesante observar como los teólogos de lengua catalana se apuntaron precisamente a esta tendencia y jugaron un papel decisivo en la misma, una tendencia iniciada en la escuela de Ramón de Peñafort y que tendrá su continuación a través de la obra de Ramón Martín en obras como el *Pugio Fidei* e incluso en la obra de Ramón Llull. No he podido encontrar hasta el momento alusiones directas de ninguno de estos autores a la supuesta costumbre de los judíos de asesinar niños o profanar hostias o imágenes; con todo, la idea de que la culpabilidad de la muerte de Cristo fue exclusivamente de los judíos subyace de manera omnipresente y es precisamente esta idea la que justifica las acusaciones posteriores. Uno de los puntos de estudio de mi tesis doctoral será el de sacar a la luz hasta qué punto se insiste en la obra de estos autores en la culpabilidad de los hebreos en la muerte de Cristo, así como las influencia que pudieron ejercer para el desarrollo de dichas acusaciones.

La culpabilidad de los judíos de la muerte y la Pasión de Cristo no sólo recibió atención en el debate teológico, se materializó asimismo en la creación de la imaginaria propagandística del poder eclesiástico. Junto a la insistencia de los teólogos de acusar a los judíos de la muerte de Jesús se desarrolla un tipo de iconografía de enorme éxito en la Corona de Aragón en los siglos de la Baja Edad Media. No me refiero a otra que a la iconografía del juicio de Pilatos. Puede que tenga antecedentes muy obvios en los ciclos de la Pasión, pero hay un detalle muy interesante en la representación del Juicio de Pilatos en la Baja Edad Media: la inclusión de un judío incitando y asesorando al romano a que condene a Jesucristo, con ello una vez más Pilatos y los romanos “se lavaban las manos” en el asunto. El estudio del origen, el desarrollo, la permanencia y la distribución de esta iconografía será otro de los aspectos importantes de estudio con el fin de establecer el clima de cultivo de la violencia posterior. No será éste el único modelo iconográfico que nos interese, habrá del mismo modo otros modelos del ciclo de la Pasión que se harán de analizar con más detalle. Es muy frecuente en los ciclos de la Pasión centroeuropeos encontrar en el momento del prendimiento, la flagelación o la crucifixión la figura de un judío portando el *pileum cornutum* asistiendo al “festín” con una socarronería no disimulada. Este tipo de imágenes no son tan obvias en el ámbito hispano, no obstante además de la omnipresente escena del juicio de Pilatos existirán otras en las que se incluya la figura del judío. De este modo en las representaciones del

Arma Christi encontraremos entre los distintos instrumentos de la Pasión el busto de un judío que escupe a Cristo.

A este respecto hemos de decir que el canon iconográfico de representación de los judíos variará según las regiones y los periodos, lo que exige un cotejo entre la crudeza de la imagen del judío y el grado de vulnerabilidad al que se encontraba expuesto en un periodo determinado. Si observamos las imágenes de los judíos en la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media nos daremos cuenta que el estereotipo iconográfico se corresponde con la figura de un hombre maduro de larga barba y que porta capa, capucha y en ocasiones la rodela, tal y como había de vestir según las leyes del reino. Si comparamos esta imagen con imágenes coetáneas castellanas como las que aparecen en las *Cantigas de Santa María* apreciaremos una hostilidad mucho mayor en las castellanas. Los judíos de las *Cantigas* portan el *pileum cornutum* y gozan de una distorsión de rasgos faciales y monstruosas narices inexistentes en los neutrales rostros de las imágenes de los judíos aragoneses. Sin embargo no tenemos noticias de asesinatos rituales ni de profanaciones de hostias en Castilla durante los siglos XIII y XIV. Estas aparentes incongruencias habrán de aclararse en el desarrollo de la tesis doctoral.

La culpabilidad de los judíos en la muerte y la Pasión de Cristo se canalizó en pequeños estallidos de violencia. Fue una costumbre arraigada en los países mediterráneos apedrear de forma ritual las casas de los judíos durante la celebración del Viernes santo. Era ésta una época de rememoración del sacrificio de Dios en la que la sensibilidad de más de un ferviente católico podía ser gravemente vulnerada. En un momento en el que volvían a abrirse heridas no cicatrizadas, los cristianos buscaban culpables. A mano tenían a los judíos y contra ellos descargaron su rabia. El apedreamiento de casas judías fue una constante cada Viernes Santo en la Corona de Aragón desde el siglo XIII. En ocasiones, los ataques causaron alguna muerte, aunque éstas solían tener un carácter accidental. El análisis histórico de estos pequeños estallidos de violencia de carácter local junto al estudio de las imágenes y de la teología del momento nos permite una visión interdisciplinar del problema judío en la sociedad cristiana.

Como hemos señalado con anterioridad, la supuesta culpabilidad de los judíos en la muerte de Cristo era el denominador común de las acusaciones de asesinato ritual, profanaciones de hostias y profanaciones de imágenes. El estudio de las imágenes promotoras de acusaciones de asesinato ritual es quizás el más complicado de los

tres, puesto que no hay una iconografía directa que se pueda vincular e incluso las representaciones de judíos profanando imágenes sagradas pudieron actuar como instigadoras de acusaciones de asesinatos rituales. El asesinato ritual tiene un origen complejo y se deriva de un gran número de prejuicios medievales contra los judíos, de esta naturaleza es la visión del judío como hechicero, mago o curandero que lo relacionan irremediabilmente con el manejo de sustancias y amuletos a los que se concedía un gran poder; tales como la sangre o la grasa humana. No obstante, el auge de determinadas leyendas sí que parece tener conexión con la promoción del judío como asesino de niños, leyendas que acarrearán imágenes de judíos infanticidas. Es mi deseo estudiar la popularidad de estas leyendas unidas al primigenio brote de acusar a los judíos de asesinar niños a finales del siglo XIII y principios del XIV. Posteriormente sería además necesario investigar un segundo brote de acusaciones de asesinatos rituales en Castilla y Aragón durante el siglo XV y los vínculos que éstos pudieron tener con las representaciones de los judíos en el periodo.

La acusación de la profanación de la hostia merece un gran interés en la Corona de Aragón durante el siglo XIV. Mediante las profanaciones de hostias se proclamaba y se explicaba al pueblo el dogma de la transubstanciación, es decir que la hostia contiene el verdadero cuerpo y la sangre de Cristo. Es cierto que el dogma se proclamó en 1215 en el IV Concilio de Letrán; sin embargo, no parece haber tenido un calado social importante hasta la celebración de la fiesta del *Corpus Christi* en la primera mitad del siglo XIV. Es entonces cuando quiso explicarse el dogma por medio de un repertorio de milagros que incluía historias de judíos profanadores de hostias que asimismo proclamaban el dogma, ya que al ser profanada, la eucaristía sangraba profusamente, demostrando que verdaderamente contenía el cuerpo de Cristo. El dogma de la transubstanciación brindaba además a los judíos un candidato mucho más idóneo para reinterpretar la Pasión que un niño cristiano, puesto que la hostia no era un sustituto de Cristo sino el mismo Jesucristo en cuerpo y sangre. La celebración del *Corpus Christi* en la Corona de Aragón en la primera mitad del siglo XIV trajo consigo un nuevo repertorio iconográfico eucarístico consistente en la representación de milagros que demostrasen que el sacramento contenía a Cristo. Este repertorio iconográfico se representó en retablos poblados de milagros entre los que se incluía específicamente imágenes de judíos profanando hostias. El impacto de estas imágenes y de las predicaciones del *Corpus Christi* debió ser grande puesto que a partir de la segunda mitad del siglo XIV se encon-

tró una nueva explicación al robo de custodias en las iglesias: éstas habrían sido robadas por cristianos para poder vender las hostias a los judíos con el objetivo de profanarlas. Las imágenes de profanaciones de hostias se erigen como el documento más valioso de la entrada del discurso en la Corona de Aragón y han de ser consideradas a la luz del contexto teológico y de las consecuencias históricas que tuvieron en las comunidades judías del reino.

Nuestra tercera variante de crucifixión de Cristo por parte de los judíos no se materializó en acusaciones reales del mismo modo que las acusaciones de asesinato ritual o de profanación de hostias. Conocemos algunos casos aislados de judíos acusados de maltratar imágenes sagradas, incluso en las Siete Partidas de Alfonso X el sabio se prohíbe concretamente a los judíos reinterpretar la Pasión de Jesucristo sobre niños cristianos o imágenes de cera del Salvador. Esta segunda prohibición parece haber tenido lugar al menos en una ocasión en la localidad de Aterno, Italia en el temprano año de 1062. Parece ser que sí que hubo algún caso de judíos que atacasen crucifijos como el incidente que ocurrió en 1268 en Oxford en el que un judío arremetió contra una cruz procesional; el proceso de un judío francés de Manosque inculpado en 1342 de haber escupido, apedreado y roto una cruz; así como el caso de 1321 de la localidad castellonense de Segorbe, en el que un judío llamado Mosse fue acusado de haber hecho un crucifijo de pan y haberlo quemado en un horno. Ahora bien, estos incidentes son muy inferiores en número y dimensiones a los casos de asesinato ritual y profanaciones de hostias, apenas conocemos unos cuantos casos de acusaciones de profanaciones de imágenes y en la mayoría de los casos los cargos fueron desechados. Con todo, existe una serie de leyendas de origen bizantino que presentan a los judíos maltratando imágenes y que tienen un origen en la disputa iconoclasta bizantina del siglo VIII. Los defensores de las imágenes utilizaron la estrategia de presentar un poder sobrenatural de las mismas, puesto que cuando éstas eran atacadas por los judíos éstas respondían milagrosamente. Una de las leyendas más populares en la Corona de Aragón fue la del crucifijo del Beirut, una talla de madera que habría sido profanada por judíos en dicha ciudad, lo que le hizo sangrar profusamente e incluso curó a un ciego y a un paralítico. Un sinfín de capillas y altares mallorquines estuvieron dedicados a esta leyenda bajo la advocación de la *Passio Imaginis*. Además conservamos un magnífico retablo de finales del siglo XV que representa detalladamente la profanación de los judíos de Beirut. Es curioso observar que precisamente durante

este periodo de popularidad de la *Passio Imaginis* tiene lugar una importante acusación de asesinato ritual en Mallorca que supuso el fin de la presencia de los judíos en la isla. Tanto la profanación de la imagen como el asesinato ritual comparten el objetivo de querer reinterpretar la Pasión de Jesucristo, por lo que es más que probable que la popularidad de la leyenda de la *Passio Imaginis* instigase directamente acusaciones de asesinato ritual como la que tuvo lugar en Mallorca en 1435. La interconexión entre las distintas acusaciones será otro de los puntos de desarrollo de mis futuras investigaciones.

Por último señalar que, aunque de manera tangencial, es mi deseo sumergirme en el estudio de unas imágenes que desde mi punto de vista son las que mejor reflejan el sentir ciudadano ante los judíos. Es frecuente encontrar en libros de cuentas o *libri iudeorum*, caricaturas espontáneas sin valor artístico que representan al judío con una deformidad de rasgos mucho mayor que en el arte oficial. Por el lugar en que se encuentran, están vinculadas con la concepción del judío como usurero, una acusación mucho más frecuente en la Baja Edad Media que las que acabamos de desarrollar con más detalle. La historiografía tradicional ha tendido a desarrollar siempre una línea de investigación del judío como víctima de la extorsión cristiana, en parte influidos por el reciente holocausto nazi y en parte porque muchos de los historiadores han sido judíos, lo que no les ha permitido separarse de la línea victimista. Como investigador libre de dicha carga, me interesa desarrollar el punto de vista cristiano, que hasta hoy, por la influencia de dicha línea, no se ha visto desarrollado. Es cierto que los judíos fueron perseguidos y masacrados por los cristianos, pero también es cierto que los últimos fueron objeto de extorsiones económicas derivadas del prestamismo que provocaron un odio latente en las caricaturas de los *libri iudeorum*. Este punto de vista paradójicamente muy polémico es el que quisiera adoptar en el análisis de las caricaturas que acabo de mencionar.

El desarrollo del presente trabajo de investigación es posible gracias a la generosa ayuda de la beca de investigación que me ha sido concedida por parte de la Fundación Séneca. Dicha beca me permite estancias en el extranjero que me han posibilitado desarrollar el estudio de las acusaciones de asesinato ritual o profanaciones de hostia, para las que la lectura de una bibliografía en inglés o en alemán es absolutamente imprescindible. Después de realizar una estancia de cuatro meses en la Universidad de Heidelberg, he podido llevar a cabo una segunda estancia en la Universidad de la Ciudad de Nueva York. La utilización de las bibliotecas extranjeras es

un complemento idóneo al empleo de recursos peninsulares, como el acceso a pequeños archivos o grandes colecciones como el Archivo de la Corona de Aragón. He de agradecer también la tutoría y sabios consejos de mi director de tesis el Dr. Alejandro García Avilés.

Bibliografía

- Baer, Fritz. (1929) *Die Juden im Christlichen Spanien: Urkunden und Regesten I. Aragonien und Navarra*. Akademie Verlag, Berlin.
- (1981): *Historia de los judíos en la España cristiana*, 2 vols., Altalena, Madrid.
- Bagby Jr, Albert I. (1971) "The Jew in the Cantigas of Alfonso X, el sabio." *Speculum*, 46 : 670-688.
- Bacci, Michele. (1998) "The Berardenga Antependium and the Passio Ymaginis Office". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 61: 1-16.
- Berliner, Rudolf. "Arma Christi". *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 6 (1955): 35-152.
- Blumenkranz, Bernhard. (1965) *Juden und Judentum in der Mittelalterlichen Kunst*. Kohlhammer, Stuttgart.
- Browe Peter. (2003) "Die Hostienschändung der Juden im Mittelalter", reimpreso en,
- Browe, Peter: *Die Eucharistie im Mittelalter*, Lit Verlag, Munster.
- Buttaroni, Susana; Musial, Stanislaw, eds. (2003) *Ritualmord: Legenden in der europäischen Geschichte*. Bohlau, Viena.
- Bynum, Caroline W. (2002) "The Blood of Christ in the Later Middle Ages." *Church History* 71: 685-714.
- Carpenter, Dwayne E. (1986) *Alfonso X and the Jews: An Edition of and Commentary on Siete Partidas 7.24 "De los judios."* University of California Press, Berkeley.
- Cluse, Christoph. (1995). "Stories of Breaking and Taking the Cross : A Possible Context for the Oxford Incident of 1268". *Revue d'histoire ecclésiastique* 90: 396-441.
- Camille, Michael. (2000): *El ídolo gótico: ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Akal, Madrid.
- Cohen, Jeremy. (1986). *The Friars and the Jews: The Evolution of Medieval Anti-Judaism*. Cornell University Press, Ithaca.
- (1983): "The Jews as the Killers of Christ in the Latin Tradition, from Augustine to the Friars", *Traditio* 39 : 1-27.
- Grayzel, Solomon. (1966). *The Church and the Jews in the XIIIth Century: a Study of their Relations during the Years 1198-1254, based on the Papal Letters and the Conciliar Decrees of the Period*. Hermon Press, Nueva York.
- Despina, Sor Marie. (1979): "Las acusaciones de crimen ritual en España", *El Olivo* 9: 48-70.
- Erb, Rainer, ed. (1993): *Die Legende vom Ritualmord: zur Geschichte der Blutbeschuldigung gegen Juden*, Metropol, Berlin.
- Dundes, Alan. (1991): *The Blood Libel Legend: A Casebook in Antisemitic Folklore*, The University of Wisconsin Press, Madison.
- Higgs Strickland, Debra. (2003). *Saracens, Demons and Jews: Making Monsters in Medieval Art*. Princeton University Press, Princeton.
- Kretzenbacher, Leopold. (1977). *Das verletzte Kultbild: Voraussetzungen, Zeitschichten und Aussagewandel eines abendländischen Legendentypus*, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Munich.
- Langmuir, Gavin I. (1990). *Toward a Definition of Antisemitism*. University of California Press, Berkeley.
- Lipton, Sara. (1999): *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in the Bible moralisée*, University of California Press, Berkeley.

- Lotter, Friedrich. (1996): "Die Predigt des Giordano da Pisa am Fest der *Passio Imaginis Salvatoris* 1304 in Florenz". *Aschkenas* 6: 55-87.
- Lourie, Elena. (1990) "A plot which failed? The case of the Corpse Found in the Jewish Call of Barcelona (1301)", en *Crusade and Colonisation: Muslims, Christians and Jews in Medieval Aragon*. Variorum, Brookfield.
- Mellinkoff, Ruth. (1993): *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, 2 vols., Berkeley: University of California Press, Berkeley.
- Melero Moneo, Marisa. (2002-2003): "Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges". *Locus Amoenus* 6: 21-40.
- Nirenberg, David. (1998): *Communities of Violence: Persecution of Minorities in the Middle Ages*. Princeton University Press, Princeton.
- Po-chia Hsia, R. (1988): *The Myth of Ritual Murder: Jews and Magic in Reformation Germany*, Yale University Press, New Haven y Londres.
- Pons, Antonio. (1984) *Los judíos del reino de Mallorca durante los siglos XIII y XIV*, 2 vols. Miquel Font, Palma de Mallorca.
- Rubin, Miri. (1991). *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge University Press, Cambridge.
- (1999): *Gentile Tales: The Narrative Assault on Late Medieval Jews*, Yale University Press, New Haven y Londres.
- Schreckenberg, Heinz. (1996): *The Jews in Christian Art: An Illustrated History*. Continuum, Nueva York.
- Stow, Kenneth. (1992) *Alienated Minority: The Jews of Medieval Latin Europe*. Harvard University Press, Cambridge.
- Trachtenberg, Joshua. (1961). *The Devil and the Jews: the Medieval Conception of the Jew and Its Relation to Modern Antisemitism*, Meridian Books, Cleveland y Nueva York.
- Zafran, Eric M. (1975). "An Alleged Case of Image Desecration by the Jews and its Representation in Art: the Virgin of Cambron". *Journal of Jewish Art* 2: 62-71.

Del Simbolismo a la abstracción: el ideal de la unidad de las artes en la obra de Kandinsky y Mondrian, 1886-1936

María Lluïsa Faxedas Brujats
Universitat de Girona

La hipótesis principal que pretende defender esta tesis doctoral es que la pintura abstracta nació a principios del s. XX como continuidad y culminación al mismo tiempo de los postulados básicos de la estética simbolista de finales del s. XIX. La abstracción, pues, no habría representado en ningún caso una fractura respecto a la tradición artística y plástica anterior, como a veces se ha argumentado; sino que al contrario, los primeros pintores abstractos (fundamentalmente Vasili Kandinsky y Piet Mondrian) partieron del ideario estético simbolista, heredero a su vez de una larga tradición filosófica y cultural, para llevar a su culminación más radical ideas que los simbolistas sólo se habían atrevido a sugerir o insinuar, pero no a realizar. Que la abstracción nació en gran parte del Simbolismo es una realidad que en los últimos años ha sido cada vez más integrada en las nuevas narraciones de la historia del arte moderno, una vez superadas las visiones más estrictamente formalistas que durante algunas décadas marcaron los criterios básicos para el estudio de la abstracción. Pero hasta el momento no se ha realizado aún un estudio suficientemente amplio y a fondo de la cuestión; esta tesis tampoco pretende ser este estudio exhaustivo, sino que fija su atención en un único aspecto de la relación Simbolismo-abstracción: la pervivencia del ideal simbolista de la unión de las artes y su rol fundamental como estímulo para la evolución hacia la abstracción.

Para comprender el planteamiento del tema, es preciso situarlo en un marco más general que nos permita ver la abstracción pictórica como el resultado de un proceso de experimentación plástica, pero también, y de

forma muy significativa, como resultado de la evolución espiritual e intelectual de sus autores. A Kandinsky y Mondrian no les preocuparon sólo cuestiones puramente artísticas, sino que también se hicieron preguntas sobre temas de tipo político, filosófico, religioso e incluso antropológico. Para estudiar el proceso que llevó a la abstracción se hace necesario tratar todas estas cuestiones, y muy especialmente las de tipo espiritual, que sin duda fueron las que más les preocuparon. Y es aquí donde la cuestión de las relaciones con el Simbolismo se hace más crucial, puesto que fue en este movimiento cultural en el que los dos artistas se formaron y del que tomaron los primeros elementos plásticos y culturales que forjaron sus posiciones de partida.

El Simbolismo es uno de los movimientos culturales más difíciles de definir y describir; de hecho, si en algo parecen coincidir todos los autores que se han ocupado de él es en esta dificultad de articular una interpretación coherente de un movimiento que no tuvo un carácter estilístico claramente definido, ni unos autores o escuela de referencia. En lo que sí existe un acuerdo general es en calificarlo del último gran movimiento cultural pan-europeo (puesto que con variantes o matices el Simbolismo se difundió por todas las capitales y países de Europa); y pan-artístico, en el sentido de que, aunque el término y el concepto nacieron originalmente en el ámbito literario y poético, se puede hablar de manifestaciones simbolistas en todas las disciplinas artísticas.

Los conceptos básicos a partir de los cuales se construyó la estética y el ideario simbolista son, por una parte, el rechazo al positivismo y el materialismo, y por otra el

deseo del retorno a un concepto unitario e integrador del mundo. Como veremos, los simbolistas asumieron claramente la visión romántica de la fragmentación del mundo, de la escisión fundamental entre hombre y naturaleza, razón y religión, espíritu y materia; e igual como los románticos reaccionaron en su momento contra la ilustración y el cartesianismo, proponiendo su visión de la *Naturphilosophie* o la concepción unitaria del mundo, los simbolistas utilizarán precisamente el concepto del símbolo (*sym-bolon*, lo que se une) para expresar su firme creencia en la necesidad de superar la visión analítica, materialista y especializada del mismo. Los simbolistas recuperarán la noción de la interrelación entre todos los elementos del universo y de la sacralidad de lo visible, así como de toda la compleja red de correspondencias entre los distintos niveles de la existencia que la filosofía y la ciencia positivistas habían intentado disolver. La apuesta simbolista fue conseguir que el arte reunificara aquello que la ciencia y la tecnología habían disgregado, entendiendo que entre el hombre y todo lo que le rodea existe una continuidad fundamental.

Desde un punto de vista intelectual y filosófico, habría que buscar los precedentes del Simbolismo en una larga línea de pensamiento esencialista, de origen platónico, así como en los Románticos y en algunos poetas y escritores. Pero pese a estos precedentes (o quizá, precisamente debido a ellos), hay que tener en cuenta también que para los simbolistas fueron, tanto o más importantes, otros referentes situados en un ámbito mucho más vago entre la religión y el ocultismo. Así, la generación simbolista, que fue la más preocupada por cuestiones religiosas y espirituales que había emergido en mucho tiempo, leyó con pasión a Mme. Blavatsky y creyó en la teosofía, así como en el esoterismo, la magia, y muchas otras formas de misticismo y ocultismo de dudosa credibilidad desde un punto de vista intelectual, pero de gran fuerza imaginativa. De todas estas tendencias, la teosofía (forma religiosa que sincretiza elementos procedentes de muy distintas tradiciones con el objetivo de facilitar el conocimiento divino) fue sin duda la más importante y la más influyente para un gran número de artistas simbolistas y de vanguardia, y muy especialmente también para los que aquí tratamos.

Para estos artistas el símbolo se entendía como un signo que exige un desciframiento o interpretación por parte de quién quiera comprenderlo, y en el cual los distintos sentidos, uno más aparente y otro (u otros) más profundos, están de alguna manera fundidos en uno sólo; de los distintos sentidos, algunos podían ser comprendidos por todo el mundo, y otros en cambio accesibles sólo a unos iniciados. El símbolo representa la unidad precisa-

mente porque en él se funde lo visible y lo invisible, lo material con lo que está más allá del mundo concreto. Muchos artistas simbolistas crearon su obra desde la perspectiva de un arte que en su pleno sentido no es accesible a todos los espectadores, sino sólo a aquellos capaces de leerlo, a los que el artista, como un profeta, guía hacía la verdad. Es por ello que la misión de la obra simbolista era la más elevada posible¹, y es precisamente esta capacidad de la obra de arte simbolista de unir o vincular los dos mundos lo que la convertía en *curativa*, en el sentido romántico del término: la obra de arte como el espacio de reunificación de los contrarios, en el que se hace posible para el hombre la superación de la escisión original. Pero en esta concepción de la obra de arte se encuentra también la principal paradoja o contradicción simbolista: la de pretender aludir a significados espirituales, invisibles, "otros", a partir de medios (artísticos) que siempre, pese a todo, eran materiales, sensibles, y en el caso de la pintura, visibles; por más que el arte simbolista pretenda aludir a algo que está más allá de este mundo, la obra simbolista permanece siempre como algo material, como un "objeto" con todas las limitaciones que esto supone.

Es en este contexto que aparece la importancia central del ideal de la unidad de las artes y de la obra de arte total. Durante el Simbolismo las relaciones entre las artes fueron más allá de lo que hasta entonces había sucedido en cualquier otro movimiento cultural; el ideario simbolista se manifestó en la poesía, la literatura y el teatro, en la pintura y las artes decorativas, en la música y en la danza. Nunca como entonces artistas de distintas disciplinas se habían relacionado tanto entre ellos ni surgido tantos proyectos de colaboración común; y tampoco antes artistas trabajando en distintos ámbitos habían compartido igual la misma iconografía y motivos temáticos. La cuestión de la unidad de las artes, pero, va más allá de estas circunstancias: para los simbolistas, trabajar la unidad y las relaciones entre las artes a la búsqueda de una auténtica síntesis entre ellas o de la creación de una obra conjunta superior es intentar mostrar de forma sensible la idea de la unidad del mundo. La confianza en la posibilidad de crear una forma de arte sintética se basa en la creencia en que existe algo que une de forma intrínseca a todas las artes entre ellas, algo que comparten en común; y este algo (esta esencia, podríamos decir) las une también con el resto del universo visible e invisible, y permite hacer de ellas un modelo sensible, y por lo tanto comprensible, de la unidad del mundo.

Esta visión del tema de la unidad de las artes como modelo de la unidad fundamental del mundo tenía, desde

luego, una larguísima tradición (a menudo llamada *teoría de las correspondencias*) que los simbolistas supieron recoger y sintetizar. Con el concepto de correspondencias se alude a la creencia de que es posible conocer el mundo invisible o espiritual a partir del mundo visible o material y viceversa, puesto que entre todos los niveles de la existencia y del universo existen relaciones, ya que de hecho todos forman parte de la misma unidad. Ya los pitagóricos habían creído en la unidad total del cosmos, estableciendo la importancia de la música, al sostener la idea de la armonía de las esferas como expresión más sutil de la concordancia e integridad del mundo. También Platón y Plotino insistieron en el origen único de toda la creación, en su unidad intrínseca y en la posibilidad de conocer determinados niveles de la misma a partir de otros niveles. El cristianismo hizo suyo este discurso, y en el mundo medieval se tendió a relacionar el mundo visible y su armonía interior con la voluntad de un Dios invisible. La creencia en qué a través de lo visible se llega a lo invisible hizo que se creara una cultura simbólica en la que todos los elementos de la creación, al ser fruto de Dios, no sólo estaban relacionados entre sí y se referían a su grandeza, sino que además eran símbolos a los ojos humanos de alguna verdad invisible. Lo fundamental de esta tradición lo encontramos también en la obra de Emmanuel Swedenborg (1688-1772), científico, visionario y escritor sueco que fue el primero en formular una auténtica teoría de las correspondencias partiendo también de esta visión unitaria, y fue quién la trasladó al s. XIX². El Romanticismo asumió, al mismo tiempo que la idea de la unidad, una lúcida conciencia de la pérdida de la misma; las propuestas románticas sobre el arte fueron dirigidas precisamente a recuperar esta integridad previa a la edad de la razón, de la que los románticos sintieron una profunda nostalgia.

Si esta línea de pensamiento se corresponde con la que podríamos llamar historia de las correspondencias verticales (o de las relaciones entre lo espiritual y lo material, lo de arriba y lo de abajo), estrechamente relacionada podríamos trazar una historia de las correspondencias horizontales entre los distintos elementos del mundo material entre sí, que podríamos llamar una historia de las sinestesias. En efecto, aunque el término "sinestesia" surge a finales del s. XIX en un contexto médico³, la historia de la relación entre los sentidos y las artes es tan larga como la que hemos trazado. Ya en textos antiguos encontramos tablas que relacionaban colores, sentidos, minerales o vegetales, planetas, humores, ..., que serían la base de muchos de los contenidos simbólicos que han llegado a nuestros días. En la Edad media nacieron las

primeras representaciones artísticas sinestéticas, oficios religiosos en que la música, el canto, la palabra, el espacio arquitectónico, los olores, los colores, e incluso la danza se unían para crear una experiencia multisensorial de lo sagrado. Poco a poco se fueron desarrollando también experimentos que relacionaban música y color; creando aparatos especiales para ello; y en la literatura y la poesía se fue haciendo más habitual la incorporación de metáforas y giros en los que se identificaban sentidos distintos. Aunque las sinestesias estén en principio limitadas a los confines de lo físico, puestas en relación con la tradición citada aparecen como la forma privilegiada de comprensión sensible de la unidad del universo.

Todos estos elementos convergieron a lo largo del s. XIX en diversos autores que resultaron fundamentales para el desarrollo de la estética simbolista (y por lo tanto también de la abstracta). Entre ellos, destacan los dos nombres que más a menudo serían invocados por los simbolistas en relación a éstas y otras muchas cuestiones. El primero de ellos fue Charles Baudelaire (1821-1867), el poeta que con su célebre soneto *Correspondances*⁴ (publicado en 1857 en *Les Fleurs du mal*) puso las bases para la aceptación general del hecho de que todos los elementos del mundo se corresponden entre ellos, y de que en esta correspondencia se esconde una clave de comprensión de lo sagrado. En la génesis de la redacción del poema influyeron de forma crucial algunos de los autores que hemos venido citando, como Swedenborg, y su recepción fue clave para dar carta artística a los simbolistas en su búsqueda de la unidad artística. El segundo fue Richard Wagner (1813-1883), cuya influencia en el Simbolismo fue muy intensa por sus obras musicales y por las teóricas, en las que enunció el concepto de *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total, la primera propuesta concreta de forma artística en la que todas las disciplinas se unen y colaboran para crear una obra superior. Para Wagner esta forma suprema era la ópera o el drama, en el que música, lírica y danza, junto a las artes plásticas y la arquitectura, se unen para crear una obra revolucionaria y transformadora. Después de él muchos intentarían realizar esta *Gesamtkunstwerk*, haciendo de ella uno de los términos clave en la práctica artística de finales de siglo.

Si volvemos al Simbolismo, pues, veremos como la confluencia de todos estos elementos dentro del marco teórico que hemos esbozado generó numerosas reflexiones teóricas, y sobre todo muchos intentos prácticos de exploración de las relaciones entre las artes y de creación de obras totales. Podríamos intentar ordenar todas estas experiencias en dos grandes grupos; en primer lugar nos

encontraremos con aquellos autores que intentaron crear una obra sintética superior; una *Gesamtkunstwerk*, para la que se aportaron distintas soluciones. Hubo experiencias en el teatro, la más famosa de las cuales fue la representación en 1891 del *Cantar de los cantares*, en la puesta en escena del cual se intentaban relacionar colores, tonos musicales y aromas según el sistema de correspondencias teosófico. Otro ejemplo lo proporciona la teoría poética de René Ghil, quién, inspirado en el soneto *Voyelles* de Rimbaud, desarrolló una propuesta de correspondencias entre sonidos, colores y letras del alfabeto, con la que componía piezas poéticas, musicales y visuales al mismo tiempo. También pertenece al ámbito de la búsqueda del arte total la aparición del Art Nouveau como estilo de decoración de interiores que se extendió a todas las artes aplicadas, y que intentaba hacer de cada espacio doméstico una auténtica obra total⁵.

La otra línea principal fue la que, más que intentar buscar una forma artística sintética superior; se propuso trabajar en la purificación de cada una de las disciplinas, a su reducción a sus mínimas formas necesarias, para intentar llegar a la esencia compartida por cada una de las artes, y construir desde aquí, de nuevo, una forma artística en la que todas participen. En realidad las dos líneas no son opuestas, sino complementarias, porque finalmente el objetivo de conseguir una obra sintética superior se mantiene, aunque el camino es distinto; pero sin duda fue esta vía de purificación y reducción la que acabaría siendo más fructífera para los artistas más de vanguardia entre los simbolistas, y por lo tanto también para los primeros abstractos. En este sentido se expresó Maurice Denis en el texto que a menudo se ha considerado el primer gran alegato a favor de la abstracción⁶, en el que recordaba que el elemento más superfluo en la pintura era precisamente el tema o contenido, puesto que un cuadro es en primer lugar, una superficie plana cubierta de colores. No fueron sólo los pintores quienes apostaron por esta purificación progresiva de las artes: Mallarmé especialmente, el poeta más destacado y líder espiritual de la poesía simbolista, hizo también de la esencialización y purificación de la palabra poética el objetivo de su trabajo.

Es precisamente en este contexto dónde toma todo su valor el tema de las relaciones entre música y pintura, que hemos citado anteriormente, y especialmente la consideración de la música como paradigma principal para la evolución de la pintura. La música se pensaba, de entre todas las artes, como la más pura, la más abstracta, la más intelectual y espiritual, puesto que se defiende por sus propios medios y no tiene que recurrir a argumentos o narraciones para emocionar y conmover a su espectador;

todas las artes tienden a la condición de la música, puesto que todas desean, como ella, liberarse de condicionantes ajenos a su naturaleza y desarrollarse libres con sus propios medios. Fueron muchos los autores simbolistas que reflexionaron sobre esta cuestión, siempre evocando la música como un anhelo y un modelo al que dirigirse⁷. Es como modelo para el arte abstracto al que las demás artes podían aspirar; pues, que el paradigma musical fue fundamental y muy fructífero para la abstracción.

Sea por la vía de la acumulación como por la de la reducción, lo cierto es que los simbolistas exploraron ampliamente los ámbitos de relación entre las artes y la posibilidad de crear desde aquí algo nuevo, una forma artística capaz de tomar un sentido trascendente y salvador; en el sentido que hemos señalado. La obra de arte total se entendió siempre desde el Simbolismo como una utopía maravillosa, como la única forma de superar a través de las artes la fractura romántica⁸. Es por ello por lo que esta utopía es más que artística y se convierte en verdaderamente espiritual en el sentido más profundo del término, puesto que la función que se le concede es auténticamente regeneradora. Pero los simbolistas no llegaron al fondo de la cuestión: aunque establecieron el marco de discusión y de realización práctica de esta idea, sería la generación posterior la que llevaría al límite tanto la reducción de medios artísticos como la posibilidad de reunirlos de nuevo en una gran obra; y esta sería la generación de los que han sido llamados los pioneros de la abstracción.

Aunque en este trabajo nos ocupemos principalmente de la obra de Kandinsky y Mondrian, ellos no fueron ni los únicos ni los primeros en desarrollar, a lo largo de la segunda década del siglo XX, la pintura abstracta⁹. Otros artistas experimentaron con la abstracción en el mismo período, algunos a partir de las mismas preocupaciones espirituales que movieron a Kandinsky y a Mondrian, y muchos también trabajando el tema de la relación entre las artes; todos, además, comparten su filiación respecto al Simbolismo. Lo que distingue a Mondrian y Kandinsky es la consistencia de su discurso y de su obra; los dos fueron muy prolíficos en la escritura y publicación de textos teóricos, que son fundamentales para la comprensión de su arte, hasta el punto de que en realidad no cabe considerarlos como un trabajo paralelo, sino formando parte de una misma vía creativa. También los une y distingue de sus coetáneos su continuidad permanente en la abstracción y su trabajo pedagógico, de difusión y de defensa de la misma, bajo todas las circunstancias; los dos, herederos de una formación cultural y espiritual muy similar; se plantearon problemas semejantes a los que dieron unas res-

puestas formalmente muy distintas, pero conceptualmente muy relacionadas. Y los dos también compartieron una vocación de liderazgo en su ámbito, y unas inquietudes de cambio políticas y sociales también muy similares.

Tanto Kandinsky como Mondrian parten desde un punto de vista cultural y espiritual del Simbolismo, que como hemos comentado fue un movimiento difundido por toda Europa. Vasili Kandinsky (1866-1944) nació en Moscú donde estudió derecho, pero en 1896 abandonó su ciudad para trasladarse a Munich. Allí empezó a pintar y a exponer, y contactó con la variante germánica del Art Nouveau, conocida como *Jugendstil*, y con otros artistas de vanguardia. Entre 1906 y 1907 pasó un año en París donde conoció de primera mano la obra de los pintores franceses simbolistas, post-impresionistas y fauvistas, que ya admiraba, además de exponer y colaborar con una revista simbolista, *Les Tendances Nouvelles*. Durante todo este tiempo además estuvo muy en contacto con artistas e intelectuales rusos, para los que el Simbolismo se vivió como una fuerza auténticamente regeneradora, y para los que la importancia de la música, el teatro y la danza era más que reconocida. No hay duda pues de que la inmersión de Kandinsky en la cultura simbolista fue más que profunda; a todo esto hay que añadir que su escritor favorito era en esta época el belga Maeterlinck, y que una de las primeras experiencias que le impresionó fue asistir como espectador a una representación del *Lohengrin* de Wagner en Moscú. Desde el punto de vista religioso, Kandinsky era de formación ortodoxa; pero durante los primeros años del s. XX trabó conocimiento de la teosofía, y aunque no llegó nunca a hacerse miembro de la Sociedad Teosófica, la importancia de la misma en su obra es ya hoy reconocida sin ninguna duda¹⁰.

La relación de Piet Mondrian (1872-1944) con el Simbolismo, en cambio, ha sido mucho menos estudiada. Mondrian vivió y trabajó en Holanda hasta enero de 1912, cuando se trasladó a París; hasta entonces prácticamente no había viajado, y había tenido muy poco contacto con cualquier elemento vanguardista. El Simbolismo en Holanda no fue un movimiento tan importante como en Bélgica o Rusia, por ejemplo, y aunque hubo experiencias valiosas que Mondrian sin duda conoció, lo cierto es que hasta 1908 la mayor parte de su pintura estuvo dedicada completamente a la pintura de paisajes. Hubo un momento alrededor del cambio de siglo en que creó algunas obras en el marco del espíritu simbolista; pero será a partir de 1908, después de conocer al pintor holandés Jan Toorop y de descubrir la teosofía, que la obra de Mondrian evoluciona rápidamente bajo las influencias del divisionismo y el fauvismo hacía unas obras

de matriz claramente simbolista que lo llevarán a su vez al descubrimiento del cubismo, y de aquí a la abstracción. Mondrian sí llegó a ser miembro de la Sociedad Teosófica (desde 1909), y a lo largo de toda su vida, pese a los desencuentros con la teosofía como institución, conservó los libros teosóficos básicos. También resultan muy relevantes en el caso de Mondrian su relación con los demás artistas con los que publicaría la revista *De Stijl* (1917-1924), sobre todo con Theo van Doesburg, y la estrecha relación entre la ideología de ésta y los criterios de totalidad e integridad del espacio doméstico y arquitectónico que hemos visto en el Art Nouveau.

En el caso de Kandinsky, la etapa de transición entre la pintura figurativa y la plena abstracción se sitúa entre 1908 y 1913, período en qué dejó plasmados en algunos de sus textos teóricos más importantes (sobre todo, *De lo espiritual en el arte* [1911] y *Miradas retrospectivas* [1913]) las dudas y preguntas a las que se enfrentó. En el caso de Mondrian este período se sitúa entre 1917 y 1921, entre sus últimos meses en Holanda y el traslado casi definitivo a París; de estas fechas son también algunos de sus textos fundamentales (*La Nueva Plástica en pintura* [1917], *Realidad natural y realidad abstracta* [1919-20] y *El Neoplasticismo* [1920-21]), en los que también describe, con menos dramatismo, las mismas dudas y problemas a los que se enfrentó Kandinsky. Para ninguno de los dos el abandono de la figuración y el paso a la abstracción fue fácil, aunque para ambos era inevitable; y lo era, porque tal y como vemos en sus textos, la reducción de la pintura a su esencia mínima de la forma y el color (para Kandinsky), y del color, el plano y la línea (para Mondrian) era un paso fundamental e imprescindible en el proyecto que ambos desarrollaron de lo que habría de ser en el futuro una obra de arte superior: para Kandinsky, el arte monumental; y para Mondrian, algo más arriesgado aún, la desaparición del arte como tal para subsumirse en la vida.

El proyecto del arte monumental de Kandinsky aparece en sus escritos ya desde 1910; aunque en los textos de este período el artista se preocupa sobretodo de analizar los medios de la pintura y de defender las posibilidades de una pintura abstracta, sin tema, que pueda comunicarse directamente con el espectador, esta preocupación aparece en el marco del desarrollo de la idea del arte monumental. Para Kandinsky esta forma artística superior nacerá del trabajo conjunto de todas las disciplinas una vez purificadas y reducidas a su esencia mínima: "Al profundizar en sus propios medios, cada arte marca sus límites hacia las demás artes; la comparación las une de nuevo en un empeño *interior* común. Así se descubre que

cada arte posee sus fuerzas, que no pueden ser sustituidas por las de otro arte. Y así se unen las fuerzas de las diversas artes. De esta unión nacerá con el tiempo el arte que ya hoy se presiente: el verdadero arte *monumental*"¹¹; en el mismo texto Kandinsky precisa que este arte monumental tendrá su primera etapa en la que él llama composición escénica¹², resultado de la colaboración de la música, la pintura y la danza, una vez cada una de estas disciplinas haya sido capaz de simplificarse al máximo. En un texto posterior, *Sobre la composición escénica*, publicado en el almanaque *Der blaue Reiter* en 1912, Kandinsky continúa reflexionando sobre el hecho de que cada arte tiene sus propios medios, pero que su identidad interior es siempre la misma; y después de analizar las propuestas de Wagner y Maeterlinck (sus fuentes principales de inspiración) y compararlas con la suya propia, concluye que es en su trabajo en donde se realiza verdaderamente la unidad interior de todas las artes, puesto que en él "la apariencia exterior de cada elemento se desvanece repentinamente y su valor interior resuena con plenitud", y "se manifiesta claramente que desde el momento en que el artista revela esa sonoridad interior, el proceso exterior es ya no sólo accesorio, sino que se hace perjudicial, pues lo oscurece todo"¹³.

Kandinsky hablaba sobre la posibilidad de realizar el proyecto de arte monumental en el ámbito de las artes escénicas a partir de su propia experiencia; entre finales de 1908 y la primavera de 1909, escribió hasta cuatro guiones de "composiciones escénicas", como él las llamaba: *Sonido amarillo*, *Voz*, *Figura negra* y *Negro y blanco*. De estas piezas sólo la primera, *Sonido amarillo*, llegaría a publicarse (en el almanaque *Der blaue Reiter*, donde el texto teórico que hemos citado anteriormente le servía de prólogo); jamás llevó ninguna de ellas a escena, pese a que hubo numerosos intentos, y por lo tanto hasta ahora han permanecido prácticamente desconocidas¹⁴. Aunque Kandinsky escribió algunas otras piezas para la escena, estas cuatro (llamadas a veces la tetralogía) representan su contribución principal a este campo. Para contextualizar la génesis de estas obras, hay que situarse en el ambiente que rodeaba a Kandinsky en ese momento; el pintor estaba viviendo con Gabriele Münter entre Munich y Murnau, y fue precisamente aquí, a finales del verano de 1908, donde su pintura empezó la primera fase de una evolución hacia la abstracción que ya no tendría vuelta atrás. Durante el otoño de 1908 Kandinsky conoció al compositor ruso Thomas von Hartmann, con quién empezó a trabajar sobre el concepto de las composiciones, y que tenía que ser el compositor de la música de las piezas (aunque sólo llegó a escribir la música para *Sonido*

amarillo, hoy perdida). También en otoño de 1908 Kandinsky conoció al bailarín Andrei Sakharov, con el que él y Hartmann trabajaron algunos experimentos interartísticos; Sakharov también tendría que haber participado en la elaboración de las piezas. Aunque Kandinsky trabajó mucho en la redacción de los textos, elaboró esbozos para la escenografía de casi todas las piezas, e incluso llegó a construir un modelo a escala del escenario, y pese al trabajo de Hartmann, ninguno de los proyectos, como hemos dicho, llegó a materializarse, y sólo *Sonido amarillo* llegó al público unos años más tarde, después de ser reelaborado. Entre 1908 y 1912 (el año en que empezó a redactar las piezas y el de la publicación de ésta), Kandinsky publicó *De lo espiritual en el arte* (cuya redacción estaba casi terminada en 1909) y otros textos teóricos fundamentales, editó el almanaque *Der blaue Reiter* junto con Franz Marc, publicó su libro de poemas y grabados *Klänge* (1912), y pintó gran número de cuadros en los que se mantiene el elemento figurativo, pero cada vez más reducido respecto a la importancia expresiva cada vez mayor del color, la línea y las formas liberadas.

Puesto que las composiciones escénicas que conforman la tetralogía se pensaron como obras en las que la música, los sonidos, las palabras, los movimientos y los colores participaban en la misma medida, es muy difícil valorarlas sólo a través de los textos de qué disponemos, pero en todo caso podemos darnos cuenta de que, aunque las cuatro son distintas entre sí, comparten algunos elementos comunes. Los manuscritos de Kandinsky son en realidad indicaciones y descripciones sobre lo que se supone que está pasando en escena, más que textos propiamente dichos. No hay prácticamente argumento ni diálogos, o no en un sentido clásico de obra dramática con su planteamiento, nudo y desenlace; aunque sí hay palabras y frases más o menos inconexas (algunas inventadas), canciones y algún poema. Las piezas están divididas en diversos cuadros o escenas, que no tienen relación necesariamente entre sí; a veces se oye música, a veces silencio, de vez en cuando voces. Se describen los movimientos de los actores (que son vistos casi como mimos o marionetas), cuya función no es interpretar ni recitar, sino hacer presente en escena el movimiento como un elemento artístico fundamental; por eso se mueven de forma mecánica, casi como en un ballet. El último elemento básico es el color: los decorados, los vestidos de los personajes, las luces, todos los elementos que aparecen tienen colores concretos, que van cambiando según evoluciona la pieza y que dotan al color prácticamente de personalidad propia.

Estas composiciones tenían como objetivo sumergir al espectador, que en ningún momento es considerado

como un sujeto pasivo, en una obra de arte total que sucedía en el escenario, pero que de algún modo tenía que envolverlo absolutamente, y en la que están presentes todos los elementos artísticos posibles reducidos a su mínima expresión: la música, al sonido; la pintura, al color; el baile, al gesto y el movimiento; la literatura, a las palabras;... Lo importante de estas piezas, en cualquier caso, no es lo que podamos interpretar de ellas en términos de contenido del texto, sino su propio existir como obras de arte totales; es por ello que sus momentos culminantes no lo son por lo que sucede desde el punto de vista argumental, sino porque son los momentos en que todas las artes se ponen en juego a la máxima potencia. Estas composiciones escénicas marcan lo que por un tiempo fue el objetivo final, según parece, del arte de Kandinsky: el encuentro en la escena de todas las formas artísticas reducidas a su mínima expresión. El proceso que llevó a la pintura abstracta, pues, nació en gran parte en el contexto de este proyecto: una vez experimentada la abstracción en pintura, quizá todas las demás artes podrían llevar a cabo una evolución similar; y finalmente sería posible esta síntesis tan deseada (que aún es evocada en textos de los años 20). Y el sentido último de estas composiciones totales no era otro que señalar la posibilidad de reunificación del mundo.

Desde sus primeros textos, Mondrian insistió una y otra vez en qué la pintura era, entre todas las artes, aquella que más fácilmente podía evolucionar hacia la abstracción neoplástica, y en todo caso la que serviría de guía para la evolución de las demás: "The growing profundity of the whole of modern life can be purely reflected in painting. In painting – in pictorial, not decorative painting – naturalistic expression as well as naturalistic plastic means become more inward, are essentialized into the abstract. [...] Thus the feeling for the aesthetic expression of relationship was brought to clarity in and by pictorial painting."¹⁵ Desde su perspectiva, el objetivo principal del arte neoplástico era la búsqueda del equilibrio, que en el caso de la pintura se expresaba a través del balance entre sus medios principales, el color, el plano y la línea. Encontrar el equilibrio en la pintura sin caer en la simetría, la repetición o la subjetividad se convirtió en el objetivo principal de Mondrian desde 1917, puesto que en su concepción del arte y del mundo el equilibrio plástico podía servir de guía al hombre para conseguir también el equilibrio en la vida real escindida y fragmentada.

No obstante su clara preferencia por la pintura, poco a poco Mondrian se mostró más propenso a explorar la posibilidad de expandir el Neoplasticismo hacia las demás artes; fue fundamental en este proceso, como hemos

dicho, su vinculación al grupo De Stijl, del que formaban parte pintores, arquitectos, diseñadores y escultores. Van Doesburg buscó siempre un espacio de colaboración entre artistas de todas las disciplinas no sólo a nivel teórico, sino intentando también llevarlo al terreno práctico, y por eso participó en numerosos proyectos de colaboración con arquitectos para la decoración y diseño de los interiores. Aunque Mondrian fue algo escéptico respecto a las posibilidades reales de colaboración entre pintura y arquitectura, reflexionó y escribió ampliamente sobre ellas, e incluso llegó como veremos a desarrollar un proyecto concreto. Quizá es por ello que en su primer texto teórico publicado, *La Nueva Plástica en pintura*, Mondrian ya se atrevía a afirmar lo siguiente: "Although the content of each art is one, the possibilities of plastic expression are different for each art. These possibilities must be discovered by each art within its own domain and remain limited by its boundaries."¹⁶ Al igual que los simbolistas y que el propio Kandinsky, para Mondrian también el contenido de todas las artes es el mismo, aunque los medios y posibilidades de cada una de ellas son distintos, y en todo caso cada disciplina deberá llevar a cabo un trabajo de reducción en su propio ámbito.

Al cabo de poco Mondrian se atrevió con algunas experiencias en el ámbito de la literatura y en 1920 escribió dos textos en que exploraba las posibilidades de la nueva plástica en este campo. También por esos años escribió dos artículos sobre la posibilidad de la música neoplástica, en la que lanza nuevas propuestas que lamentablemente no se llevaron nunca a la práctica. Y en este período descubrió el jazz, que encarnó siempre para él la música más moderna y más abstracta posible; el jazz le fascinó, igual que los modernos bailes de salón a los que era un gran aficionado y en los que vio la posibilidad de la liberación del movimiento. En cambio, y a diferencia de Kandinsky, Mondrian no tuvo demasiada fe en las artes escénicas, que en comparación con las demás disciplinas veía en una posición extremadamente retrasada.

Con todo, y como hemos avanzado, el proyecto de Mondrian no era el de realizar una obra de arte superior en que se sintetizaran todas las artes, reducidas a su esencia mínima bajo la guía de la pintura neoplástica. Influido sin duda por las experiencias de De Stijl, herederas a su vez, como se ha señalado, del movimiento Art Nouveau de finales de siglo y su fuerte conciencia social, el sueño de Mondrian es la desaparición absoluta del arte en general y de la pintura de caballete en particular; en un entorno en el que todos los elementos (casa, calle, ciudad) se habrán modernizado y simplificado, se habrán adaptado a las necesidades del hombre nuevo del futuro,

y en el que el arte tal y como se ha conocido aparecerá como un resto del pasado del todo prescindible: "Un tiempo llegará en que podremos prescindir de todas las artes tal y como las conocemos hoy; entonces la belleza, llegada a su madurez, se habrá convertido en lo real tangible"¹⁷. Mondrian insiste en que esto sólo sucederá en el futuro, cuando tanto el hombre como su entorno estén suficientemente preparados para asumir lo que significa la nueva estética neoplástica; mientras, la pintura servirá de modelo y guía.

Decíamos antes que existió un espacio donde Mondrian sí consiguió realizar (al menos en parte) la utopía neoplástica de la transformación total del entorno humano, y este fue su estudio, al menos a partir de 1919. El primer estudio que Mondrian acondicionó según los criterios de la nueva estética neoplástica que estaba naciendo fue el que ocupó en la Rue de Colmiers, en París, entre 1919 y 1921. Aunque no existen fotografías, no hay duda de que este es el estudio que Mondrian describió en su tríptico *Realidad natural y realidad abstracta*, en qué ocupa un lugar muy destacado como punto final del viaje de conocimiento que sus protagonistas realizan. En este estudio empezó Mondrian lo que a partir de entonces sería un hábito: pintar periódicamente las paredes de blanco y de gris, y cubirlas con piezas de cartón rectangular y de distintos colores (entre los de la gama neoplástica habitual). El paso decisivo que le conduciría a la pintura abstracta plenamente neoplástica tiene mucho que ver con este trabajo en el espacio del estudio.

De todos modos, el estudio de Mondrian que se ha hecho más famoso es el que ocupó en el n. 26 de la Rue du Départ entre 1921 y 1936; no sólo es el que habitó más tiempo y por tanto sufrió más transformaciones, sino que a partir de 1926 permitió que fuera fotografiado y difundido como el ejemplo más logrado de evolución de un interior doméstico neoplástico. De este estudio tenemos numerosas imágenes que permiten ir estudiando su evolución según pasan los años y las diversas etapas de la obra del pintor. Lo más remarcable del estudio, además de su peculiar planta irregular, fue siempre la llamada pared frontal, aquella en la que Mondrian concentró todos los esfuerzos tanto en la disposición de los rectángulos de cartón como en los otros elementos. El mobiliario era escaso y austero, pintado a juego con el estudio en los colores neoplásticos y en algunos casos manufacturado; y el elemento principal es en todas las imágenes el caballete del fondo, pintado de blanco, de negro o de los dos colores, con una función casi de relieve escultural. El efecto general es siempre de una gran contención formal y de un efecto calculado hasta el final, puesto que

todos los objetos aparecen cuidadosamente dispuestos para lograr la armonía total del espacio.

Después de este estudio Mondrian ocupó otros en París, en Londres y en Nueva York; del estudio en qué murió conservamos un buen número de imágenes en color tomadas después de su muerte en qué podemos observar como en la disposición de los elementos en el estudio Mondrian siguió una evolución paralela a la de su pintura, que le condujo a una libertad cada vez mayor. El trabajo realizado en estos estudios supuso para Mondrian su propuesta más concreta de creación del entorno doméstico armónico ideal para los hombres del futuro, los "hommes futurs" a los que dedicó su ensayo *El Neoplasticismo* de 1920. Tal y como lo presentó al mundo directamente y a través de fotografías, el estudio representa el microcosmos interior que tendría que haber servido de modelo y pauta al macrocosmos exterior (el edificio, el urbanismo, la ciudad). En su estudio, la propuesta neoplástica para un entorno total en que el arte ya no es necesario se hizo casi realidad.

Tanto en el caso de Kandinsky como en el de Mondrian, pues, la cuestión de su continuidad intelectual, así como la de sus principales preocupaciones estéticas y espirituales, respecto al Simbolismo, queda suficientemente atestiguada. A través de esta continuidad, el ideal de la obra de arte total se sitúa en nuestra perspectiva en el núcleo mismo de su desarrollo artístico, como uno de los principales impulsos hacia la abstracción. Y al mismo tiempo nos ayuda a comprender el valor espiritual que ambos concedieron a su arte, que más allá de su ser como obra se convirtió para ellos en una auténtica posibilidad de salvación para el hombre contemporáneo y su mundo.

Notas

- 1 "L'oeuvre du poète symboliste serait donc de découvrir l'idée à travers sa représentation figurée; de saisir les rapports des choses visibles, sensibles et tangibles du monde avec l'essence intelligible donc elles participent; de remonter des effets à la cause, des images aux prototypes, des phénomènes et des apparences aux sens mystérieux." VAN ORMELINGEN, G.-R. (1889). *L'Art Symboliste*, Bibliopole Vanier; París; p. 32
- 2 "El mundo natural se corresponde con el mundo espiritual no sólo en sus líneas generales, sino también en cada una de las cosas que lo componen. Todas las cosas que existen en el mundo natural se derivan del mundo espiritual y están en correspondencia. Es preciso saber que el mundo natural existe y subsiste gracias al mundo espiritual, así como el efecto se deriva de la causa". SWEDENBORG, E. (1991). *Cielo e infierno. Visiones y revelaciones. Nuestra vida después de la muerte*. Grupo Libro 88, Madrid; p. 31
- 3 PAISSA, P. (1995). *La sinestesia. Storia e analisi del concetto*. La Scuola, Brescia
- 4 "La nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers. // Comme des longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / les parfums, les couleurs et les sons se répondent. // Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, / - Et d'autres corrompus, riches et triomphants. // Ayant l'expansion des choses infinies, / Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens, / Qui chantent les transports de l'esprit et des sens." BAUDELAIRE, Ch. (1975) *Oeuvres complètes, vol I*, Gallimard, París ; p. 11
- 5 Con todo, el mejor ejemplo simbolista de espacios interiores sintéticos no nos lo da tanto un espacio real como uno literario, la mansión de Des Esseintes que Huysmans describe en su novela *À rebours* (1884)
- 6 "Se rappeler qu'un tableau –avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote– est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées". DENIS, M. (1964). *Du symbolisme au classicisme. Theories*. Hermann, París; p. 33
- 7 Citamos aquí como ejemplo a Gauguin, que en 1895, y a la pregunta de porqué pintaba perros rojos y cielos rosas, respondió lo siguiente: "C'est de la musique si vous voulez! J'obtiens par des arrangements de lignes et de couleurs, avec le prétexte d'un sujet quelconque emprunté à la vie ou à la nature, des symphonies, des harmonies... mais qui doivent faire penser comme la musique fait penser, sans le secours des idées ou des images, simplement par des affinités mystérieuses qui sont entre nos cerveaux, et tels arrangements de couleurs et des lignes." GAUGUIN, P. (1974) *Oviri. Écrits d'un sauvage*, Gallimard, París; p. 138
- 8 Como dice Jean Clair en relación precisamente a la obra total, "Symbolism saw it as the only way of combatting the compartmentalization, the fragmentation of knowledge that increased as science advanced, and the steady crumbling of confidence as the few remaining corners of darkness were illuminated by the light of Reason." CLAIR, J. (1995) "Lost Paradise", *Lost Paradise. Symbolist Europe*, The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal; p. 20
- 9 Entre estos pioneros cabría contar también, como mínimo, los nombres de Frantisek Kupka, Kasimir Malevich, Hilma af Klimt, Mikalojus K. Ciurlionis, Franz Marc, Mijail Larionov, Natalia Goncharova, Francis Picabia, Robert y Sonia Delaunay, Ivan Kliun, Ljubov Popova, Aleksandr Rodchenko, Giacomo Balla, Theo van Doesburg, Paul Klee,... Mucho de lo que vale para Kandinsky y Mondrian vale también para algunos de ellos, sobre todo para Malevich y Kupka, pero fue imposible tratarlos a todos en el marco de este trabajo.
- 10 RINGBOM, S. (1970). *The Sounding Cosmos. A Study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of Abstract Paintings*, Abo Akademi, Abo
- 11 KANDINSKY, W. (1995). *De lo espiritual en el arte*. Labor, Colombia; p. 51
- 12 *Ibid.*, 107
- 13 KANDINSKY, W. (2002). *Mirada retrospectiva*, Planeta, Barcelona; pp. 173-174
- 14 Sólo recientemente (1998) todos los textos teatrales de Kandinsky han sido editados por Jessica Boissel en el libro *Wassily Kandinsky. Du théâtre / Über das theater / O meampe*, Société Kandinsky / Adam Biro, París
- 15 HOLTZMAN, H. y JAMES, M. (eds. i trads.) (1993) *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*. Da Capo Press, New York; p. 29
- 16 *Ibid.*, 29
- 17 MONDRIAN, P. (1989). *Realidad natural y realidad abstracta*. Debate, Madrid; p. 111.

La pintura valenciana desde 1563 a 1628: la repercusión del Concilio de Trento

Borja Franco Llopis
Universidad de Barcelona

El estudio de la influencia de las recomendaciones tridentinas en el arte posterior a la realización de dicho Concilio en la geografía europea ha sido un tema que ha causado bastante polémica en la historiografía artística. Desde que Weisbach publicara su estudio sobre el Barroco y la Contrarreforma¹, en el que exponía que dicho movimiento artístico era consecuencia de la reunión conciliar; se han sucedido toda una serie de publicaciones que trataban de constatar los estudios del alemán o bien proponer otras alternativas².

Destaca el impulso realizado desde la *Revista de Ideas Estéticas* en el año 1945, coincidiendo con el aniversario del inicio de este Concilio, en el que J. Camón Aznar³, F. Miravent⁴, R. M. de Hornedo⁵ y F. Maldonado de Guevara⁶ realizaron toda una apología a favor de la defensa de la existencia de un “estilo trentino”. Afirmaban que las decisiones conciliares provocaron una revolución en el arte que produjo la creación de un estilo propio, con su iconografía distintiva⁷ y con un marco geográfico bastante concreto, ya que la mayoría de ellos opinan que tuvo su nacimiento en España, al ser ésta paladín de la defensa de la ortodoxia cristiana.

Frente a estas dos posturas, surgió otra que denomina a este estilo “manierismo reformado”, sobre todo basándose en la pintura realizada en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial bajo la monarquía de Felipe II, F. Checa Cremades⁸, N. Pevsner⁹ o C. Gracia¹⁰, por citar algunos ejemplos, son quienes comparten esta idea en común. Pero, más allá de la denominación estilística o de la creación de clichés que encierra dicha disputa, el aspecto en el que centro mi investigación, tras un detallado

estado de la cuestión en el que trato someramente el tema expuesto con anterioridad, es el de la incidencia de las recomendaciones tridentinas en el arte valenciano y las conexiones que posee éste con los círculos cortesanos madrileños, catalanes o italianos. Pero como señala P. M. Burgos, “abordar el estudio de la imagen religiosa partiendo del Concilio de Trento es ignorar el desarrollo de la espiritualidad en el siglo XVI”¹¹, por ello creo que es interesante conocer el germen del Concilio en sí y trazar qué elementos sí que cambiaron tras la realización del mismo y que invariantes que tan sólo se vieron acentuadas.

Dentro del primer grupo se debe incluir el auge de las visitas pastorales. Ésta no es una institución nueva, se inician en los primeros siglos con los viajes de San Pablo, Timoteo y Tito para visitar las iglesias que se ha fundado en Éfeso y Creta para conocer su estado y son continuadas por los Padres de la Iglesia, tanto griegos como latinos. Tras sus inicios perdieron auge, tanto es así que I. Miguel García¹² afirma que hacia 1550 la visita pastoral estaba abandonada, y se tuvo que esperar hasta el Concilio de Trento para que los obispos volvieran a cumplir con estas obligaciones en dos ocasiones (este aspecto se trató en las sesiones XXII y XXIV, siendo capital el canon tercero de la última de las sesiones señaladas, cuyo título era: *De reformatione*¹³).

Tras la publicación de dicho canon, en el ámbito valenciano se dio una avalancha de visitas pastorales, sobre todo durante el magisterio de San Juan de Ribera (1569-1611). M. Cárcel Ortí se ha encargado de analizar una de ellas¹⁴. El resultado de dicha investigación es muy útil para conocer el ambiente sociocultural de la zona

geográfica que me ocupa, ya que es una de las fuentes más interesantes para el estudio de la práctica religiosa, del gusto artístico y de la posible ortodoxia en la aplicación de los postulados tridentinos. Además, partiendo de las conclusiones extraídas por el estudio de las visitas es posible realizar un análisis comparativo con otras zonas geográficas para poder deducir si la diócesis valenciana es un islote dentro del entramado administrativo eclesiástico europeo o sigue las mismas constantes que el resto de las comunidades católicas.

Otro de los aspectos que sufre una revitalización tras el concilio ecuménico es el de los Concilios Provinciales y los Sínodos Diocesanos. En Trento se dictamina que se deben celebrar los primeros de tres en tres años, y los segundo con periodicidad anual. A pesar de que estas premisas no se cumplen a rajatabla sí que podemos ver una proliferación tanto de unos como de otros en los siglos XVI y XVII, así pues, en el Mediterráneo español se celebraron Concilios Provinciales inmediatamente después de Trento en 1564 en Tarragona, 1565 en Valencia; 1587, 1591 y 1598 en Tarragona de nuevo. En mi investigación me basé, principalmente en el celebrado en Valencia en 1565 bajo la dirección del Arzobispo D. Martín de Ayala, cuya primera sesión se realizó el 11 de Noviembre. También el tema de las imágenes ocupa la última de las sesiones (el 24 de febrero de 1566) y no hace más que repetir con otras palabras las ideas expuestas tres años atrás en Trento.¹⁵

Aún de mayor importancia es el estudio del Sínodo Diocesano celebrado en Valencia en 1594, con Juan de Ribera a la cabeza del clero valenciano. En él hace mención especial a las imágenes, ya que este personaje conjuga en su interior una ferviente defensa del espíritu tridentino y un gran amor por el arte. Tanto es así que en el primer decreto ya habla de las imágenes: "Todo este Sínodo lleva pesadamente y con impaciencia el que las imágenes de las cofradías insignes por muchos títulos, y hacia las cuales el pueblo es propenso a la devoción, sean tenidas sin embargo en nuestra ciudad menos decencia de la que es debida. [...] Son llevadas a las casas de los artífices de los más inferiores (zapateros) y son colocadas en sus talleres [...] y se ponen en venta mercadurías profanas. [...] y no pocas veces en las alcobas en cuyos lechos se duerme por la noche". Esta idea se ve repetida en el diocesano de Orihuela, en el que se habla de cómo los peinados de las Vírgenes parecen pelucas prestadas de mujeres profanas o que las imágenes de los santos no sean adornadas con vestidos profanos, pidiéndose que fueran retiradas completamente éstas tanto en las Iglesias como en las casas privadas.¹⁶

Pero estas preocupaciones no pueden ser atribuidas sólo a los concilios o sínodos celebrados en Valencia y sus alrededores, sino es compartida por otras tantas diócesis. P. Martínez Burgos estudia dicha problemática en la diócesis de Toledo, incluso antes del Concilio de Trento, en el momento en que la sede primada de España estaba en manos del Cardenal Juan Tavera¹⁷. Lo mismo ocurre en el caso Navarro en época de Bernardo Sandoval y Rojas, estudiado por J. J. Polo Sánchez¹⁸; o, por no extenderme más, en el País Vasco¹⁹.

Pero el estudio de los sínodos y concilios por sí sólo no tiene ningún valor sino lo contrastamos con el de las visitas pastorales y con el ambiente artístico del momento. Como señala I. Miguel García "[...] sus respectivas documentaciones deben ser integradas recíprocamente y no ser tomadas aisladamente, tanto como fuentes para la historia de una diócesis como para la actividad pastoral de un obispo [...] Los sínodos actuaron como instituciones creadoras de derecho o canales por los que el derecho común llega a la Iglesia particular. Las visitas pastorales actuaron como órganos difusores de la legislación particular tratando de hacer operativa la normativa sinodal."

Por lo comentado hasta ahora se deduce que uno de los intereses principales de mi tesis es el estudio de las fuentes anteriormente citadas para adentrarnos, de un modo distinto al realizado hasta ahora, en la pintura valenciana de fines del siglo XVI. Conocer qué diferencias se dieron entre los sínodos o visitas anteriores al Concilio y los posteriores, y cómo pudieron influir en el devenir de la práctica artística.

Otro de los aspectos que analizo en mi investigación es el tema de la idolatría, necesario para entender el arte contrarreformista. No es mi intención hacer un estudio detallado de todos los hitos históricos que han marcado la historia de las imágenes²⁰, sino, partiendo de ellos, ver qué incidencia tuvieron en la pintura de los siglos XVI y XVII.

Uno de los asuntos que más me ha preocupado es el de la incidencia del erasmismo, y su denuncia al culto idólatrico, en el ambiente artístico y cultural valenciano. De todos es sabida la influencia que tuvo en el ambiente español la figura de Erasmo, tanto desde el punto de vista artístico como religioso, como demuestran las últimas exposiciones realizadas sobre dicho tema y las monografías o artículos publicados al respecto²¹. Tanto el rotterdamo como Cisneros, con su reforma del clero²², sientan las bases sobre las que se centrará la Contrarreforma, por ello L. Fevre considera a primero de ellos como el "doctor de ultratumba" de dicho evento ecuménico²³. Muchas de las ideas que deja escritas en su *Enchiridion milites christi* (1503) o en la *Educación del Príncipe Cristiano* (1516),

por citar dos de sus obras, fueron el sustento de las teorías artísticas posteriores. Por mucho que se quisiera silenciar su voz por medio de la publicación del Índice de libros prohibidos de Valdés, o el rechazo que tuvo su obra al ser asociada a la de Lutero; sus ideas continuaron vigentes, sobre todo en el campo artístico. No es que el rotterdamo fuera un visionario en cuanto a sus apreciaciones pictóricas o sobre el tema de las imágenes, sino tan sólo recogiendo las preocupaciones anteriores y actualizándolas, creó un corpus, si bien diseminado en todos sus libros (no dedicó uno monográfico al tema artístico), sumamente interesante. Comúnmente se dijo que Erasmo estaba en contra de las imágenes y todo lo que ellas supusieron, pero las investigaciones anteriormente citadas, así como la lectura, por ejemplo de su *De amabili Ecclesiae concordia*, publicada en 1533, dejan patente el valor sumamente útil que les otorgaba²⁴. El carácter intimista que buscaba en el culto y en la devoción fueron de gran importancia en el desarrollo de la pintura española del momento, no en vano, actuales investigaciones tratan de unir los escritos del rotterdamo con la pintura de Luis de Morales “El Divino” (c. 1551-1586), además de la influencia que tuvo en el campo de la emblemática²⁵. Ahora bien, ¿qué incidencia tuvieron estas ideas en la zona geográfica que me ocupa? Desde hace unos años el debate se encuentra abierto. Autores como X. Company, en sus libros sobre arte renacentista, no duda en incluir referencias a la vertiente erasmista del mismo. Cree que debe relacionarse el inicio del erasmismo valenciano con el inusitado interés por el purismo religioso. Para él, “*Des dels seus pressupòsits es va intentar una magna aculturació, especialment dirigida als nombrosos neòfits de l'època: els moriscs. Una aculturació, a més, que s'inscrivía en un programa més suspicaz de revisionisme crític davant dels possibles abusos, o si més no, denfocaments, de l'endropida ortodoxia catòlica d'aleshores. Tot això comportà una veritable expansió de l'erasmisme en les classes socals més baixes, però en desferse, com hem vist, la cúpula dirigent de l'élite intel·lectual, justament la que sens dubte vivificava els objectius d'aquell inusitat radicalisme crític, aleshores l'erasmisme, el seu esperit, es desballestà i decaigué. Produïda la fallida d'aquella aculturació, el nou esperit contrarreformista i neoscolàstic va saber aprofitar quelcom el radicalisme creient per a impulsar el seu programa de factura i condicions una mica més reaccionaries. I tot això, no ho oblidem, amb la crisi i el viratge de Felip II com a teló de fons*”. Así pues, para él, el erasmismo tuvo una vida corta, bien alejada de las élites dirigentes, “muriendo” con la política de Felipe II y al Contrarreforma. En otro de sus libros marca como responsables también a la Universidad Valenciana, dirigida

por Joan Celaya y a los jesuitas. Esta idea es compartida por Joan Fuster²⁶, que incluso cree que el Patriarca Ribera fue uno de los máximos paladines en la extirpación de estas ideas en la esfera intelectual valenciana. Pero estos argumentos son contradecidos en otros estudios referentes al mismo tema. S. García Martínez se opone a Fuster y apunta que tal vez el erasmismo ya estaba “muerto” antes de la llegada del Patriarca. S. Aldana, por su parte, cree que fue protegido por los virreyes valencianos, y que sólo se enfrentó al nominalismo reinante en la Universidad de Valencia. Lo mismo opina F. Pons que no cree que el Patriarca Ribera fuera el extirpador de tal erasmismo, sino que, partiendo de su ambigua figura, cree que lo impulsó. No en vano, el citado Morales trabajó gran parte de su vida a su servicio. Los posibles ideales erasmistas del Patriarca defendidos por Pons provienen del hecho de que éste situó al frente de sus parroquias más queridas e importantes de Valencia a Juan Martín (conocido por su afán erasmista), y, sobre todo, que en su biblioteca contenía ejemplares de dicha temática. Además, afirma, tajantemente, que “no sabemos si realmente él lo era [erasmista]. A pesar de ello está demostrado que no fue el culpable de la caída del erasmismo.” Quisiera dejar planteada esta dicotomía y espero en las conclusiones de mi tesis esclarecer este hecho, ya que creo que es de vital importancia para saber hasta qué punto las teorías contrarreformistas tuvieron una raigambre en la sociedad valenciana, si los cambios se produjeron por la institucionalización proveniente de Trento o por la continuidad de unas ideas latentes en la sociedad del momento, opción, que en el estado en que se encuentra la investigación, opino que es la más válida.

Esta búsqueda de “continuidades” más que de rupturas²⁷ la planteo en mi tesis con el análisis de pintores como Juan de Juanes (1523-1579) y temas como el de la Eucaristía. Gran parte de los estudios sobre el arte posterior a la Contrarreforma abogan a que tras ésta se produce un cambio en las representaciones pictóricas de tema eucarístico, pasando de la plasmación del momento de la traición al de la institución del sacramento. Este planteamiento hay que ponerlo en duda si analizamos la pintura joanesca. La figura del *Salvador Eucarístico* (Imagen I) o la mayoría de sus representaciones de la *Última Cena*, anteriores a la celebración del Concilio, muestran la importancia de la Eucaristía en la región valenciana. Para entenderlo no hay más que recurrir a la cantidad de escritos coetáneos que nos cuentan las grandes celebraciones, que ya desde el siglo XII, se celebraban en la ciudad de Valencia en honor del Corpus.²⁸ No tenemos que esperar a la llegada del Patriarca y la conocida construc-

ción del Colegio del Corpus Christi, ni tan si quiera a la Contrarreforma, para ver el auge de las representaciones de dicho sacramento criticado por los protestantes.



Imagen I. Juan de Juanes. *Salvador Eucarístico*. c. 1560.
Museo de BBAA de Valencia

Lo mismo ocurre con otras pinturas que realiza el propio Juanes. Sus Vírgenes, con rostros turbados por el dolor (Imagen II), que producen gran empatía en el espectador y que con un cierto carácter goticista, no son más que una plasmación de ese mal llamado “nuevo espíritu” nacido, como vemos, y de un modo un tanto paradójico, antes de la propia Contrarreforma. Tanto es así que X. Company afirma que *“La veritat és que Joanes ni tan sols hi cap, plenament, en les categories de la pintura reformada (o contrarreformada), car, quan es produeix els dictàmens artístics del Concili de Trento (1563), Joanes ja fa vora vint anys que pinta quadres religiosos, inspirats a més en les formes més antigues del seu pare. Es a dir, Joanes no és fruit de la Contrarreforma, car és aquest qui s’acomoda i pren els models pictòrics del famós artista valencià”*²⁹.



Imagen II. Juan de Juanes. *Dolorosa*. 1550-1560. Ostensorio bifaz de la parroquia de San Andrés de Alcudia. Valencia

Partiendo de esta idea, y de las anteriormente citadas, el interés de la tesis radica en estudiar si la Contrarreforma en el ámbito valenciano supuso un punto y aparte en el arte o si estamos sobreestimando el valor de la misma olvidando el peso de la tradición existente. ¿Podemos hablar de un arte contrarreformista antes del propio concilio? Y si es así, cuánto tendría que ver el pensamiento de Cisneros o de Erasmo en el mismo, y aún más, plantearnos si éste estuvo vigente decenios después, cuando los mandatos papales fueron más estrictos y se radicalizaron, dando pie a una oleada de tratados sobre las imágenes. Una vez se tengan estas ideas claras, se podrá hacer una revisión a los pintores valencianos o que trabajaron en esta tierra entre 1563 y 1628, los dos grupos llamados “juanesco” y “pre-ribaltesco”, artistas de segundo orden pero que no por ello dejan de ser una muestra de la ideología imperante en este momento y ilustran el sentir artístico, religioso y social valenciano en un momento tan convulso.³⁰ Las herramientas para el estudio: las fuentes primarias ya comentadas, tanto anteriores como posteriores al Concilio; y el estudio de las propias obras de arte. Sólo una revisión de un periodo oscuro en la historiografía del arte valenciano sirve para aclarar todos los interrogantes que he lanzado en este texto, que no es más que un anticipo de lo que supone mi recién iniciada tesis doctoral.

Notas

- 1 WEISBACH, W. (1921), *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, P. Cassirer, Berlin. En lengua castellana destaca la edición prologada y traducida por E. Lafuente Ferrari, cuyo estudio preliminar es también de vital importancia [WEISBACH, W. (1942), *El Barroco: arte de la Contrarreforma*, Espasa-Calpe, Madrid.]
- 2 La historiografía tradicional considera como capitales las aportaciones al respecto realizadas por E. Mâle [MÂLE, E. (1932), *L'Art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècles en Italie, en France, en Espagne et en Flandre*, Armand Colin, Paris]. J. A. Maravall [MARAVALL, J. A. (1975), *La cultura del Barroco*, Ariel, Madrid.], o S. Sebastián [SEBASTIÁN, S. (1985), *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográfica e iconológicas*, Alianza, Madrid] entre otros.
- 3 CAMÓN AZNAR, J. (1945), "El estilo trentino", en *Revista de Ideas Estéticas*, 12: 429-442.
- 4 MIRAVENT, F. (1945), "Una interpretación del trentismo en estética", en *Revista de Ideas Estéticas*, 12: 495-507.
- 5 DE HORNEDO, R. M. (1945), "Arte Trentino", en *Revista de Ideas Estéticas*, 12: 443-472.
- 6 MALDONADO DE GUEVARA, F. (1945), "La teoría de los estilos y el periodo trentino", en *Revista de Ideas Estéticas*, 12: 471-494.
- 7 Véase: CAMÓN AZNAR, J. (1947), "La iconografía en el arte trentino", *Revista de Ideas Estéticas*, 20: 387-394.
- 8 CHECA CREMADES, F. (1987), *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Taurus, Madrid y CHECA CREMADES, F. (1993), *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*, Cátedra, Madrid.
- 9 PEVSNER, N. (1983), "La Contrarreforma y el Manierismo", en *Estudios sobre Arte, Arquitectura y Diseño* 11, Gustavo Gili, Barcelona.
- 10 GRACIA, C. (1995), *Història de l'art valencià*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia.
- 11 MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. (1990), *Ídolos e imágenes. La controversia en el siglo XVI español*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Caja Salamanca, Valladolid: 281.
- 12 MIGUEL GARCÍA, I. (1999), "El obispo y la práctica de la visita pastoral en el marco de la teología reformista", en *Memoria Ecclesiae* 15: 347-404.
- 13 M. Cárcel va más allá: "El Concilio de Trento abrió la era moderna de las visitas pastorales y de los sínodos diocesanos, obligando a los obispos a cumplirlas periódicamente en el programa de reforma y de renovación de sus iglesias, y éstos se convirtieron en el instrumento principal de su gobierno episcopal y de su acción pastoral" [CÁRCEL ORTÍ, M. M. (1999), "Hacia un inventario de visitas pastorales en España de los siglos XVI-XX": *Memoria Ecclesiae* 15. (Actas del XIII Congreso de la Asociación. 1997): 9]
- 14 CÁRCEL ORTÍ, M. M. (1980), "Una visita pastoral del pontificado de San Juan de Ribera en Valencia (1570)", en *Estudis* 8: 71-85. La normativa conciliar cada vez se hace más laxa sobre todo tras el Concilio de Toledo de 1582-1583, no viéndose una normativa clara de concilios hasta los textos sobre derecho canónico de 1917 en los que se puede leer que los concilios provinciales deben celebrarse cada veinte años por lo menos, sin licencia papal, convocados por el Metropolitano respectivo o el sufragáneo más antiguo, y no toman parte de ellos más que los obispos sufragáneos y demás prelados. Fernández Terricabras analiza porqué no se hacen más concilios provinciales o sínodos: "Los Papas en el siglo XVI seguían centralizando más y más el poder espiritual y los reyes, al mismo paso, centralizaban el temporal: cada uno mira con suspicacia los trabajos del otro. Celosos de su respectiva majestad, veían un atentado y una usurpación en cada acto centralizador del poder opuesto [...] Era de temer que los concilios provinciales deshicieran con una mano lo que en Roma se hiciera con otra. Por eso se exigió que los concilios provinciales se sujetasen a una revisión y confirmación desconocidas anteriormente en España y a las que en vano trató de oponerse Felipe II [...] los metropolitanos, reducidos a muy escasas facultades, sin apoyo en Roma, sin grande influencia sobre los sufragáneos, combatidos por los cabildos y los exentos, vigilados y cohibidos por la Inquisición, prefirieron dejar de celebrar los concilios provinciales antes que verse expuestos a continuos desaires" FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I. (2000), *Felipe II y el clero secular: la aplicación del Concilio de Trento*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid: 164.
- 15 "Conforme también a la norma del concilio de Trento, ha creído ante todo deber poner el símbolo de fe de la Santa Iglesia Romana; el que de todo corazón confiesa, admira y abraza este sínodo: cuya profesión es la siguiente. [...] Por lo tanto, este concilio, lo primero que hace es, recibir pública e íntegramente, y decretar que se observe con escrupulosidad, tanto definió y estableció el sacrosanto de Trento. También promete, profesa y rinde verdadera obediencia al Sumo Pontífice; y detesta y anatematiza públicamente todas las herejías condenadas por los sagrados cánones y concilios generales y en especial este santo de Trento [...] Que se pinten y esculpan con decencia las imágenes de los santos. Conviene que las imágenes de los santos, que con razón se colocan en las iglesias para culto de ellos y enseñanza del pueblo, estén tan decentes y honestas, que ni puedan servir de ofensa, ni degeneren en mal lo que se instituyó con buen fin. Por lo cual, y siguiendo las huellas del concilio Tridentino, manda el sínodo, bajo pena de excomunión, que ninguno pinte imágenes de santos con belleza provocativa, ni con trages lascivos y deshonestos, sino de manera que nos manifiesten la santidad de aquellos a quienes representan. [...] "Concilio Provincial de Valencia de 1565. Edición de Juan Tejada y Ramiro, 1861, en Colección de cánones y de todos los Concilios de la Iglesia de España y de América. Tomo V. Imprenta de A. Santa Coloma, Madrid: 260-313.

Cfr. SARAIVA, C. (1960), "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre imágenes", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* XXVI: 137.

Cfr. MARTÍNEZ BURGOS, P. (1990), *Ídolos e imágenes...* [Op. Cit]: 276.

16 Cfr. SARAIVA, C., "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento ... [Op. Cit]: 139.

17 MARTÍNEZ BURGOS, P. (1960), *Ídolos e imágenes...* [Op. Cit]: 60-65.

18 POLO SÁNCHEZ, J. J. (1994), *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria. (c. 1590-1660)*, Fundación Emilio Botín, Santander: 24-25.

19 UGALDE GOROSTIZA, A. I. (1993), "Repercusiones del Concilio de Trento en la Iconografía de los Padres de la Iglesia en algunos monumentos del País Vasco", en *Cuadernos de Arte e Iconografía* 12: 232-240. Pero esta preocupación no queda zanjada en los concilios del siglo XVII, es tan importante que en el mismo Concilio Vaticano II se dedica una sesión al tema de las imágenes, producto

de cual es el siguiente estudio que analiza las consideraciones extraídas en este evento ecuménico: VVAA (1965): *Arte sacro y Concilio Vaticano II*, Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, León.

MIGUEL GARCÍA, I. (1999), "El obispo y la práctica de la visita pastoral en el marco... [Op. Cit]: 395-399. Esta afirmación se ve completada por una advertencia en la utilización de las visitas pastorales como fuente de estudio. Nos comenta que deben de contrastarse con otras fuentes escritas o comprobar la rigurosidad del visitador para no caer en engaño: "Hemos de utilizar la fuente con precauciones, ya que se ocupa más de los abusos y defectos a corregir que de aquellos aspectos que funcionan bien. Es obligado acudir a otras fuentes documentales (actas conciliares y sinodales, libros de actos comunes de la cancillería, procesos judiciales y otras fuentes) para tener una visión más concreta de una Iglesia local en un periodo determinado"

- 20 Esta historia se puede reconstruir gracias a numerosos estudios, entre los que destaco: FREEDBERG, D. (1989), *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, P.J. (1986), "Los reformadores del siglo XVI y el arte", en *Goya* 191: 264- 271. HORNEDO, R. M. (1965), "Algunas reflexiones histórico-teológicas acerca del culto de las imágenes" en VVAA, *Arte sacro...* [Op. Cit]. MARTÍNEZ –BURGOS GARCÍA, P. (1990), *Ídolos e imágenes...* [Op. Cit]. WATTENBERG, F., "Las imágenes de culto y el pueblo cristiano" en VVAA *Arte sacro...* [Op. Cit]
- 21 Por citar alguna bibliografía al respecto, conviene reseñar: BATALLLON, M. (1950), *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, México. BATALLLON, M. (1977), *Erasmus y el erasmismo*, Editorial Crítica, Barcelona. CORDERO DE CIRIA, E. (2002), "Las artes plásticas en Erasmo y el erasmismo español", en *Boletín del Museo del Instituto Camón Aznar* LXXXIX: 93-165. *Erasmus en España* (2002). Catálogo de la Exposición celebrada en las Escuelas Menores de la Universidad de Salamanca del 26 de septiembre de 2002 al 6 de Enero de 2003. Comisariada por Palma Martínez Burgos García y dirigida por Fernando Checa. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid. FEBVRE, L. (1957), *Erasmus, la Contrarreforma y el espíritu moderno*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona. GARCÍA MARTÍNEZ, S. (1975), "El Patriarca Ribera y la extirpación del erasmismo valenciano", en *Estudis* 4: 69-114. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, P. J. (1986), "Los reformadores del siglo XVI y el arte", [Op. Cit]
- 22 GARCÍA ORO, J. (1971), *Cisneros y la reforma del clero español en tiempos de los Reyes Católicos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Jerónimo Zurita. Madrid.
- 23 FEBVRE, L. (1957), *Erasmus, la Contrarreforma y el espíritu moderno...* [Op. Cit]: 133.
- 24 "[...] el que quita a la vida las imágenes la priva de su mayor placer [...] con frecuencia vemos más en las imágenes que lo que podemos encontrar en la palabra escrita." Cfr. CORDERO DE CIRIA, E. (2002), "Las artes plásticas en Erasmo ... [Op. Cit]: 111.
- 25 Es conocido el interés que despertaron sus ideas en emblemistas como Juan de Borja, Sebastián de Covarrubias, o incluso en Diego de Saavedra Fajardo.
COMPANY, X. (1991), *L'art i els artistes al País Valencià modern (1440-1600)*, Curial, Barcelona: 88.
"A nivell cultural assistim una forta reacció antierasmista, fonamentalment protagonitzada pel nou rector de la Universitat de València, Joan de Celaya. Reacció que s'aguditza el 1544, en establir-se a València el primer col·legi hispà de la contrarreformista Companyia de Jesús. D'altra banda, sants tan valencians com Francesc de Borja o Lluís Beltrán, efervescent ambdós cap el 1550, reforcen amb netedat la imatge ascètico-mística que va desembocar en el famós Concili de Trento convocat el 1542 i finalitzat el 1563" COMPANYY, X. (1987), *La pintura del Renaixement*, Edicions Alfons El Magnànim, Valencia: 63.
- 26 FUSTER, J. (1972), *Rebeldes y heterodoxos*, Ariel, Barcelona (La primera edición se publicó en 1968 con el título *Heretgies, revoltes i sermons. Tres assaigs d'història cultural.*)
GARCÍA MARTÍNEZ, S. (1975), "El Patriarca Ribera y la extirpación del erasmismo valenciano", en *Estudis* 4: 69-114.
ALDANA FERNÁNDEZ, S., "El marco histórico, conceptual y artístico. Arquitectura y urbanismo" en AGUILERA CERNÍ, V. (1986-1988), *Historia del arte valenciano*, volumen 4, Biblioteca valenciana. Consorci d'Editors Valencians, Valencia: 20.
CÁRCEL ORTÍ, V. (1966), "Obras impresas del siglo XVI en la biblioteca de San Juan de Ribera", en *Anales del Seminario de Valencia* 11: 111-183
PONS RIBALTA, F. (1991), *Místicos, beatos y alumbrados: Ribera y la espiritualidad valenciana*. Edicions Alfons El Magnànim, Valencia: 19.
- 27 Comparto totalmente las ideas de A. Urquizar que aboga por el estudio de la continuidad del arte renacentista en el de la reforma y de ambos en el barroco: "Frente al interés habitual por encontrar las cesuras y los cambios, debemos fijarnos también en las continuidades. De hacerlo, veremos que los nuevos conceptos se afirman sobre la estructura de lo anterior: Y que, muchas veces, lo que puede parecer novedoso no es más que la afirmación de principios que proceden de una tradición pasada que sólo empieza a entenderse y aplicarse –más allá de los simples modelos- de forma muy lenta y casi siempre con retraso. Con frecuencia la novedad, insistimos, no está en la aportación de nuevos principios, sino en la comprensión y el uso de algunos que por más que antiguos, resultaban desconocidos o despreciados por innecesarios". URQUÍZAR HERRERA, A. (2004), "Modelos y principios. Canales de difusión del arte en la Edad Moderna y transformaciones en la recepción de la práctica artística", en *Actas XV Congreso Nacional del CEHA*, Palma de Mallorca. (En imprenta)
- 28 ALEJOS MORÁN, A. (1977), *La Eucaristía en el Arte Valenciano*, Patronato José Mª Cuadrado (CSIC), Valencia.
- 29 COMPANYY, X. (1991), *L'art i els artistes al País Valencià modern...* [Op. Cit]: 141.
- 30 Como señala E. Mäle: "Los artistas de segundo orden, si nos referimos al pensamiento que expresan, se nos aparecerán como interesantes testimonios de su tiempo. Sus obras adquieren sentido en la medida que se relacionan con la gran historia de la Iglesia". MALE, E. (1985), *El barroco: arte religioso del siglo XVII, Italia...* [Op. Cit]: 14.

La ideología romántica en la restauración monumental en España durante el siglo XIX

Silvia García Alcázar
Universidad de Castilla-La Mancha

Las manifestaciones artísticas han soportado durante siglos la incomprensión de sociedades que, ante la pobreza tanto intelectual como económica, las relegaban a un segundo plano por considerarlas improductivas. Las agresiones contra éstas han sido mayores en época de inestabilidad social y política sin que se hiciera nada por evitar su pérdida.

Pero esta situación comenzará a cambiar una vez que el patrimonio sea identificado de algún modo con el pueblo que le dio origen, situación que en España, como casi en el resto de Europa, cobrará forma a finales del siglo XVIII y principios de XIX. En ese momento aparecerán los primeros intentos serios de control gubernamental sobre las intervenciones en el legado artístico nacional. Así, la comunicación que aquí se presenta muestra el punto de partida de una Tesis Doctoral en curso que tiene como objetivo poner de manifiesto la gran influencia que las corrientes ideológicas han ejercido sobre las manifestaciones artísticas y, por consiguiente, en los intentos de perpetuación de las mismas. En este sentido, de especial relevancia fue el *Romanticismo* por suponer una nueva forma de enfrentarse al monumento.

Actualmente encontramos una amplia bibliografía donde se aborda como argumento principal el tema de la restauración monumental en España durante el siglo XIX aunque realizando solo ligeras referencias al episodio romántico. Así, existen obras desde un punto de vista general como vemos en *La conservación del patrimonio cultural español* (1989) de Alfonso Muñoz Cosme. En una línea más teórica, encontramos *Restauración monumental en España durante el siglo XIX* (1994) y *Conservación de*

bienes culturales. Teorías, historia, principios y normas (1999) de Ignacio González-Varas Ibáñez. Pero son los escritos de Isabel Ordieres Díez la obra por excelencia sobre este tema destacando su *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)* (1995) y el catálogo para la exposición *La memoria selectiva (1835-1936). Cien años de restauración en la Comunidad de Madrid* (1999). A nivel ideológico, y para centrarnos en el tema que aborda la Tesis, encontramos diversas obras a través de las que poder conocer las diferentes corrientes que conformaron el movimiento romántico. Ejemplo de ello son *Romanticismo y Teoría del Arte en España* (1982) de Ignacio L. Henares Cuellar y Juan A. Calatrava, *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro* (1991) de M^a de los Santos García Felguera, *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX* (1995) de Francisco Calvo Serraller, *El palacio encantado* (1990) de Tonia Raquejo o el Catálogo de la exposición *La imagen romántica del legado andalusí* (1995). De igual modo, son vitales para conocer el contexto cultural las obras de viajeros románticos como Theophile Gautier, Prosper Mérimée o Richard Ford.

Situación general de la restauración durante el siglo XIX

Aunque al siglo XIX históricamente se le ha otorgado una personalidad propia en lo que a intervención en el patrimonio y teorías conservacionistas se refiere, no podríamos entenderlo en su totalidad sin tener en cuenta los avances acaecidos ya durante la segunda mitad del

siglo XVIII. En esta centuria, la pervivencia del mundo clásico será notable siendo ahora cuando tengan lugar los hallazgos arqueológicos de Herculano (1713), Paestum (1746) y Pompeya (1748). Los objetos hallados serán dotados de nuevos significados y analizados desde perspectivas diferentes gracias a la labor de determinados eruditos franceses que entraron en contacto con el arte trabajando como anticuarios.¹ La aparición de esas nuevas significaciones se relaciona con el ambiente de decadencia del clasicismo que se comenzará a experimentar, dándose un renovado interés por los principios teóricos de la arquitectura clásica. Se plantea una nueva actitud frente a las obras y monumentos del pasado que serán concebidos como documentos y entendidos desde su faceta histórica lo cual acabará provocando la posterior valoración de los historicismos y con ellos, de los estilos medievales.

Partiendo de aquí, se exige el respeto y la conservación del patrimonio en el momento en el que el medio artístico comienza a definirse² gracias a figuras como Baumgarten o Winckelmann. Éste último hará nacer la Historia del Arte como disciplina autónoma al margen de la Historia gracias a su obra *Historia del arte en la Antigüedad* (1764) donde además abordará el tema de la restauración abogando por el respeto al original y a sus características histórico-estilísticas.

El acontecimiento esencial para la formación de la nueva conciencia pro conservadora será la Revolución Francesa³, momento donde el artesano especializado comienza a ser valorado teniendo esto un efecto inmediato en el desarrollo de las doctrinas restauradoras. Igualmente el año 1794 será clave por la aparición de un Decreto durante la Convención Nacional (1792-1795) donde se proclamaba el derecho y obligación a conservar los monumentos buscando la revitalización de los mismos en su forma y significado. En su desarrollo tendrá especial importancia la figura de Guizot en cuyas manos estuvo la formación de las instituciones necesarias para llevar a cabo la recuperación patrimonial en un momento de continua destrucción originada por los revolucionarios tras la caída de la monarquía, la nobleza y el estamento religioso. Aquellos monumentos eran la representación viva de un pasado que deseaban olvidar. En sus bases ideológicas estuvieron Victor Hugo, Vitet, Montalambert, Didron y Mérimée⁴, todos ellos caracterizados por llevar a cabo una férrea defensa de los monumentos medievales, en especial los góticos, a los que dotaban de contenidos religiosos y, sobre todo, nacionalistas. De este modo, la segunda mitad del siglo XVIII será vital para la aceptación de los estilos artísticos al margen de la antigüedad

clásica, poniendo las bases para el desarrollo posterior del eclecticismo y, sobre todo, del medievalismo cuya figura principal será Eugène Viollet-Le-Duc.

Durante las tres primeras décadas del siglo XIX, se buscará básicamente la recomposición de la imagen del edificio usando bien elementos originales, bien elementos nuevos creados para ello. El principal banco de pruebas lo encontramos en Roma donde se dará un importante resurgir de la Antigüedad y su arquitectura gracias a los nuevos hallazgos arqueológicos y la defensa del mundo clásico de la mano de autores como Winckelmann, Mengs, Milizia o Piranesi de ahí que las intervenciones se encaminen a la recuperación de edificios de origen romano⁵. El principal más importante promotor de las mismas será el Papa Pío VII (1800-1823) quién, tras los atropellos y saqueos llevados a cabo por las tropas napoleónicas, comenzó a generar las primeras propuestas administrativas en materia de Arqueología y Bellas Artes restableciendo el cargo de "Ispectore generale delle Belle Arti" creado en su momento por León X, y a lo que más tarde seguirán nuevas disposiciones legales. Fueron los artistas –Stern, Valadier, Fea, Camoranesi, Camuccini, Canina– quienes se encargaron de estos trabajos por considerarse que poseían el bagaje cultural adecuado para llevar a cabo las recomposiciones de manera fiel a través de procedimientos de anastilosis.

La influencia del Romanticismo a través de los libros de viajes

Con la llegada del Romanticismo se plantea una forma distinta de enfrentarse al monumento la cual tendrá su génesis en un nuevo género literario que fue ya cultivado por los eruditos del XVIII y que alcanzará ahora gran difusión: el libro de viajes.⁶

Estos relatos hablaban de viajes donde se retomaba el concepto del llamado *Grand Tour*. Éste consistía en un periplo cuyo fin era servir como complemento final a la formación de los jóvenes de las familias de mayor poder adquisitivo de Inglaterra, Francia, Alemania, Países Bajos, etcétera. Apareció en el siglo XVII pero se generalizó a lo largo del XVIII pudiendo durar hasta dos y tres años donde se visitaba fundamentalmente Francia, Alemania, Italia y Grecia.

En los libros de viajes encontramos una perspectiva novedosa al valorar los monumentos, no solo por su protagonismo en la historia sino también, en base a otros significados de tipo psicológico y emocional. Por tanto, en esta nueva literatura encontraremos publicaciones de dos tendencias: aquellas más didácticas y rigurosas basadas en

la descripción y el análisis histórico y otras donde éste se mezcla con una interpretación de tipo poético y evocador y donde se manifiestan los sentimientos del viajero-contemplador ante la obra. Gracias a esto se llevará a cabo la elevación del monumento y la ruina a nivel de sujeto literario fomentando su protagonismo en esta sociedad romántica. El modelo por excelencia usado para la creación de estos libros fue la obra *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* de cuya parte literaria se encargaron Charles Nodier, el barón Taylor y Alphonse de Cailleux los cuales, junto a Benjamín La Borde y Alexandre de Laborde, influirán notablemente en el desarrollo del género en España.

La característica principal de este tipo de literatura fue la publicación de gran número de imágenes de los edificios realizadas básicamente con la técnica de la xilografía. Sus trazos libres y sueltos dieron paso a la aceptación general de un nuevo lenguaje artístico basado en el apunte rápido reflejo de aquel que, sin duda, tomaría el viajero frente al monumento. Además, lo barato de su procedimiento permitió una rápida expansión fomentando así un mayor conocimiento del patrimonio llegando incluso a generar un proceso de auténtica densidad iconográfica.

Las imágenes se caracterizaban por presentar los edificios de manera gradual, con un acercamiento progresivo, partiendo de planos generales que insertaban el monumento en la trama urbana y su entorno, hasta llegar a mostrar primeros planos donde se explotaba un amplio abanico de posibilidades. De éste modo, se generaban diferentes perspectivas presentando una imagen más sugestiva y atrayente. A todo ello se unía la utilización de una iluminación cargada de claroscuros que apelaban a la subjetividad del observador generando reacciones en él. El monumento se veía así inmerso en un ambiente, hasta cierto punto lúgubre y misterioso, aunque sin olvidar el fin principal de la ilustración: mostrar el carácter cotidiano de la edificación al situarlo junto a figuras humanas que ponen de manifiesto la escala y al incluirlo en todo un repertorio de escenas costumbristas.

La valoración simbólica del monumento⁷ fue instaurándose en todos aquellos países que vivieron revoluciones burguesas y se generalizó gracias al avance del Imperio napoleónico que hizo surgir una conciencia de rechazo en los territorios conquistados acudiendo al ensalzamiento de la historia propia utilizando los monumentos como seña de identidad. El mejor ejemplo lo encontramos en Alemania donde aparece un interesante movimiento cultural y político de índole nacionalista, que no duda en asumir el estilo gótico como propio, viendo en la catedral la representación de su sentimiento común

de unidad política y espiritual. Figuras relevantes fueron Johann Georg Hamann y Johann Gottfried Herder aunque fue Johann Wolfgang Goethe el que mejor supo plasmar ese sentimiento a través de su famoso *Himno* pronunciado ante la Catedral de Estrasburgo. Así, se supo dotar a la arquitectura gótica de contenidos que iban más allá de lo puramente constructivo viendo en ella la mejor representación de la fe cristiana.

Dichos contenidos llegaron también hasta Francia muy en relación a la renovación neocatólica acaecida como reacción al laicismo que, con la nueva sociedad industrial, estaba cobrando fuerza. Destacaron importantes figuras literarias que ensalzaron desde la escritura el papel de dicha arquitectura. Tal fue el caso de Víctor Hugo con su famosa novela *Notre Dame de Paris* donde se dota a la arquitectura de una importante carga espiritual.

En Inglaterra estuvo presente este mismo argumento considerando al gótico como paradigma de las tendencias reformistas dando lugar a un clima donde se gestan las teorías de Augustus W. N. Pugin basadas en una exacerbada defensa del componente eminentemente cristiano del gótico. Su influencia fue notable en la *Cambridge Camden Society* –fundada en mayo de 1839– la cual contó con *The Ecclesiologist* como importante publicación donde dar a conocer sus preceptos, con tal acierto que el gótico llegó a ser todo un fenómeno de moda. Al calor de estas premisas se fue formando la personalidad de John Ruskin para después irse alejando progresivamente del pensamiento de Pugin analizando el gótico desde aspectos puramente estéticos, como veremos más adelante.

La presencia romántica en la teoría restauradora

Todos estos avances a nivel ideológico fueron vitales para el desarrollo de la teoría de la restauración ya que al darse la recuperación del estilo gótico⁸, historiográficamente hablando, también se querrá recuperar de manera material dando lugar a las primeras restauraciones llevadas a cabo sobre una base teórica perfectamente organizada.

Dicha base surge ante una de las mayores aspiraciones románticas basada en generar un análisis historiado y cronológico de la arquitectura entendiéndola desde el punto de vista racional. De este modo el pensamiento histórico trataba de equipararse al pensamiento científico reivindicando, también, su papel como ciencia. Para ello será de suma importancia la arqueología que permitirá el conocimiento pleno de los edificios; buen ejemplo de ello lo veremos aplicado a los restos medievales, permitiendo

generar unas intervenciones restauradoras asentadas sobre bases fiables.

La influencia directa del *Romanticismo* en la teoría de la restauración y la conservación la vemos con la entrada en crisis del método de restauración “en estilo” ideado por Viollet-Le-Duc imperante hasta el momento. Eugène Viollet-Le-Duc (1814-1879) ha sido considerado como el principal defensor de la restauración como disciplina científica, siendo el creador de la primera teoría amplia y coherente de la restauración arquitectónica que él mismo ejemplificará a través de numerosos casos prácticos. El desarrollo de sus ideas encontrará el ambiente perfecto en esta interacción entre clasicismo y prerromanticismo. Defenderá por encima de todo la *restauración en estilo* basada en intervenciones que se asemejen lo máximo posible al estilo original del edificio, lo cual logrará utilizando el llamado “método filológico”, es decir, a través de la observación de los fragmentos originales deducir el aspecto de las partes que faltan. Sus intervenciones se centraron en edificaciones góticas (catedrales de Notre Dame de París, de Amiens, de Saint Sernin de Toulouse, el Castillo de Pierrefonds, las murallas de Carcassonne, etcétera) a las que dotó de una imagen totalmente ideal a través de la reconstrucción que no sólo se ocupó del aspecto físico sino que también buscaba reconstruir sus usos.

Con el afianzamiento del Romanticismo la tendencia impuesta por Le-Duc comienza a decaer. La jerarquía de estilos desaparece comenzando a considerarse a todos ellos dignos de ser conservados en tanto que son testigos de la historia. Con el tiempo, este pensamiento se verá plasmado en determinadas teorías de la restauración novedosas entre las que sobresale la planteada por John Ruskin (1819-1900). Éste, desarrolló sus teorías en el ámbito inglés muy influido por el pintoresquismo romántico y en un momento donde se da el gothic revival inmerso en los movimientos reformistas. Su doctrina se basa en la intocabilidad de la arquitectura del pasado al considerarla como signo irremplazable de la actividad humana, fruto de unas circunstancias concretas que la hacen digna de conservación. Pero esa conservación no debe ser consecuencia de las intervenciones de un restaurador sino que él considera que es concebida ya por el propio arquitecto que construye el edificio al dotarlo de unas formas y materiales que garantizarán o no una larga duración. Su pensamiento queda plasmado en *Las siete lámparas de la arquitectura* destacando en concreto “La lámpara de la memoria”, memoria a la que el autor dota de gran importancia al considerarla como la cualidad que genera la historia y cuyas huellas imprimen personalidad propia a los monumentos. Considera que la

intervención restauradora es fruto del abandono y produce la destrucción y el falseamiento del monumento en su carácter histórico. Aunque a priori parece rechazar absolutamente cualquier tipo de intervención es consciente de los efectos del tiempo sobre la arquitectura y no acepta la desaparición de la misma tratando de evitarlo siempre con procedimientos que no engañen. Esos efectos generarán una pátina que él valora como testimonio de la edad del edificio, muy acorde con la relación entre lo pintoresco y la arquitectura, considerando que los monumentos lograrán su máximo esplendor a medida que pasen los años.

Criterios restauradores en la España del XIX

Como hemos visto, a nivel general el *Romanticismo* supondrá un importante hito en la concienciación sobre la pérdida del patrimonio, idea que también estará presente en nuestro país.

Si a lo largo del siglo XVIII las intervenciones generadas sobre los monumentos españoles habían sido de totalmente agresivas al tratar de “embellecerlos” mutilando o inventando partes de la obra, con la llegada del *Romanticismo* esa tendencia comenzará a desaparecer. Recogiendo el testigo del resto de Europa, será ahora cuando en España se termine también con la idea de superioridad de unos estilos sobre otros de tal modo que se valorará la conservación de cualquier vestigio histórico ya sea clásico, medieval o moderno.

Aunque el avance ideológico fue innegable, se tardaron décadas hasta que estos planteamientos tuvieron auténtico calado social lo cual se acabó consiguiendo gracias a la enorme proliferación de publicaciones donde se daban a conocer, tanto al público en general como al personal especializado, los criterios restauradores del momento. Con ello se generalizó la noción de “estilo” como un instrumento de interpretación del que partirá un método sistemático para recomponer el monumento.

En 1844 tuvo lugar la fundación de la *Escuela Especial de Arquitectos de Madrid* a partir del Real Decreto de 25 de septiembre y bajo el amparo de la Academia de San Fernando. En ella tuvieron especial protagonismo las nuevas tendencias eclécticas defendidas por el *Romanticismo* destacando personalidades como Antonio de Zabaleta y Aníbal Álvarez que no dudaban en criticar abiertamente a aquellos arquitectos restauradores que, anclados en la antigüedad se dedicaban a copiar una y otra vez el repertorio vitrubiano. Éstos fueron calificados despectivamente de “clasicistas” por el escritor romántico Eugenio de Ochoa.⁹

En estos momentos la Corona será el principal promotor de las intervenciones que, en su mayoría, se centrarán en reparar el maltrecho patrimonio eclesiástico aunque es interesante destacar también la preocupación mostrada hacia los monumentos árabes. Aunque pueda parecer que con esta postura la Corona buscaba perpetuar en el tiempo las raíces de nuestro país, parece lícito pensar que este posicionamiento fue fruto de la notable influencia de la monarquía orleanista francesa. No debemos olvidar que la valoración de los vestigios árabes españoles es un fenómeno romántico importado de Europa donde nuestro país era visto como un lugar exótico y novedoso. Esto motiva la llegada de viajeros, sobre todo franceses, que buscan conocer los monumentos árabes paradigmáticos tales como la Alhambra de Granada o los Reales Alcázares de Sevilla.

Con el *Romanticismo* las intervenciones restauradoras dejan de ser meras reparaciones para ir más allá al tratar de devolver al monumento su “carácter originario” término, que aludiría al alma de la obra, es decir, a su esencia y a todas las circunstancias que rodearon su creación. Las técnicas a las que se recurre para conseguirlo serán la anastilosis, en caso de conservar los elementos originales, o la reproducción de otros nuevos partiendo de los modelos existentes, en caso de no conservar los elementos en cuestión. Los añadidos eran tratados de tal modo que se diferenciaban lo menos posible de las partes originales ya que, no se buscaba dar testimonio de la intervención sino retomar el “carácter” y la personalidad del monumento, lo cual hasta estaba en la línea del concepto violletiano de *repristino*.

Ya en este momento surgirán las primeras voces discordantes que no veían en esas prácticas la mejor manera de lograr la conservación monumental ya que, en ellas, se daba la aceptación legítima de la copia.

El papel de la Escuela de Arquitectos será primordial en el momento romántico para la progresiva valoración de la Edad Media española gracias a la posición respetuosa que siempre demostró con respecto a otros modelos históricos. De ella saldrán las primeras promociones de arquitectos “medievalistas” entre los que destacaron Juan de Madrazo, Elías Rogent, Francisco de Cubas, Federico Aparici, José Segundo de Lerma y Demetrio de los Ríos.

Esta situación potenció en nuestro país el desarrollo de una restauración medieval especializada que tradicionalmente es conocida como *restauración en estilo* y cuyas bases teóricas, como vimos con anterioridad, fueron formuladas por Viollet-Le-Duc.

Fuentes documentales románticas para la restauración monumental española

Como acabamos de ver, durante gran parte del siglo XIX la tendencia restauradora que estuvo más presente en España fue la de índole violletiana basada en el intento de devolver al monumento una imagen original que, como el propio Le-Duc consideraba, “podría no haber existido nunca”.¹⁰

Para llevar a cabo las intervenciones, en numerosas ocasiones los arquitectos restauradores tomaron como referencia las ilustraciones que aquellos viajeros románticos llegados hasta España habían realizado de sus principales monumentos. Como vimos al principio, esos apuntes gráficos eran fruto de una exacerbada subjetividad donde el ilustrador daba rienda suelta a la imaginación descuidando la fidelidad al modelo real. Así, las intervenciones de restauración se generaban pensando que la imagen que se mostraba en esas ilustraciones era la imagen primitiva de los monumentos por lo que procedían a intervenir para devolver esa supuesta imagen original acabando con la verdadera esencia de la edificación.

A pesar de que en principio España quedaba excluida de los grandes itinerarios de viaje,¹¹ a partir de la Guerra de la Independencia y la consiguiente resistencia antinapoleónica, se transmite una imagen un tanto heroica que despierta el interés por nuestro país —y más concretamente por Andalucía— en el resto de Europa. Finalmente nos convertimos en el país romántico por excelencia al que se dirigían viajeros ingleses, franceses y norteamericanos en busca de aventuras y emociones fuertes. España aglutinaba mejor que ningún otro lugar los valores románticos por excelencia al ser un país rico en contrastes, contar con una cultura anticlásica de enraizado catolicismo, conservar numerosos restos medievales y tener una naturaleza de carácter agreste.

Con todo ello se generan relatos donde España se analiza desde el más absoluto pintoresquismo asentado en unos tópicos que, aún hoy, siguen vigentes en muchos casos y que ya entonces algunos artistas intentaban evitar mostrando una imagen diferente de España a través de las obras que exportaban al resto de Europa.¹² Las ciudades se conciben como tortuosas siendo fácil encontrar una aventura en cada rincón; sus vestigios medievales, tanto árabes como cristianos, permiten disfrutar de incomparables experiencias estéticas; los ciudadanos se presentan valientes y dignos alejados del materialismo burgués y se exaltan las tradiciones populares así como las creencias religiosas, rasgo que identifica esta sociedad con un arcaísmo que atrae en el exterior.

Hubo viajeros que empezaron a venir a nuestro país desde principios del siglo XIX como fue el caso de Lord Byron (1809), Chateaubriand (1823) o Washintong Irving (1828) pero el grueso de éstos se dio en el periodo comprendido entre 1830 y 1850. En esta época llegarán relevantes figuras como Prosper Mérimée, Théophile Gautier, Richard Ford y Georges Borrow, conocido coloquialmente con el sobrenombre de "Jorgito el inglés".

Con todo esto vemos que el *Romanticismo* no solo influyó en la conformación de un nuevo concepto de monumento, muy presente en la posterior teoría restauradora sino que también dejó su huella directa en la práctica de la restauración al propiciar la perpetuación de una imagen errónea de determinados monumentos que nunca fueron como ellos nos hicieron ver.

Pero su influencia fue más allá ya que también la encontramos en el ámbito de las publicaciones artísticas de carácter literario. Comienzan a llegar hasta nuestro país obras de ese tipo haciendo surgir un interés en determinados escritores e intelectuales por dar forma a obras semejantes en España. No entendían por qué tan importante patrimonio no era valorado por sus dueños siendo solo elogiado desde fuera por lo que, en un ejercicio de cierta reivindicación nacionalista y patriótica, se acaba acometiendo la realización de las primeras publicaciones. Así, en nuestro país aparecen tanto revistas, periódicos como colecciones donde se incluían importantes estampas y dibujos. En ellos se representaba la posible imagen inicial surgida de la observación "in situ" que realizaba el ilustrador; mezclada, en la mayoría de los casos, con buenas dosis de imaginación con lo que retomaban el concepto romántico del monumento. El concepto del dibujo es esencial en la estética romántica ya que al tratarse de una ideología eminentemente espiritual buscarán esa espiritualidad también en la representación plástica. El dibujo, basado en trazos desnudos, es muestra de la esencia misma del arte y supone el rechazo del pintoresquismo por considerar a éste más cercano a la materialidad.¹³

Estas publicaciones se erigen como fuentes útiles que en el siglo XIX se utilizaron para conocer como eran físicamente en origen muchos de los monumentos que pasaron por procesos de restauración en momentos posteriores. Además, gracias a estas fuentes gráficas actualmente podemos establecer la verosimilitud de las intervenciones y ponerlas en relación con las imágenes de monumentos que poco después mostrará la fotografía, muy influida iconográficamente por el concepto de los grabados.

Por tanto, entre 1834 y 1844 asistiremos a un predominio literario en el tratamiento de los temas artísticos y

monumentales, fenómeno que no es exclusivo de España sino que se está repitiendo también en el resto de Europa. En nuestro país este hecho estaba estrechamente relacionado con la vuelta de los exiliados liberales en Francia durante el reinado de Fernando VII trayendo consigo las ideas románticas las cuales utilizando como arma de difusión de las mismas a la prensa y las revistas.

La aparición de estas publicaciones obedeció exclusivamente a la iniciativa de carácter privado que se desarrolla paralelamente a la conformación de determinadas reuniones literarias y políticas que retoman la filosofía de las antiguas tertulias del siglo XVIII.

Las primeras revistas románticas españolas, además de dar a conocer el patrimonio español, tuvieron como objetivo defender al propio movimiento romántico. En ellas, el *Romanticismo* se reivindica a sí mismo enarbolando la bandera de una ideología sólida y con razón de ser. Los escritores dejan clara su naturaleza racional evitando la imagen tradicional que los románticos habían soportado basada en una vida un tanto discolia, llena de sueños y al margen de la realidad. Igualmente estas publicaciones serán el soporte ideal para dar a conocer la crítica y la estética subjetiva romántica.¹⁴

Las revistas españolas, surgidas a imitación de las francesas, destacaron especialmente por presentar un concepto muy determinado del monumento, concepto desarrollado a través de descripciones donde los monumentos no son analizados exclusivamente desde el punto de vista material y como ente histórico sino que se presentan rodeados de un gran número de referencias de carácter filosófico. Entre las más importantes podemos destacar *Observatorio Pintoresco* (1837), *El Liceo artístico y Literario* (1837-1838), *La Alhambra* (1839), *El siglo pintoresco* (1845), *No me olvides* (mayo de 1837 a febrero de 1838), *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857) y, muy especialmente, *El Artista* (enero de 1835 – abril de 1836).

Tras el predominio romántico durante los años 30 vemos como la imagen nacionalista asumida por los monumentos comienza a cambiar para asentarse en los estudios arqueológicos. A finales de la década se plantean progresivamente dos vías diferentes de acercamiento a la restauración monumental: la que pretendía devolver la imagen original al edificio a fin de servir como enseñanza directa para el alumno de arquitectura y la que tenía como fin principal la intervención encaminada a la perpetuación de la obra el mayor tiempo posible dando total protagonismo a la huella histórica impresa en ella. La primera postura fue defendida por los arquitectos mientras que la segunda caló hondo entre los arqueólogos, artistas plásticos, historiadores y escritores y, aunque ambas sur-

gieron con fuerza, no será hasta más avanzado el siglo cuando sean plasmadas de forma teórica.

Esta vertiente arqueológica comenzará a hacer acto de presencia en la prensa artística donde se mostrará una imagen del monumento español retomada de la valoración que de éste hacían los viajeros y literatos extranjeros. Así, será necesario que nuestro patrimonio sea valorado primero fuera de nuestras fronteras para que aquí se comience a tener en cuenta.

Ese vacío acabará por ser cubierto con la publicación, junto a las revistas, de algunas guías de ciudades como Madrid o Barcelona anteriores a 1844, los primeros volúmenes especializados como *Sevilla Pintoresca* (1844) o *Toledo Pintoresca* (1845) de José Amador de los Ríos¹⁵ y las primeras colecciones centradas en la presentación y explicación de los monumentos más emblemáticos de España entre las que podemos destacar *Monumentos Arquitectónicos de España* (1859-1880), *España artística y monumental* (1842-1850) y, muy especialmente, *Recuerdos y Bellezas de España* (1839-1865), siendo estas dos últimas las únicas publicadas íntegramente.

*Monumentos Arquitectónicos de España*¹⁶ surge íntimamente ligada a la Escuela Superior de Arquitectura y a los viajes por diversas provincias españolas promovidos por ésta, conjuntamente con las Comisiones de Monumentos desde 1846. Como resultado de los mismos el Gobierno inició la elaboración de esta publicación ambiciosa que tenía como fin principal redactar monografías, de un lujo y elaboración poco usual para la época,¹⁷ de los monumentos más destacables de nuestro país. Contaba con un marcado carácter documental muy útil para acometer las restauraciones ya que presentaba planos, alzados, diferentes vistas, cortes y detalles de los edificios. Su total difusión la logrará gracias a la publicidad que de ella hicieron las principales instituciones culturales de la época.

Por su parte *España Artística y monumental*¹⁸ contaba con la dirección e ilustraciones de Genaro Pérez Villaamil¹⁹ y los comentarios escritos por Patricio de la Escosura. Es el mejor ejemplo de colección con pretensiones arqueologicista pero que no se desligó aún de la impronta romántica. Por ello, en esta publicación no encontramos aún la búsqueda de un rigor informativo aportando en muchas ocasiones datos incorrectos²⁰ ante la total ignorancia histórica de la que hace gala el escritor; poco versado en estos temas, ya que su profesión real era la de militar. Los comentarios no pretenden hacer un exhaustivo análisis de los monumentos sino que vienen a ser meros complementos de carácter literario y filosófico algo que les hizo ganarse la crítica feroz de los más

importantes arqueólogos franceses del momento como Didron. Tampoco las láminas gozaron de mejores críticas al contar con una exagerada fantasía, generándolas con el propósito claro de que resultaran pintorescas para mostrar una imagen idealizada de nuestro país. Estaban realizadas con la técnica de la litografía y de un total de 144 la inmensa mayoría se dedicaron a la ciudad de Toledo. Sabemos que para el año 1844 ya se habían publicado los dos primeros tomos de la colección.

Recuerdos y Bellezas de España será fruto del trabajo como escritor de Pablo Piferrer (más literato que crítico) mientras que las ilustraciones correrán cargo del grabador Francisco J. Parcerisa. A la muerte del primero la elaboración de los textos fue asumida por Pedro de Madrazo, Francisco Pi i Margall y José María Quadrado, todos ellos relevantes figuras del arqueologismo español que marcarán definitivamente la tendencia de la publicación. Encarnó mejor que ninguna otra el tránsito hacia un estudio más arqueológico del monumento ya que, aunque representa una de las máximas expresiones del *libro de viajes* reelaborado a modo de repertorio pintoresco, su fidelidad histórica, tanto en los comentarios como en las láminas, será admirable. Esta fiabilidad le hizo ser utilizada posiblemente como fuente bibliográfica por las Comisiones Provinciales de Monumentos para sus estudios e intervenciones en materia de restauración. Las ilustraciones de Parcerisa demuestran un intento por abarcar el mayor número posible de provincias a diferencia de lo que ocurría con Vilaamil quien, como ya hemos dicho, gustaba de centrar sus dibujos básicamente en las ciudades de Toledo y Burgos. Los comentarios de Piferrer demuestran una mayor veracidad que los de Escosura ya que para su redacción se asentó en un importante estudio documental de las fuentes predominando el rigor histórico por encima de los datos artísticos o arquitectónicos pero sin abandonar una cierta autonomía estética. Cuando Pi i Margall asume después esta misma tarea, se observa en la publicación un cierto viraje ideológico al abandonar el idealismo alemán propugnado por Piferrer para estar más influida por los pensamientos hegelianos. Esta evolución²¹ culmina finalmente con José María Quadrado con quien la colección llegará a unas importantes cotas científicas que la acercarán al positivismo.

Notas

- 1 El proceso se inicia en Francia donde se otorga una nueva semántica a las antigüedades grecorromanas, significados que después se trasladan a los tan denostados monumentos medievales. El modelo universal de la arquitectura griega deja de tener vigencia en favor de la valoración de la arquitectura de la Edad Media, valoración que acabará generando una identificación entre los monumentos y el país francés, de ahí que se acaben denominando "antigüedades nacionales". GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. (1996): *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Ámbito, Valladolid, pág. 17.
- 2 MARTINEZ JUSTICIA, M^a J. (2000): *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Tecnos, Madrid, págs. 175 y 176.
- 3 Íbidem, pág. 188.
- 4 ORDIERES DÍEZ, I. (1995): *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Ministerio de Cultura, Madrid, pág. 97.
- 5 Íbidem, pág. 235 y 236.
- 6 GONZÁLEZ – VARAS, op. cit., págs. 19-23.
- 7 Íbidem págs. 25 y 26.
- 8 Íbidem págs. 26 y 27.
- 9 Véase GONZÁLEZ-VARAS, op. cit., pág. 55.
- 10 En 1866 fue publicado el octavo volumen del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* donde Le-Duc participa con un artículo en donde deja clara su visión, más que discutible a los ojos actuales, de la restauración.
- 11 Numerosos intelectuales del siglo XVIII, como Rousseau, aconsejaban no viajar hasta aquí por considerar que era un país que había perdido el esplendor pasado de los siglos XVI y XVII para caer en la barbarie, la pobreza y la ignorancia.
- 12 Determinados pintores decimonónicos asumen temas más duros donde representan la miseria, así como una imagen patética e irónica del país como rechazo a la imagen tópica mostrada por los viajeros. CALVO SERRALER, F. (1995): *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Alianza Forma, Madrid.
- 13 Véase HENARES CUELLAR, I. y CALATRAVA, J. (1982): *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Cátedra, Madrid, págs. 26.
- 14 Íbidem, págs. 15-29.
- 15 Véase GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. (1999): *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Cátedra, Madrid, pág. 38.
- 16 Véase ORDIERES DÍEZ, op. cit., pág. 59 y GONZÁLEZ-VARAS: *Conservación de bienes culturales. Teoría...* pág. 175.
- 17 Estas monografías se acometieron con grandes medios logrando resultados que llegaron a ser premiados en ciertas ocasiones en certámenes de Exposiciones Nacionales e Internacionales.
- 18 Véase ORDIERES DÍEZ, op. cit., pp. 76 y 107.
- 19 Según la bibliografía que sea consultada el apellido Villamil aparecerá escrito de diferentes formas, todas ellas admitidas: Villamil, Villamil, etcétera.
- 20 Una de las incorrecciones más llamativas la encontramos en la denominación dada al arte románico que durante mucho tiempo fue conocido con el término de "bizantino".
- 21 Estos cambios ideológicos seguidos por la colección han sido analizados por Ignacio Henares Cuéllar. Véase ORDIERES DÍEZ, op. cit., pág. 107.

Bibliografía

- BORRAS GUALIS, G. (2001): *Cómo y qué investigar en historia del arte*, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- CALAMA, J. M. y GRACIANI, A. (1998): *La restauración decimonónica en España*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- CALVO SERRALER, F. (1995): *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Alianza Forma, Madrid.
- GARCÍA CUETOS M^a P. (1999): *El prerrománico asturiano. Historia de la arquitectura y restauración (1844-1976)*, Editorial Sive, Oviedo.
- GARCÍA FELGUERA, M^a de los S. (1991): *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Alianza Forma, Madrid.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. (1999): *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Cátedra, Madrid.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I. (1996): *Restauración monumental durante el siglo XIX*, Ámbito, Valladolid.
- HENARES CUELLAR, I. y CALATRAVA J. A. (1982): *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Cátedra, Madrid.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (1999): *Documentos para la historia de la restauración*, Universidad de Zaragoza.
- HUMBOLDT, W. von, (1998): *Diario de viaje a España. 1799-1800*, Cátedra, Madrid.
- MACARRÓN MIGUEL, A. M^a (1995): *Historia de la conservación y la restauración. Desde la Antigüedad hasta finales del siglo XIX*, Tecnos, Madrid.
- MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a J. (2000): *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Tecnos, Madrid.
- MÉRIMÉE, P. (1988): *Viajes a España*, Aguilar, Madrid.
- MUÑOZ COSME, A. (1989): *La conservación del patrimonio arquitectónico español*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- ORDIERES DÍEZ, I. (1995): *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- ORDIERES DÍEZ, I. (1999): *La memoria selectiva (1835-1936). Cien años de conservación monumental en la Comunidad de Madrid*, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid.
- PARCERISA, F. J., *Recuerdos y Bellezas de España*, Colección publicada entre 1839 y 1865, Edición de 1853.
- RAMÍREZ, J. A. (1996): *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- RAQUEJO, T. (1990): *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Taurus Humanidades.
- RUSKIN, J. (1987): *Las siete lámparas de la arquitectura*, Alta Fulla, Barcelona.
- VV. AA. (1996): *Historia de España*, Ediciones Laberinto, Madrid.
- VV. AA. (1995): *La imagen romántica del legado andalusí*, Lunwerg Editores.
- www.unav.es. (consultada periódicamente desde mayo de 2005)

El escultor y académico Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765)

Bárbara García Menéndez
Universidad de Oviedo

Nuestro primer acercamiento al escultor y académico Juan de Villanueva y Barbales (Pola de Siero, Asturias, 5 de enero de 1681 - Madrid, 4 de julio de 1765) surgió a raíz del estudio que sobre su impronta en la producción retablística y escultórica asturiana de los años centrales del siglo XVIII presentamos para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados en la Universidad de Oviedo en junio de 2005¹. La documentación consultada en archivos, de Asturias y Madrid, y las referencias bibliográficas que manejamos nos permitieron comprender que la importancia del escultor excedía la de su proyección en un ámbito local (el de Oviedo y la zona central del Principado), por lo que sería de gran interés abordar en nuestra tesis doctoral (en curso) el estudio monográfico de su personalidad artística situándole en el contexto del barroco madrileño posterior a la muerte de José Benito de Churriguera (1665-1725), en la configuración de cuyas pautas estilísticas Villanueva jugó un papel destacado.

Los datos de que disponemos para reconstruir la biografía de Juan de Villanueva son escasos y se hallan dispersos². La mayor parte de la literatura artística que ha tratado sobre el escultor se ha limitado a recoger y repetir las noticias aportadas por Ceán Bermúdez en su *Diccionario Histórico* (1800)³. Mercedes Agulló, en 1982 y 2005, amplió considerablemente la información sobre la vida y la familia de Villanueva, publicando varios documentos otorgados por el escultor en Madrid a lo largo de los casi setenta años que residió en la capital⁴. La recopilación de todas las referencias que, desde la necrológica que la Academia dedicó a Villanueva en 1766 (y que fue la fuente principal de Ceán),⁵ han tratado de su personalidad y producción ha sido el punto de partida de nuestra inves-

tigación. El registro de numerosos documentos notariales en el Archivo Histórico de Protocolos en Madrid y las consultas en el archivo de la parroquial de San Pedro de Pola de Siero y el Archivo Histórico de Asturias nos han servido para completar estas noticias y avanzar en el conocimiento de la vida del escultor.

Juan de Villanueva y Barbales nació en Pola de Siero (Asturias), el 5 de enero de 1681, en el seno de una familia vinculada a las artes, ya que, al parecer, su padre, Domingo, fue también escultor, o al menos entallador. En su taller debió recibir el joven Juan los primeros rudimentos en la talla de la madera, trasladándose en el decenio final del siglo XVII a Oviedo, al obrador del sigüenzano Antonio Borja (h. 1660-1730)⁶ o al de alguno de los artistas formados en el círculo de este. Las capacidades de Villanueva debieron llamar la atención de su maestro, quien le habría recomendado desplazarse a Madrid para perfeccionar su arte y acceder a un mercado de mayores posibilidades laborales. Siguiendo el camino de otro escultor asturiano, Juan Alonso de Villabrille y Ron (Argul, Pesoz, h. 1663-Madrid, h. 1731), avecindado en la Villa y Corte desde al menos 1687⁷, Juan de Villanueva emigró a la capital en los últimos años del siglo XVII o primeros del XVIII. En Madrid se incorporó como oficial, casi con toda seguridad, al taller del vallisoletano Pedro Alonso de los Ríos (1641-1702)⁸, cuyo crédito entre la clientela local y encargos inconclusos heredó tras su muerte en 1702, según comenta Ceán⁹. Villanueva permaneció de forma ininterrumpida en la corte hasta su fallecimiento el 4 de julio de 1765.

Durante los largos años que vivió en Madrid contra-jo matrimonio en dos ocasiones, tuvo siete hijos, de los

que sólo cuatro le sobrevivieron (entre ellos Diego y Juan, ambos arquitectos y con un destacado papel en los respectivos momentos artísticos que les tocó vivir), participó en la vida espiritual de la parroquia de San Luis Obispo, de la que fue feligrés y miembro de su cofradía sacramental, trabajó de forma asidua para la clientela religiosa y cortesana madrileña, dirigió un amplio taller con numerosos oficiales, formó compañía artística con su hijo Diego de Villanueva, se implicó en la creación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando desde sus comienzos con la Junta Preparatoria (1744-1752), fue maestro de otros artistas asturianos emigrados temporalmente a la corte y de su propio yerno, Andrés de los Helgueros, y estuvo en contacto con los más destacados artífices del momento avecindados en Madrid, españoles y extranjeros, con quienes compartió ideas y proyectos artísticos.

La investigación de la producción retablística y escultórica del barroco madrileño castizo y preacadémico de la primera mitad del siglo XVIII se ha centrado hasta tiempos muy recientes casi de forma exclusiva en José Benito de Churriguera. Tanto la crítica académica, encabezada por escritores como Antonio Ponz (1725-1792), que le responsabilizó personalmente de la decadencia y degeneración de la arquitectura y la escultura en España, como la literatura artística que desde el siglo XX reivindicó su papel protagonista de un grandioso momento creativo del arte español, le situaron en un lugar hegemónico que oscureció e incluso ocultó la obra de otros contemporáneos¹⁰.

El estudio de la trayectoria artística de Juan de Villanueva y Barbales cobra sentido en ese contexto, pues nos permite avanzar en el conocimiento del arte desarrollado tras la muerte del gran Churriguera († 1725) y configurado a partir de las pautas por él seguidas, a las que se sumaron las influencias extranjeras (italianas y francesas) traídas por los artistas contratados por la Corona para las obras de los Reales Sitios y del Palacio Real Nuevo de Madrid, que dieron lugar a un estilo de transición entre el barroco ultradecorativo de cuño castizo y el barroco académico impuesto en la segunda mitad de la centuria desde los círculos oficiales.

Juan de Villanueva se formó en la tradición castiza, tanto en Oviedo como en la corte. Antonio Borja, en cuyo taller hubo de alcanzar la oficialía Villanueva, había sido discípulo de un maestro vallisoletano, buen conocedor de la herencia de Gregorio Fernández (h. 1576-1636), si bien, al compás de los nuevos tiempos, había evolucionado hacia un arte más dinámico y sensible. Borja, por su lado, practicaba un arte caracterizado por el

dramatismo, el realismo sensible, la agitación y el movimiento de actitudes y ropajes, el recargamiento decorativo, los contrastes claroscuros y la complejidad en las composiciones, buscando los puntos de vista múltiples y las líneas diagonales. Pero también tuvo oportunidad de estudiar directamente los modelos derivados de Gregorio Fernández, ya que el escultor más importante en Asturias antes de su llegada a Oviedo, el gijonés Luis Fernández de la Vega (1601-1675)¹¹, formado en el círculo de influencia de aquél, había alcanzado tal prestigio entre los comitentes locales que en varias ocasiones se exigió a Borja que copiara los modelos de Vega. Aunque no conocemos ninguna pieza tallada por Villanueva en sus años de aprendizaje en Asturias, podemos suponer que sería este estilo, correspondiente a la irrupción del barroco en la provincia, el que nuestro escultor acusaría en aquel momento y que supondría su primer contacto con la fecunda tradición de la escultura castellana. En Madrid, Villanueva continuó vinculado al casticismo. A su llegada a la capital seguramente habría acudido al otro escultor asturiano allí asentado y representante del barroco más exaltado y dramático, Juan Alonso de Villabrille, quien según Ceán fue discípulo de Pedro Alonso de los Ríos¹². Por tanto, Villabrille le habría puesto en contacto con su propio taller y con el de quien había sido su maestro.

Pedro Alonso de los Ríos se había trasladado de Valladolid, donde había nacido en 1641, a Madrid en la década de 1660. Se había formado en su juventud con su padre, Francisco de los Ríos (¿?-1660), en la herencia de Gregorio Fernández y es posible que con posterioridad pasara como oficial por el taller del ensamblador José Ratés (¿?-1684), padrastro de José Benito de Churriguera. El estudio de la escasa producción conservada de Pedro Alonso permite constatar su inclusión en las pautas del barroco de finales del siglo XVII: tratamiento agitado de los paños, abundante utilización de ondas en estos, actitudes de acentuada expresividad y dramatismo en los personajes, disposición de estos en composiciones abiertas y en marcados escorzos y recargamiento general de las escenas. Además, Pedro Alonso mantuvo durante su vida relaciones personales y profesionales con varios artistas madrileños vinculados al barroco ultradecorativo: el arquitecto, retablero y escultor José Benito de Churriguera, el pintor Claudio Coello (1642-1693), el ensamblador Jusepe de la Torre o los escultores Manuel Gutiérrez (1635-¿?) y Roque Solano (1654-1704). Estas relaciones de amistad y colaboración artística hubieron de poner al joven Villanueva en contacto con estos acrisolados artífices; así lo atestiguan los escasos retablos que de él conocemos y que le sitúan en la estela de Churriguera.

La inmersión de Villanueva en el mundo madrileño, le supuso no solamente enlazar con la tradición de la escultura castellana, sino también abrirse a nuevas influencias. Madrid había sido y era en aquel momento un crisol en el que confluían tendencias artísticas diversas: las de las principales escuelas nacionales y las que, por medio de los artistas extranjeros que venían a trabajar a la Villa y Corte, o de las estampas que permitían conocer las obras de artífices de otros países, se introducían en el círculo artístico madrileño. Es así como el propio Churriguera había incorporado a sus retablos las novedades y experiencias que otros artistas europeos habían puesto ya en práctica.

Al estilo y formas de José Benito de Churriguera, de los que Villanueva es gran deudor, añadió nuestro escultor un atemperamiento en las actitudes y un comedimiento propios del academicismo barroco, así como una dulzura y gracia tomadas del rococó. Ello debe ponerse en relación con la participación de Villanueva en la fundación de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando, cuya Junta Preparatoria comenzó su actividad en 1744¹³. En estos años, el escultor tuvo la oportunidad de trabajar con artistas italianos, o formados en Italia (como Olivieri y Felipe de Castro), y franceses, que habían acudido a Madrid atraídos por las importantes obras que la Corona promovía en la capital. Tanto en la Junta Preparatoria y posterior Academia, como en las cuadrillas de escultores que dieron forma al programa decorativo monumental del Palacio Real Nuevo (y de las que Villanueva fue parte), conoció de primera mano el barroco académico italiano y francés que irrumpió entonces en España convirtiéndose en el arte oficial.

Por otro lado, gracias al inventario de su biblioteca¹⁴, sabemos que Juan de Villanueva era un artista con una cierta cultura, preocupado por estar al día de las novedades artísticas extranjeras, pues poseyó varios libros de láminas grabadas de monumentos italianos antiguos y contemporáneos, la *Cartilla* de José de Ribera, el *Spagnoletto*, repertorios iconográficos de la obra de artistas capitales en la historia del arte como Annibale Carracci o Pietro da Cortona, o de grabadores flamencos (Martin de Vos, Adriaen Collaert), así como ejemplares de grandes obras teóricas de Vredeman de Vries, Andrea Pozzo o Vignola que incluían también numerosas ilustraciones de motivos ornamentales y arquitectónicos o de sistemas de representación perspectiva a los que recurriría para crear un efecto espectacular en los altares. También contaba con libros de anatomía y matemáticas (Tosca, Moya, Corachán) que utilizaría para ejecutar con precisión sus esculturas y las estructuras de sus retablos.

Además tenía una importante colección de estampas sueltas: unas 352 de modelos, 119 academias y 54 dibujos de arquitectura y talla, que habría utilizado tanto como modelos como para la práctica y enseñanza del dibujo, que Villanueva, como cualquier académico, consideraba principio de todas las artes.

Por lo que revela su biblioteca, pensamos que la huella italiana fue la que más determinó su producción escultórica y retabística, a la que habría de sumarse el contacto con Giovan Domenico Olivieri (1708-1762) y Felipe de Castro (1704/11-1775), ya indicado. Villanueva no hizo el viaje a Italia que era casi preceptivo para los artistas que aspiraban a ocupar los más altos cargos de su profesión, pero sí incorporó a su obra el toque de modernidad y calidad que le situaba por encima de otros retableros más artesanales y anclados en la reproducción sistemática de los modelos churriguerianos. Por esta razón, pensamos que Villanueva debió ser el artífice español más importante en el ámbito madrileño en la construcción de retablos en los años centrales del siglo XVIII, si bien en la escultura hubo de compartir protagonismo con otras destacadas figuras como Luis Salvador Carmona (1708-1767).

Al igual que ocurre con las noticias sobre su vida, el catálogo de obras de Juan de Villanueva también se halla disperso en numerosas publicaciones¹⁵. Nuestra primera labor ha sido, por tanto, reunir esas referencias, tomando como punto de partida la biografía de Villanueva realizada por Ceán en su *Diccionario Histórico*, que hemos podido ampliar con consultas documentales en los archivos parroquiales madrileños, en el de Protocolos de la misma ciudad y en el Archivo Histórico Nacional. Gran número de las piezas localizadas están documentadas, pero también damos por seguras otras, dada la fiabilidad de la fuente que las cita (Ceán y Ponz). A ellas se unen las que han sido atribuidas a Villanueva por tradición y que, por estar desaparecidas, no podemos confirmar que hayan salido de su mano o de su taller. Puesto que el objetivo de esta comunicación es presentar un breve estado de la cuestión de nuestra investigación sobre Juan de Villanueva no mencionaremos todas las obras de su catálogo, pero sí indicaremos quienes fueron sus principales comitentes para dar una idea del género de esculturas y retablos que talló.

La mayor parte de los trabajos que conocemos de Villanueva fueron realizados para conventos y capillas de cofradías de Madrid. Las órdenes religiosas renovaron o construyeron *ex novo* sus templos en la capital mayoritariamente en los siglos XVII y XVIII por lo que la demanda era importante y la fama de Villanueva sin duda haría que

fuera reclamado con bastante frecuencia. La imaginería religiosa (figs. 1 y 2) y los retablos para capillas e iglesias son, pues, la tónica dominante en su catálogo, como era habitual, por otro lado, en el XVIII. También hizo obras Villanueva para la Corona, tanto en el programa escultórico del Palacio Real Nuevo (fig. 3), como en encargos privados para la reina viuda de Carlos II, Mariana de Neoburgo¹⁶.



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Asimismo tenemos constancia de algunos encargos particulares de aristócratas, para quienes ejecutó obras de temática religiosa que los comitentes donaron a iglesias y conventos por los que sentían especial predilección.

En Asturias además de su trabajo documentado para los retablos colaterales de la catedral de Oviedo (fig. 2), se le han atribuido algunas piezas, hoy desaparecidas, y que

estuvieron en la parroquia de su villa natal, Pola de Siero¹⁷.

El material en el que principalmente realizó Villanueva sus esculturas y retablos fue la madera. Sabemos que no aplicaba él mismo la policromía pero desconocemos el nombre de los pintores que con él pudieron trabajar. Atendió también a la estatuaría en piedra, como dan sobrada cuenta su participación en el taller de escultura del Palacio Real Nuevo y las herramientas que para el trabajo de este material tenía en su obrador. Además conocemos el proceso creativo de sus esculturas, ya que el artista poseía en su taller varios modelos en cera, barro y yeso, que seguramente utilizaría como primer esbozo de sus obras antes de pasar a tallar la madera y para presentar sus ideas a los clientes.

Mercedes Agulló publicó en 1982 el inventario de los bienes de Villanueva que se hizo en 1735-1736, tras la muerte de su primera mujer, María Muñoz¹⁸. Es este un documento de gran valor, pues en él se enumeran, entre otras cosas, los «trastos del obrador», la biblioteca y la colección de estampas. Los numerosos útiles para la talla de la madera y la piedra que Villanueva tenía en su taller y el elevado número de bancos para trabajar (catorce), nos demuestran que el escultor contaba con un amplio grupo de oficiales a sus órdenes.

Sabemos, gracias a la necrológica de la Academia de 1766, que Villanueva se implicó hacia 1709 en la creación de una academia pública para el estudio de las artes en Madrid, si bien no tuvo larga vida como consecuencia de la guerra de Sucesión al trono español (1701-1715)¹⁹. Además de su valor como antecedente de la fundación de la Academia de San Fernando, este proyecto de Villanueva es significativo pues de él puede deducirse que el escultor tenía una concepción de la escultura como arte superior y liberal, alejado de la consideración de oficio mecánico que aún lastraba la profesión en algunos ámbitos. Si bien Villanueva se había formado en el seno de la tradición gremial, su contacto con los artistas madrileños y sobre todo con Pedro Alonso de los Ríos, que había participado en 1691 en un pleito de los arquitectos y escultores de la Villa y Corte en defensa de la liberalidad de su arte,²⁰ le inclinaron a plantearse la necesidad de una formación artística más allá de la práctica, acudiendo a la lectura de tratados, al dominio del dibujo y al estudio de estampas de grandes artistas de los que poder tomar ideas, modelos e influencias para configurar un estilo propio y adaptado a las novedades de los nuevos tiempos que demandaban los clientes más exigentes.

Si bien aquel primer intento de establecer un centro de estudio artístico en la corte fracasó, es lógico suponer que las ideas de Villanueva sobre el aprendizaje y ense-

ñanza de la escultura siguieron presentes en su taller. Los discípulos que pasaron por su obrador, habrían tenido acceso a la biblioteca del escultor y a su colección de estampas, completando así una formación que, por otro lado, seguía desarrollándose por los cauces tradicionales. Las preocupaciones intelectuales de Villanueva habrían convertido su taller-academia en un lugar muy estimulante para los jóvenes aprendices y oficiales que trabajaron junto a él, al tiempo que se ofrecían unas excelentes oportunidades laborales pues, como hemos indicado, Villanueva fue en el tercio central del siglo XVIII el retablista más destacado en la Villa y Corte. Su formación intelectual debe, por tanto, ser tenida en cuenta al valorar su figura, especialmente en un siglo en el que los artistas más destacados fueron aquellos que ya no estaban vinculados a los gremios sino a una enseñanza más completa y erudita, que era la dispensada por la Academia.

Villanueva compartió la dirección de su taller con su hijo Diego (Madrid, 1715/1720-1774), con quien formó compañía artística por lo menos en la década de 1740. En estos años ambos concurren juntos al diseño y hechura de varios retablos para templos madrileños y de otras provincias y formaron parte del grupo de escultores que a las órdenes de Olivieri realizó numerosas piezas para la decoración monumental del Palacio Real Nuevo²¹.

Basándonos en estas noticias pensamos que debe darse una nueva interpretación a la figura de Diego de Villanueva Muñoz²², hasta ahora reconocido por su labor teórica como tratadista de arquitectura e introductor pionero en España de las novedades italianas y francesas que determinaron el cambio de gusto tras su muerte, ya en el último tercio del siglo XVIII, pero considerado un arquitecto mediocre, autor de una muy escasa obra. La razón de su carrera poco exitosa en la práctica arquitectónica se debe a su dedicación prioritaria a la traza de retablos y a la escultura hasta su incorporación a la nómina de profesores de la Academia en 1752. Diego de Villanueva se formó en el dibujo y la escultura en el taller de su padre, si bien con posterioridad se decantó por el estudio, de forma autodidacta, de la arquitectura en tratados y estampas, logrando un bagaje cultural que más tarde transmitió a su medio hermano, el destacado arquitecto neoclásico Juan de Villanueva el Joven (1739-1811).

En tanto que discípulo de Juan de Villanueva y Barbales, Diego debe ser considerado un representante más de la escuela retablero y escultórico postchurriguerista, cuyo estilo hemos visto caracterizado por la fusión de la tradición castiza con el pre-academicismo. Sin embargo, a partir de 1760, Diego se identificó de forma clara con la depuración formal, radicalmente alejada del barro-

co exaltado, quizá más por la necesidad de adaptarse a las exigencias de la Academia, que empezaba a dirigir el gusto artístico en España, que por verdadera convicción, ya que toda su formación y práctica artística anterior estuvieron bajo el signo de la hiperdecoratividad.

Además de su larga vinculación a la Academia (desde 1744, hasta su muerte en 1774), ya como discípulo de la Junta Preparatoria, ya como académico, y de su trabajo como retablista y escultor, debe dedicarse atención a la faceta de dibujante de Diego de Villanueva, ya que fue un campo en el que alcanzó gran reconocimiento entre sus colegas académicos y en el que realizó numerosas obras, sobre todo para uso docente en la Academia.

También colaboró Juan de Villanueva con su yerno, el también escultor Andrés de los Helgueros, que se había formado en su taller y había casado con María de Villanueva, hija del primer matrimonio del escultor; en 1726. De Helgueros, descendiente de una familia de artistas burgaleses y trasmeranos, son pocos los datos conocidos, pero hemos de considerarle un artífice de cierta importancia pues, además de trabajos para iglesias en la Villa y Corte y en las provincias limítrofes, intervino en las labores decorativas del Palacio Real Nuevo junto con su suegro y su cuñado Diego²³.

Por el obrador de Villanueva y Barbales pasaron, de forma temporal, dos escultores asturianos, Toribio de Nava Riestra (1687-1748) y José Bernardo de la Meana (1715-1790)²⁴. Aunque sus estancias en su taller no están documentadas, por los indicios conocidos pueden darse por seguras.

Nava, natural del concejo de Siero, como Villanueva, habría coincidido con éste en el taller de su padre Domingo y en el de Borja en Oviedo. Esa relación de amistad, ya desde su juventud, y el paisanaje habrían determinado que en sus viajes a Madrid para informarse de las novedades artísticas Nava hubiera acudido a Juan de Villanueva. Aunque pensamos que las visitas de Nava a la corte fueron breves, sí fueron suficientes para convertirle en el escultor más destacado de Oviedo y la zona central de Asturias en el tercio central del siglo XVIII. Las obras que de él han sido documentadas dan fe de su conocimiento de las pautas estilísticas del barroco castizo madrileño representado por Juan de Villanueva. Esta formación le reportó los mejores encargos de los más importantes comitentes. Así, puso por obra la traza que Juan y Diego de Villanueva habían hecho para los retablos colaterales de la catedral ovetense en uno de ellos, el de la Inmaculada, de modo que trabajó directamente sobre un modelo de su maestro. El estrecho contacto con el arte de los Villanueva hizo de él un vehículo para la

expansión de su estilo en la escultura y retablero locales, convirtiéndose así en el introductor en la provincia de la modernidad del barroco exaltado.

José Bernardo de la Meana, por su lado, permaneció durante seis años en la corte, tiempo durante el cual alcanzó la maestría como escultor y retablero. Su posible formación con Toribio de Nava en Oviedo le vincula a Juan de Villanueva en Madrid, ya que habría accedido al obrador de este y de su hijo Diego de Villanueva por recomendación de Nava. Al igual que para este, la estancia en la Villa y Corte reportó a Meana grandes beneficios, pudiendo a su vuelta a Asturias (h. 1743-1747) hacerse con el remate de las obras de mayor envergadura e importancia, y alzarse a la dirección de obras de la catedral de Oviedo, controlando desde su cargo casi todo el panorama escultórico de la provincia. La producción de Meana en Asturias supuso un nuevo foco de difusión del arte de los Villanueva en el barroco local.

En el caso de José Bernardo de la Meana ha de añadirse que, además de conocer de mano de Juan de Villanueva el barroco exaltado madrileño (que acusó especialmente en su estatuaria), recibió una importante influencia de Diego de Villanueva en el diseño de retablos, campo en el que Meana experimentó con formas vanguardistas que revelan un conocimiento de primera mano de las tendencias europeas que, por sus lecturas, Diego podría haberle enseñado.

La hipótesis de que Villanueva fue maestro de estos dos escultores, paisanos suyos, nos ha llevado a considerar que debió haber en Madrid un destacado círculo de artistas asturianos asentados, de forma permanente o temporal, en la corte, del que también formaron parte los pintores Miguel Jacinto (1679-1734) y Francisco Antonio Meléndez (1682-1746), y los Rodríguez y García de Miranda.

Con Miguel Jacinto, Villanueva mantuvo quizá una estrecha relación. Ambos tenían casi la misma edad y llegaron a la Villa y Corte en los años finales del XVII o primeros del XVIII. Villanueva conoció los modelos iconográficos seguidos por este artista, heredero de Carreño de Miranda (1614-1685), como demuestra la *Inmaculada* de la catedral de Oviedo (fig. 2).

Pero puede que su trato fuera más allá de la cercanía por paisanaje. Tal vez haya que pensar en que colaboraron en algunas obras, de modo que Meléndez habría policromado estatuas realizadas por el escultor. De lo que no se puede dudar, es de que ambos estuvieron en contacto por ser asturianos, por su cercanía de edad y por vivir inmersos en el mundo de la clientela religiosa y cortesana madrileña para la que ambos trabajaron (aunque en

mayor medida Meléndez, que fue pintor del rey Felipe V). Por otro lado, la academia que Villanueva puso en marcha en el primer decenio del siglo XVIII (y que hemos de entender más bien como reuniones artísticas), seguramente habría atraído a otros artistas asturianos asentados en Madrid, caso de Miguel Jacinto Meléndez o de su hermano, Francisco Antonio. La estricta contemporaneidad de estos dos artistas nos sitúa también ante la posibilidad de que sus respectivos traslados a Madrid estuvieran motivados por las noticias intercambiadas entre ellos. Las experiencias paralelas en este sentido no han de olvidarse, pues ambos emigraron desde Oviedo a Madrid para incorporarse al taller de un artista avicinado en la corte y buscar fortuna profesional en fechas muy próximas. Una vez allí, siguiendo el ejemplo y la aureola del entonces ya casi legendario Juan Carreño de Miranda y el círculo de artistas asturianos entorno a él reunidos, Meléndez y Villanueva dieron forma a la colonia de artífices del Principado que durante el siglo XVIII coincidió en la capital y entre los que sin duda se establecieron estrechas relaciones humanas y colaboraciones profesionales.

Como consecuencia de sus inquietudes intelectuales y su destacada posición en el ambiente artístico madrileño de la primera mitad del siglo XVIII, Juan de Villanueva fue reclamado para formar parte del grupo de profesores de la Academia de San Fernando, desde el mismo momento de su constitución como Junta Preparatoria en 1744²⁵.

En los años previos a la fundación definitiva de esta institución, Villanueva fue director honorario de escultura con alternativa. No debió de llegar a impartir clases en la Junta, pues el segundo año de funcionamiento de la misma, cuando habían de incorporarse a la docencia los profesores con alternativa, las críticas y polémicas de profesores y alumnos decantaron que los turnos académicos siguieran impartiendo los artistas de acrisolado renombre, especialmente extranjeros, al servicio de la Corona. A pesar del descrédito que esta situación suponía para artistas como Villanueva, no puede menospreciarse el hecho de que Olivieri, primer director de la Academia en ciernes, le eligiera personalmente para participar en tan importante proyecto, lo cual revela una comunión de intereses e ideas artísticas entre ambos. Ya hemos visto que compartían una misma fe en la liberalidad y superioridad del arte que ambos practicaban, así como en la necesidad de ruptura con la forma de aprendizaje en los gremios. Paralelamente a la creación de la Junta, Villanueva fue reclutado por Olivieri para trabajar en la decoración escultórica del Palacio Real Nuevo, lo que hace pensar que además de unas ideas comunes a nivel teórico, les

unía una práctica y estéticas cercanas en la realización de sus esculturas, aunque más imbuida de tradición hispánica en Villanueva. Por estos años sabemos (por las obras que de él se conservan en Oviedo) que Villanueva ya había dado entrada en su arte a un barroco clasicista, como el que se propugnaba desde la Academia.

En los años en que Villanueva formó parte de la Junta vivió una etapa fecunda en la contratación de obras, algunas de ellas de gran relevancia. Puede que el volumen del trabajo que tenía pendiente también le impidiera participar activamente en la enseñanza, o tal vez estuviera ya un tanto apartado de la práctica artística, pues, en 1744, contaba ya 63 años y, en 1750, encontrándose enfermo, otorgó poder para testar, por lo que pensamos que su actividad escultórica ha de cerrarse entorno a esta fecha.

El 12 de abril de 1752 se fundó de forma definitiva la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando y como directores honorarios de escultura se nombraron a Juan de Villanueva y Barbales y Antoine Dumandre. Asistió Villanueva a varias de las juntas de los académicos hasta 1760, año en que debió retirarse ya de forma definitiva debido a su avanzada edad (tenía entonces 79 años). Durante sus años en la Academia pudo asistir a los primeros y brillantes pasos de su hijo Juan y al progresivo control que la institución fue ejerciendo sobre todas las artes, especialmente la arquitectura, en todo el reino.

Citaremos, por último, la participación de Juan y Diego en los trabajos escultóricos de ornato del Palacio Real Nuevo de Madrid entre 1740 y 1750 bajo la dirección de Olivieri, que ya hemos anticipado (fig. 3). La vinculación al más poderoso cliente del arte en aquel momento, a la obra de mayor envergadura emprendida entonces en España y a los más renombrados artífices nacionales y extranjeros son una prueba más de la notable importancia que Juan de Villanueva tuvo en Madrid durante la primera mitad del siglo XVIII y que convierten su estudio en una aportación necesaria y significativa para el conocimiento del barroco madrileño de esa centuria.

Notas

- 1 Este trabajo de investigación titulado *El escultor y académico Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765) y su proyección en Asturias: obras y discípulos* lo realicé bajo la dirección del doctor don Javier González Santos, profesor titular en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, a quien deseo transmitir mi más sincero agradecimiento por su implicación y entusiasmo, sus sabios consejos y paciente ayuda, así como su enorme generosidad, ya que a él debo el haber podido utilizar una buena parte de sus ideas e intuiciones sobre la influencia de Villanueva en Asturias, así como varios documentos inéditos por él localizados.
- 2 De entre las publicaciones sobre el perfil humano de Villanueva reseñamos aquí las más significativas: *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las nobles artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la junta general de 3 de agosto de 1766*, (1766), Imprenta de la Vda. de Eliseo Sánchez, Madrid: 21-22; CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Imprenta de la Vda. de Ibarra, Madrid, V: 254-255; VIGIL ÁLVAREZ, F. (1949): *Notas para una bio-bibliografía de Siero (Asturias)*, Aldus, Santander: 339-342; AGULLÓ Y COBO, M. (1982): "Aportación documental a la biografía de Juan de Villanueva", *Gaceta del Museo Municipal de Madrid* 3: s/núm.; ÍD. (2005): *Documentos para la historia de la escultura española*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid: 355-368; BARRIO MOYA, J. L. (2000): "Aportaciones a la biografía del escultor asturiano Juan de Villanueva (1681-1765)", *BIDEA* 155: 107-124.
- 3 CEÁN BERMÚDEZ (1800): *Diccionario histórico*, V: 254-255.
- 4 AGULLÓ (1982): "Aportación a la biografía de Juan de Villanueva": s/núm.; ÍD. (2005): *Documentos para la historia de la escultura española*: 355-368.
- 5 *Distribución de los premios de 1766* (1766): 21-22.
- 6 Los más importantes estudios sobre el escultor Antonio Borja se deben al profesor Germán RAMALLO ASENSIO (1985): *Escultura barroca en Asturias*, IDEA, Oviedo: 294-337, e ÍD. (1989): "Nuevas aportaciones a la escultura barroca asturiana: Vega y Borja", *Liño* 8: 61-78. Pueden completarse estos datos con las siguientes publicaciones: CEÁN BERMÚDEZ (1800): *Diccionario histórico*, I: 166-167; EGP (1885): "Los asturianos de ayer: el escultor Antonio Borja", *El Carbayón*, 10 de marzo de 1885: 1.
- 7 Para Villabrille vid.: CEÁN BERMÚDEZ (1800): *Diccionario histórico*, IV: 249-250 y VI: 85; GIL AYUSO, F. (1933): "El puente de Toledo. Don Juan Alonso Villabrille y Ron, autor de las estatuas de San Isidro y Santa María de la Cabeza", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* 12: 40; MARCOS VALLAURE, E. (1970): "Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano", *BSAA* 36: 147-158; ÍD. (1975): "Juan Alonso Villabrille y Ron o Juan Ron", *BSAA* 40-41: 403-416; RAMALLO (1981): "Aportaciones a la obra de Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano", *AEA* 54: 211-220; SALORT PONS, S. (1997): "Juan Alonso de Villabrille y Ron, maestro de Luis Salvador Carmona", *AEA* 70: 454-458.
- 8 Son numerosas las publicaciones en que se recogen noticias sobre Pedro Alonso de los Ríos, de las que entresacamos las más destacadas por el volumen de datos aportados: PALOMINO Y VELASCO, A. (1724): *El parnaso español pintoresco laureado*, Viuda de Juan García Infanzón, Madrid [consultada edición de Aguilar Maior, 1947 y 1988: 486-487, biografía núm. 200]; CEÁN (1800): *Diccionario his-*

- tórico, I: 18-19; BARRIO MOYA (1997): "El escultor vallisoletano Pedro Alonso de los Ríos. Aportación documental", *BSAA* 43: 411-425; ÍD. (2001): "Los relieves del trasaltar de la catedral de Burgos, obra de Pedro Alonso de los Ríos y otras noticias sobre el artista", *BSAA* 67: 247-258; AGULLÓ (2001): "El escultor Pedro Alonso de los Ríos (1641-1702)", *Boletín del Museo Nacional de Escultura de Valladolid* 5: 15-21; ÍD. (2005): *Documentos para la historia de la escultura española*: 22-33.
- 9 CEÁN (1800): *Diccionario histórico*, V: 254-255.
 - 10 La bibliografía sobre José Benito de Churriguera es muy amplia. Citamos aquí los estudios que abordan su producción y personalidad de forma global y que nos han servido para relacionar el estilo de Villanueva con el suyo: GARCÍA Y BELLIDO, A. (1929): "Estudios del barroco español. Avances para una monografía de los Churriguera", *AEAA* 5: 21-86; ÍD. (1930): "Estudios del Barroco español. Avance para una monografía de los Churriguera. Nuevas aportaciones", *AEAA* 6: 135-254; BONET CORREA, A. (1962): "Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid. José de Churriguera y Juan de Villanueva, padre", *AEA* 35: 21-49; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1971): *Los Churriguera*, Instituto Diego Velázquez, Madrid; ÍD. (1972): "Los retablos de la parroquia de San Salvador de Leganés", *AEA* 45: 23-32.
 - 11 El estudio exhaustivo de este escultor se debe al profesor RAMALLO (1983): *Luis Fernández de la Vega, escultor asturiano del siglo XVII*, Comisión Diocesana del Patrimonio artístico-religioso y documental, Oviedo; ÍD. (1985), *Escultura barroca en Asturias*: 143-230; ÍD. (1989): "Nuevas aportaciones a la escultura barroca asturiana: Vega y Borja", *Liño* 8: 61-78.
 - 12 CEÁN (1800): *Diccionario histórico*, IV: 249-250 y VI: 85.
 - 13 Sobre la faceta de académico de Villanueva vid., CAVEDA Y NAVA, J. (1867): *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*, Imprenta de Manuel Tello, Madrid, I: 19-20, 23-24 y 35; BÉDAT, C. (1982): *Los académicos y las juntas*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: 17-32; ÍD. (1989): *La Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Fundación Universitaria Española, Madrid: *pássim*; BOTTINEAU, Y. (1986): *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Fundación Universitaria Española, Madrid: 590, 647-649 (1.ª ed., Burdeos, 1962).
 - 14 AHPM, ante Lucas José Blancas, caja 16965, años 1735-36, ff. 1-47; publicado parcialmente por AGULLÓ (1982): "Aportación documental a la biografía de Juan de Villanueva": s/núm., e ÍD. (2005): *Documentos para la historia de la escultura española*: 355-361.
 - 15 Vid.: PONZ (1776): *Viage de España*, V: 63, 124-126; CEÁN (1800): *Diccionario histórico*, V: 254-256; TORMO, E. (1927): *Las iglesias del Antiguo Madrid*, Instituto de España, Madrid: 87-91 y 131-135; BOUZA-BREY, F. (1953): "Los altares del crucero de la catedral de Oviedo y otras noticias del barroco en Asturias", *BIDEA* 20: 523-542; BONET CORREA (1962): "Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid": 21-49; CORRAL, J. del (1972): *La Congregación del Ave María*, Aula de Cultura, Ciclo de Conferencias sobre Instituciones Madrileñas, Ayuntamiento de Madrid-IEM, Madrid: 36; AGULLÓ (1978): *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Universidad de Valladolid, Valladolid: 171; ÍD. (1982): "Aportación documental a la biografía de Juan de Villanueva": s/núm.; ÍD. (2005): *Documentos para la historia de la escultura española*: 355-368; TÁRRAGA BALDÓ, M. L. (1986): "Las esculturas de la fachada de San Cayetano de Madrid: Juan de Villanueva y Andrés de los Helgueros", *AEA* 59: 386-400; PAREDES ALONSO, J. (1988): *Mercaderes de libros. Cuatro siglos de historia de la Hermandad de San Gerónimo*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid: 239; GARCÍA MOGOLLÓN, F. J. (1999): *La catedral de Coria, arcón de Historia y Fe*, Edilesa, León, 1999: 73-79; BARRIO MOYA (2000): "Aportaciones a la biografía del escultor asturiano Juan de Villanueva (1681-1765)": 107-124.
 - 16 LORENTE JUNQUERA, M. (1954): "Los relieves marmóreos del Palacio Real", *AE* 20: 58-71; PLAZA SANTIAGO, F. J. de la (1975): *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, publicaciones del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, Valladolid; TÁRRAGA BALDÓ, M. L. (1992): G. D. Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real, Patrimonio Nacional- CSIC-Instituto Italiano de Cultura, Madrid, 3 vols.; ÍD. (1996): "Los relieves labrados para las sobrepuertas del Palacio Real de Madrid", *AEA* 59: 45-67; ATERIDO, A., MARTÍNEZ CUESTA, J., PÉREZ PRECIADO, J. J. (2004): *Inventarios reales. Colecciones de pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid: 194-195.
 - 17 GARCÍA MENÉNDEZ, B. (en prensa): "La impronta del escultor Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765) en el arte barroco asturiano del siglo XVIII". En esta publicación se recoge, de forma exhaustiva, la bibliografía referente a la obra de Villanueva en Asturias y a los escultores Toribio de Nava y José Bernardo de la Meana, discípulos suyos en Madrid (*vid. infra*).
 - 18 *Vid. supra*, nota 14.
 - 19 *Distribución de premios de 1766* (1766): 21-22; CEÁN (1800): *Diccionario histórico*, V: 254-255.
 - 20 CEÁN (1800): *Diccionario histórico*, IV: 383; SALTILLO, M. de (1945): "Los Churriguera. Datos y noticias inéditas (1679-1727)", *AE* 15: 83-106.
 - 21 *Vid. supra*, notas 15 y 16.
 - 22 Las noticias sobre este artista se hallan dispersas en numerosas publicaciones, de las que seleccionamos aquí algunas: ÁLVAREZ BAENA, J. A. (1779-1790): *Hijos de Madrid ilustres en santidad y dignidades*, Imprenta de Benito Cano, Madrid, I: 380-381 (ed. facsimilar (1972): Madrid); LLAGUNO Y AMÍROLA, E. (1829): *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, IV: 269-271 [ed. facsimilar (1977), Turner, Madrid]; CHUECA, F. y MIGUEL, C. de (1949): *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid: *pássim*; VILLANUEVA, D. de (1754): *Libro de diferentes pensamientos unos imbuídos y otros delineados por Diego de Villanueva, año de 1754* [reed. de REESE, T. (1979), Academia de San Fernando, Madrid]; BÉRCHEZ GÓMEZ, J. (1980): "Noticias entorno a Diego de Villanueva en la Academia de San Carlos de Valencia: láminas del Tratado de Delineación de los órdenes de arquitectura", *Academia* 50: 187-207; AGULLÓ (1982): "Aportaciones a la biografía de Juan de Villanueva": s/núm.; BÉDAT (1989): *La Academia de San Fernando*; CARDIÑANOS BARDECI, I. (1989): "Un proyecto de Diego de Villanueva para la Casa Consistorial de Badajoz", *Norba-Arte* 9: 145-157; MOLEÓN GAVILANES, P. (1990): "Don Diego de Villanueva y su Tratado de la Decoración y hermosura de las fábricas", *Academia* 71: 223-248.
 - 23 *Vid. supra*, notas 15 y 16. Sobre este escultor hemos reunido algunos datos inéditos que incluiremos en nuestra tesis doctoral junto a la bibliografía citada.
 - 24 *Vid. supra*, nota 17.
 - 25 *Vid. supra*, nota 13.

Expolio y destino de los libros incautados entre 1835-1844. Un ejemplo: la Biblioteca filipense de Barcelona

Raül Garcia i Mir
Universidad de Barcelona

Con esta comunicación quiero contribuir al conocimiento de un campo injustamente olvidado por la historia de la cultura y del arte, como es el expolio de los bienes culturales que se dio en España durante el primer tercio del siglo XIX, a raíz de diferentes leyes desamortizadoras.

Durante este periodo, el Estado llevó a la práctica una serie de medidas reguladoras con la finalidad de reducir la deuda pública, siendo la propuesta por Mendizábal (1835) una de las más influyentes. La función principal de éstas residía en la expropiación de las tierras amortizadas, para venderlas posteriormente y obtener así un beneficio que disminuyera el déficit público.¹

Esta política de exclaustración iniciada en el año 1835 con los Reales Decretos de 25 de julio y 11 de octubre, donde se comunicaba la supresión de las corporaciones religiosas pasando a depender sus conventos a la Dirección General de Rentas y Arbitrios de Amortización, evidenciaba el interés gubernamental por vender los inmuebles eclesiásticos. Sin embargo, con los objetos científicos y artísticos se dispuso que fueran inventariados y recogidos a través de unas comisiones específicas que debían organizarse en cada provincia. Paralelamente a este suceso, en otros dos Reales Decretos de 25 y 29 de julio del mismo año, se trataba sobre la necesidad de formar otras comisiones encargadas de supervisar e inventariar los archivos y bibliotecas de los conventos suprimidos.²

A partir de este momento, muchas órdenes religiosas fueron expoliadas, iniciándose así un tráfico de bienes, muebles e inmuebles, que tuvo repercusiones muy negativas para el patrimonio artístico español. En Barcelona,

por ejemplo, muchas construcciones eclesiásticas quedaron totalmente destruidas, dejando libres grandes superficies edificables que dieron lugar a una reforma arquitectónica y artística del plano urbanístico de la ciudad. De este modo, conventos como el de San José o el de los Trinitarios descalzos, ambos localizados en la Rambla de Barcelona, dieron lugar al mercado de la Boquería, y al Teatro del Liceo, respectivamente. Además, esta situación propició numerosos episodios de piratería, sobretudo con los bienes muebles, debido al gran descontrol estatal que se dio durante los primeros años de nacionalización y venta de bienes religiosos.³

El Gobierno, intentando frenar esta situación, creó en 1844 una serie de comisiones provinciales para que tuviesen a su cuidado los bienes convertidos en propiedad de la nación, intentando evitar así el mal uso que se estaba dando de los mismos. Una de las principales tareas que tenían era la formación de los museos de antigüedades. Concretamente en Barcelona, en un primer momento se acordó que los objetos arqueológicos y artísticos que se fueran recuperando fuesen depositados en el Museo de Antigüedades de la Real Academia de Buenas Letras. Posteriormente, la cesión de la capilla de Santa Ágata a la Comisión de Monumentos hizo plantear la posibilidad de disponer de un Museo de Antigüedades y así, el 2 de julio de 1867, se acordó su creación a partir de los objetos que tenía en poder la propia Comisión.⁴

Aunque en la actualidad este fenómeno está muy tratado desde un punto de vista político-económico, no sucede lo mismo en el campo artístico donde el desconocimiento es todavía muy profundo, ya que entre la desamortización de Mendizábal (1835) y la creación de las

Comisiones de Monumentos (1844) hubo una laguna considerable de casi 10 años, en los que prácticamente se desconoce que pasó con muchos de los bienes incautados, como sucede, por ejemplo, con las bibliotecas conventuales.

Concretamente en Cataluña, el 25 de agosto de 1835 se creó una comisión que se encargó de recoger los libros de los conventos suprimidos y de depositarlos en el convento de los capuchinos de la Rambla, donde permanecieron poco tiempo, ya que entre finales de 1835 y principios de 1936 se trasladaron al ex monasterio de San Juan de Jerusalén *"que acogió los libros de unos 28 monasterios, conventos y colegios de todas las provincias, habiendo quedado algunos de los conventos de Manresa, Cardona... depositados en Manresa."*⁵

Pero a pesar de estos hechos, se inició un tráfico ilegal de obras propiciado, en la mayor parte de las veces, por los mismos monjes. Por un lado, intentaron salvar de las garras estatales sus códices más valiosos, argumentando que eran simples instrumentos de liturgia sin ningún otro valor añadido. Por el otro, optaron por venderlos a particulares interesados en enriquecer sus bibliotecas privadas, provocando un daño irreparable en el patrimonio bibliográfico español, ya que muchos de estos libros se exportaron fuera de la Península y, a día de hoy, siguen todavía en paradero desconocido.

Además, con los libros que finalmente pudieron ser incautados, se intentó llevar a cabo una clasificación a través de personas entendidas que no siempre produjeron resultados fiables, dados los escasos conocimientos que poseían la mayor parte de ellas y el poco capital público que se invirtió para llevar a cabo esta catalogación. Fueron frecuentes, por ejemplo, las alusiones que estas personas hacían sobre la antigüedad de los libros y su única utilidad como papel viejo, tal y como refleja Vicente Bécares: *<< allí se habían vendido a papel viejo millares de volúmenes por el vil precio de cuatro o más reales arroba, siendo público que el papel viejo iba fuera del Reino a enriquecer extrañas bibliotecas (...) y, finalmente (...) estaban siendo pasto de polilla, envueltos en polvo y en un desorden tan completo que era imposible en todo punto formar una idea de ellos.*⁶

Mientras tanto, la Academia de Buenas Letras solicitó al gobierno, el 22 de marzo de 1836, la cesión de todos los manuscritos e impresos raros que procedieran de los conventos suprimidos para que fueran ubicados en dicha institución, alegando que su estado de conservación sería más óptimo. Finalmente, el 12 de julio del mismo año, se otorgó a esta entidad la potestad de dichos documentos; a la vez que se propuso la creación de una biblioteca

pública, cuya principal finalidad sería la de acoger y conservar los libros que se guardaban en el convento de San Juan.

Varias instituciones barcelonesas se disputaron la titularidad de esta futura biblioteca, por ejemplo, sabemos que a finales del año 1837 la Academia de Buenas Letras expresó su deseo de responsabilizarse de la Biblioteca Pública, respondiendo a la pretensión de la sociedad del Fomento de la Ilustración que había manifestado su intención de recoger y conservar este fondo bibliográfico desamortizado. A pesar de ello, el patrimonio bibliográfico no fue concedido a ninguna de las dos instituciones, ya que se pretendía que formara parte de la recientemente restaurada Universidad de Barcelona, después de que Felipe V (1683-1746) la suprimiese junto con las del resto del Principado, para crear la de Cervera el 1717.

Este hecho provocó una disputa por la obtención de los libros desamortizados entre la Academia de Buenas Letras y la Universidad, que fue resuelto con una Real Orden del 28 de septiembre de 1838, donde el gobierno decretaba la cesión de las bibliotecas conventuales a las universidades. De este modo, la Universidad de Barcelona pudo finalmente absorber gran parte del rico fondo bibliográfico perteneciente a los conventos expoliados.⁷

Aunque la cesión de la Biblioteca a la Universidad fue en el año 1838, su traslado definitivo al nuevo edificio universitario, proyectado por Elías Rogent, no se produjo hasta la década de 1880-1890. Este hecho causó un grave deterioro a ese importantísimo fondo patrimonial, ya que no todos los libros pudieron ser guardados debido a que muchos de ellos presentaban un estado de conservación muy deficiente y los comisionados pronto toparon con problemas esencialmente económicos, que provocaron que muchos volúmenes quedasen un largo tiempo amontonados de cualquier manera, sin ventilación y expuestos a factores externos tales como parásitos o humedades. Por este motivo, los considerados irre recuperables fueron finalmente destruidos: *"el librero barcelonés Josep Porter observó en primera persona como una treintena de camiones cargados de libros salía de la Biblioteca de la Universidad con destino al trapero"*.⁸

A pesar de estas circunstancias adversas, cabe considerar que gran parte del fondo bibliográfico procedente de los conventos desamortizados de la ciudad de Barcelona pudo salvarse y ser recuperado, depositándose en la actual Biblioteca Universitaria de Barcelona, hallándose localizado en de la Sección de Reserva de la misma institución. Y un hecho a destacar es que, conjuntamente con los libros, se han conservado la mayoría de los Índi-

ces que se utilizaban para la localización de las respectivas bibliotecas conventuales, estando una gran parte de ellos todavía vírgenes por estudiar.

Y precisamente nuestra comunicación la vamos a centrar en uno de estos Índices, el de la Biblioteca de la Congregación filipense de Barcelona, el cual refleja los gustos e intereses culturales y artísticos de esta comunidad religiosa, a la vez que también proporciona datos muy interesantes sobre nuestra cultura gráfica.

Como es sobradamente conocido, los filipenses deben sus orígenes fundacionales a la figura de San Felipe Neri. Parece ser que el conocimiento de este santo en Barcelona empezó a tener popularidad a raíz de las fiestas de canonización conjuntas entre Santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola y San Felipe Neri, celebradas en la ciudad el año 1622. A partir de ese momento, la parroquia de Santa Maria del Mar se encargó de potenciar su culto, solicitando poco tiempo después una reliquia del mismo al Oratorio de la Congregación en Roma, como así consta en una fuente de la época: "*Per quant en dita Església de la Mar se ha despertat entre els fidels ab gran fervor de devoció en honor de Sant Felip Neri, per qual devoció Déu Nostre Senyor per intercessió del mateix Sant Phelip ha obrat y obra molts miracles en la matexa capella (...) la Comunitat desitjan alguna reliquia pera conservar la devoció, reuniren el consell particular en el arxiu (...) demane com especial favor alguna relíquia del Sant per Aixà fomentar la devoció a Sant Phelip*"⁹

A pesar de ello, la congregación filipense no quedó definitivamente consolidada en Barcelona hasta bien entrado el siglo XVII, ya que hasta el año 1677 no le fue concedida una bula promovida por Inocencio XI, donde quedaba reflejada la aprobación papal del convento.¹⁰

Como hemos comentado más arriba, a partir del Índice hemos analizado algunos aspectos de la biblioteca filipense. Cabe decir que este es un manuscrito datado el año 1780 y que su estado de conservación no es del todo óptimo, ya que muestra indicios de haber sido castigado por el paso del tiempo. Tiene unas cubiertas realizadas con pergamino en las que se puede apreciar diferentes manchas de humedad. A pesar de ello, las ligaduras se mantienen en buen estado, permitiendo que el volumen se conserve casi en su totalidad, ya que acaba en la letra "X" y no en la "Z". Las hojas, de gramaje considerable y verjuradas, están escritas por el recto y por el verso con una escritura fácilmente inteligible.

Su interior se estructura a partir de una portada que incluye un pequeño texto y una ilustración pegada, en donde campea o consta el sello de los filipenses (ilustración nº 1) La hoja que la sucede está encabezada por la

palabra latina "*monitum*", cuya traducción al castellano equivaldría a consejo o aviso. Esta palabra precede un texto manuscrito en latín, donde se da una serie de consejos sobre el uso del Índice.¹¹

De este Índice hemos analizado un total de 60 ejemplares, en la mayoría de los cuales consta manuscrita una marca de propiedad de los filipenses barcelonenses (ilustración nº 2). Hay relativamente pocas obras que contengan grabados relevantes y generalmente la calidad tipográfica de los libros es muy discreta. Esto nos lleva a pensar que la Congregación no disponía de mucho dinero para invertir en publicaciones, cosa que no debe extrañarnos si pensamos que entre sus votos se encontraba el de la pobreza. Cuando encontramos grabados, la mayor parte de estos son xilografías poco trabajadas o marcas tipográficas muy sencillas. El hecho que las calcografías brillen por su ausencia puede que se deba a una cuestión monetaria; si comparamos el coste de producción de un libro que contiene xilografías con otro realizado con grabados sobre metal, vemos que la realización del primero resulta mucho más económica.¹²

Si artísticamente no hallamos libros de gran valor, no podemos decir lo mismo en cuanto a la temática, ya que dicha biblioteca gozaba de una gran variedad de temas, cosa que demostraría la gran riqueza cultural de esta Orden.

Curiosamente, encontramos un gran número de volúmenes relacionados con el ámbito militar, cuyo contenido cuesta de asociar a los filipenses porque no eran religiosos militantes. Quizá, estos libros les serían útiles en cuanto a la utilización de técnicas constructivas, ya que la arquitectura militar podría ayudarlos a crear edificaciones más sólidas y seguras. Aún y así, encontramos ejemplares cuya temática no quedaría justificada con esta explicación, como por ejemplo *Breu tractat de artilleria* (1642) de Francesca Barra, o *l'Art de fether les bombes* (1690) de Mons' Blondel, ya que la información que se da en ellos sólo hace alusión a la fabricación de armas militares, sin tener en cuenta otro tipo de aspectos más arquitectónicos. En este caso, podríamos justificar su localización en la biblioteca filipense partiendo de la hipótesis que este tipo de obras llegaron a manos de los religiosos a través de donaciones de nobles, que, intentando garantizarse una mejor salvación de su alma, decidieron ceder parte de sus bienes a la Orden.

Otro ámbito relevante es el literario. Este campo se vertebra claramente en dos bloques: literatura clásica grecorromana y literatura contemporánea de los siglos XVII y XVIII. Entre los clásicos, los que más se repiten son los libros relacionados con la mitología, sobretodo las *Fábulas*

de Esopo (17___) y las *Metamorfosis* de Ovidio (1669). Aunque en principio pueda parecer que el tema de la mitología no tuviera que despertar el interés de los filipenses, ya que el catolicismo condena la tradición pagana, en realidad la mitología era muy apreciada entre las clases dirigentes, donde se incluía la Iglesia, porque era un signo de distinción social considerable frente a las clases subalternas. Esto explicaría, por ejemplo, porque a veces se han localizado obras de arte de temática mitológica, dentro de algunas estancias privadas de importantes dignatarios eclesiásticos. Sobre literatura contemporánea, encontramos muchos escritores españoles de gran renombre como: Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Montalbán y Quevedo, frente a otros escritores extranjeros contemporáneos, como Shakespeare, de los que no aparece ninguna obra en el Índice filipense. Esto puede darnos una idea aproximada sobre las inquietudes literarias de esta Congregación, en donde destacaríamos sus predilecciones por autores españoles del Siglo de Oro.

Aunque en menor medida, no dejan de haber libros relacionados con la medicina u otro tipo de ciencias, como la astrología y las matemáticas. En medicina, la temática que más abunda es la que tiene relación con la anatomía humana y con la cirugía, así encontramos por ejemplo un *Curso teórico-práctico de operaciones de cirugía* (1763) de Diego Velasco, junto con otros libros que hablan de plantas y remedios medicinales. En el campo de la astrología, localizamos autores de primer orden, como Galileo y su *Sistema Cosmicum* (1710), o Newton y su *Optice* (1706), y dentro de las matemáticas, encontramos un gran número de obras con cuestiones de matemática específicas, como por ejemplo la obra escrita por Andrés de Céspedes *Libros de instrumentos nuevos de geometría* (1607). Si realmente la cultura literaria de los filipenses era bastante notable, tal y como hemos intentado reflejar en el párrafo anterior; su conocimiento científico debería de ser también considerable.

En el campo histórico, se presentan varios ejemplares relacionados con la Historia de España, en especial los que aluden a la expulsión de moriscos. Resulta interesante comprobar como algunas de estas obras fueron escritas casi paralelamente a los hechos históricos que narran, con lo cual constituyen unas fuentes documentales muy valiosas para los historiadores, ya que posiblemente los autores redactaron sus obras a partir de sus propias experiencias, u otras contadas por sus antepasados más cercanos. Un buen ejemplo de ello es la obra titulada *Crónica de los moros en España* de Jayme Bleda, escrita en el año 1618. Durante este mismo periodo, España se encontraba en pleno auge de expulsión de moriscos, ya

que Felipe III (1578-1621), a principios del siglo XVII, decidió llevarla a cabo guiado por el duque de Lerma, aprovechando el edicto de expulsión de moriscos que había aprobado Felipe II (1527-1598), entre los años 1581-1582, pero que nunca llegó a aplicar.

Si en el ámbito histórico localizamos un gran número de obras, no se puede decir lo mismo del artístico. Dentro de esta escasez, sobresale Alciato y su *Emblemata*, ya que encontramos varios ejemplares editados en diferentes idiomas, prueba irrefutable de su gran éxito.

Además de estas grandes clasificaciones, también se pueden mencionar una serie de libros que se pueden calificar como raros o curiosos. Entre ellos, nos gustaría resaltar *Tratado del Juego* (1559) de Alcocer, cuyo argumento podría ser afín a los filipenses que tenían fama de ser muy lúdicos; *L'Histoire Metallique de la Republique de Hollande* (1688) de Par Mr Bizot en donde podemos apreciar unas calcografías excelentes con unas ilustraciones muy ricas en detalles, sobretodo en lo referente al mundo de la numismática; *Tratado de los animales* (1672) de Jerónimo Cortés, en donde el autor pretende crear una especie de enciclopedia animal a partir de la descripción de animales, tanto reales como ficticios, dando por hecho que todos existen. Así descubrimos textos alusivos al ave fénix, al unicornio,...., que resultan sumamente divertidos, ya que Cortés los describe con gran minuciosidad, atribuyéndoles características especiales, como si él mismo los hubiera conocido.

Aparte de la temática, el análisis de los diversos volúmenes ofrece una amplia y rica información sobre el mundo de los impresores, del grabado, de las filigranas, de la calidad del papel, y de otras características asociadas al mundo de las artes gráficas y de la historia en general.

Si analizamos los talleres de impresión donde fueron fabricadas las obras estudiadas, observamos que, aunque la mayor parte de los libros se concibieron en territorio hispánico, los que están mejor editados y muestran grabados más delicados son los impresos en el extranjero, sobretodo en Venecia, Amberes y París; tres centros de impresión importantísimos durante los siglos XVII y XVIII. En la España de esta época no encontramos ningún centro impresor de renombre, todos los talleres son de segunda o tercera categoría, razón por la cual cuando se quería elaborar un libro majestuoso, se encargaba su fabricación en el extranjero, sobretodo en las ciudades citadas con anterioridad. Curiosamente, de nuestro muestrario de libros, los mejores grabados los encontramos en dos libros editados en París: *l'Art de fether les bombes* y *L'Histoire Metallique de la Republique de Hollande*.

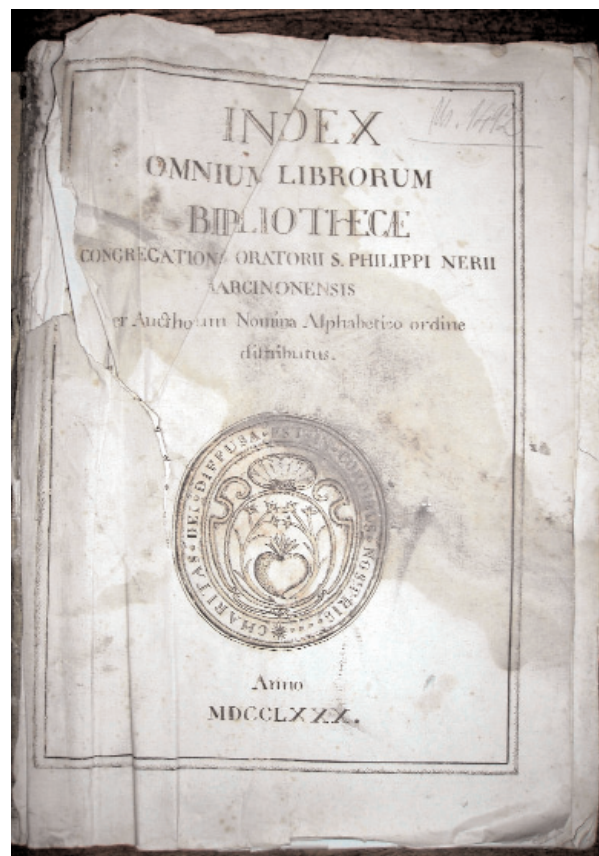
También nos ha sorprendido encontrar, dentro de los libros editados en la Península, un número notable de obras impresas en Barcelona durante las acaballas del siglo XVII y la primera mitad del XVIII. Este suceso llama poderosamente la atención, ya que de 1700 a 1714 se produjo la Guerra de Sucesión, cuyas consecuencias fueron nefastas para Cataluña. Entre otras repercusiones, Felipe V, al implantar el decreto de Nueva Planta, perjudicó seriamente la cultura gráfica catalana. Pero a pesar de estas adversas condiciones, los impresores catalanes encontraron salidas que les permitieron escapar de los rigores borbónicos y continuar imprimiendo obras en sus talleres.¹³

Respecto a los modelos iconográficos encontrados en los libros, tenemos que decir que una gran parte de ellos suelen ser bastante parecidos, hasta tal punto que en determinadas ocasiones encontramos la misma xilografía estampada en dos libros diferentes. Este hecho se explicaría a raíz de los elevados costes que suponía para un taller la adquisición o creación de matrices, tipos, planchas y moldes, con lo cual los impresores solían utilizar los mismos modelos para la estampación de diferentes obras.

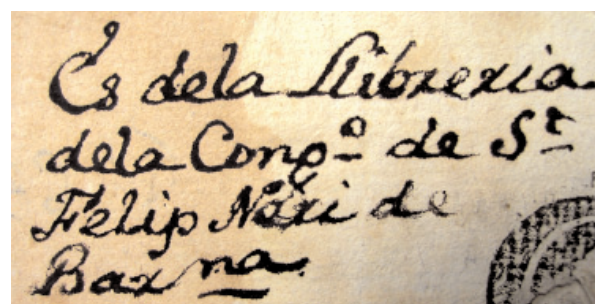
Con esta comunicación he realizado un primera aportación dentro de un ámbito que, como ya he dicho al comienzo, a día de hoy resta todavía virgen por estudiar. Creo que es un campo muy rico que nos permite: por un lado, tratar el mundo de la desamortización española y sus repercusiones culturales patrimoniales, por el otro, estudiar el perfil de las bibliotecas conventuales, hecho que nos facilita el camino para investigar el complejo mundo de los grabados, los talleres de impresión, las diferentes temáticas y autores, etc.

Todo ello nos sirve para conocer mejor los gustos e intereses culturales de una época determinada, con lo cual entraríamos dentro de un campo interdisciplinario en donde quedarían relacionados los estudios histórico-artísticos y los sociológicos, ya que el análisis de libros no deja de ser una representación de los intereses creados por una sociedad, tal y como postula Roger Chartier "(...) quisiera hacer el inventario de los entresijos, problemas y condiciones que harían posible una historia de la lectura. Tres polos, por lo general separados por la tradición académica, definirían su espacio: por un lado, el análisis de textos, ya sean literarios u ordinarios, descifrados en sus estructuras, sus motivos, sus objetivos; por otro, la historia de los libros, y más allá, de todos los objetos y de todas las formas produciendo usos y significaciones diferenciados. Este enfoque plantea una cuestión central: la de comprender cómo, en las Sociedades del Antiguo Régimen, entre los siglos XVI y XVIII, la circulación multiplicada del escrito impreso ha transforma-

do las formas de sociabilidad, permitido nuevas ideas y modificado las relaciones con el poder."¹⁴



Portada del Índice de la Biblioteca filipense de Barcelona. Biblioteca de la Universidad de Barcelona



Marca manuscrita de propiedad de la Biblioteca filipense de Barcelona. Biblioteca de la Universidad de Barcelona

Notas

- 1 Dentro de la propiedad amortizada podemos distinguir dos tipos de sujetos: las personas físicas, en este caso nos referiremos a mayorazgos, y las jurídicas o colectivas, donde hablaremos propiamente de amortización. La principal característica de este tipo de bienes es que el individuo, físico o jurídico, que los posee no puede enajenarlos, excluyéndolos así de la libre circulación. Se dice entonces que estos bienes pertenecen a manos muertas.
BELLO, J. (1997): *Frailes, intendentes y políticos*. Taurus, Madrid. pp. 23-24.
- 2 SANCHEZ GARCÍA, J. (2004): "Una década trágica para el patrimonio gallego de la desamortización", en Quintana, *Revista de estudios do departamento de Historia da Arte*, nº 3.
- 3 BARRAL I ALTET, X. (2005): *Catalunya destruïda*. Edicions 62, Barcelona. pp. 130-143.
- 4 TORNER I PLANELL, J. (2002): *Catàleg del Fons Documental de la Comissió de Monuments Històrics i Artístics de la Província de Barcelona*. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona. pp. 10-15.
- 5 Biblioteca Universitaria de Barcelona. Fondo de Reserva. Caja 37/4/5/4. En este documento el Ayuntamiento de Barcelona, el 8 de agosto de 1846, comunica que el cuidado de la Biblioteca Pública no recae en él, ya que ésta tiene carácter de Provincial.
- 6 BÉCARES, V. (1999): *Las bibliotecas monásticas y la Desamortización en la provincia de Zamora*. Semuret, Zamora. p.25.
- 7 ALCOLEA, S. (1994): *La Biblioteca de la Universitat de Barcelona*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona. pp. 26-32.
- 8 TORRA, J. (1994): "La biblioteca de la Universitat de Barcelona i el breviari Benedicte" en *Miscel·lània litúrgica Catalana V*. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona. pp 43-49.
- 9 BASSEGODA, B. (1927): *Santa Maria del Mar. Monografia històrico-artística*, vol.III, Barcelona. p.239.
- 10 BARRAQUER I ROVIRALTA, C. (1906): *Las Casas de religiosos en Cataluña*. Imprenta Francisco Altés y Alabart, Barcelona. pp. 573-576.
BARRAQUER I ROVIRALTA, C. (1916): *Los religiosos en Cataluña*. Imprenta Francisco Altés y Alabart, Barcelona. pp. 399-402.
- 11 "Ad pleniorē intelligentiam husus indicis per aucthorum nomina, vel cognomina coordinati, atque per duas initiales litteras alphabetico ordine distributi, notandum: Litteram, quam majusculam (...) solem, in quolibet opere repertam, eam sub qua in Biblioteca opus illud continetur, indicare; numerum vexo caractere romano (...) primum, vel secundum ad septimum usque sub illa littera (...); notam arithmeticam postea sequentem exprimere (...) sub quo illo in loco relarum opus inventur. Asteriscus * huic (...) qui sopesopius ante aucthoris nomen reperitur, alium (...) authoris, alteriusve efusdem: nominis opus inferius extrare simili (...) notatum demonstrat. Tandem in (...) calce ap peix stabilitur, ut ea quo de cursu temporis addenda sint suis (...) in locis collocentur."
- 12 La técnica xilográfica resulta siempre más fácil de ejecutar y es más rentable, ya que el grabado sobre madera, al tener la misma altura tipográfica que las matrices de letras, se puede imprimir conjuntamente. Este hecho afecta indiscutiblemente al coste final del producto.
SOCIAS, I. (2001): *Els impressors Jolis-Plà i la cultura gràfica catalana en els segles XVII i XVIII*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona. p. 53.
- 13 SOCIAS, I. (2001): *Els impressors Jolis-Plà i la cultura gràfica catalana en els segles XVII i XVIII*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona. p. 31.
- 14 CHARTIER, R. (2005): *El mundo como representación*. Gedisa Editorial, Barcelona. p. 107.

El papel de las utopías: un análisis de la plástica unitaria de David Alfaro Siqueiros

Carlos Salvador González González
Universidad de Guadalajara. México

¿Puede lo inexistente hacerse presente sin tener con ello que existir? Una paradoja que, a raíz de su continua revolución dentro del pensamiento, encuentra una lógica como salida al mundo exterior: la utopía.

Inminentes surgen otras preguntas, ¿qué es la utopía? y ¿cómo se relaciona con la presencia de lo inexistente en lo existente? El diccionario nos proporciona una mínima ayuda al definir a la utopía como “un lugar que no existe, país imaginario inventado por el canciller inglés Tomás Moro para título de uno de sus libros. Concepción imaginaria de un gobierno ideal. Sistema o plan que parece imposible de realizar.” (García, 1993, p. 1045) Nociones que, aunque clarifican el término, contienen en su ambigüedad el principal obstáculo para dar respuesta a las preguntas previamente planteadas. Ante ello, recurrimos a Michael Foucault quien, en su ensayo *De otros espacios: utopías y heterotopías*, establece: “Estas [refiriéndose a las utopías] son acomodos que no tienen un espacio real. Acomodos que tienen una relación general de directa o inversa analogía con el espacio real de la sociedad. Estas representan a la misma sociedad en un estado de perfección, o viceversa [a la perfección gestada en la sociedad], en cualquier caso las utopías son espacios que son esencialmente irreales.” (Foucault en Leach, 1997, p. 352) La anterior definición nos es de mayor ayuda pues a través de ella Foucault nos introduce a dos nociones importantes: primero, la idea de la utopía como el espacio sin espacio (que en cierta forma confirma la presencia de lo inexistente en lo existente) y segundo, la relación de utopía con la sociedad.

Pongamos estas dos nociones de Foucault a prueba para determinar la veracidad de su definición. Es decir,

¿qué tan frecuente es lo abstracto en una sociedad material?, ¿cómo se vive, socialmente hablando, un espacio sin espacio? Analicemos al conjunto por sus partes, analicemos la sociedad por sus disciplinas: en la política (hablando en términos de una democracia), es la ilusión de un territorio de total equidad social lo que genera inmensos despliegues electorales cada determinado tiempo; en la ciencia médica, es el ideal de un longevo y cómodo existir lo que impulsa a una guerra contra los males que aquejan al ser humano (incluida la muerte), en el comercio, es la explotación del anhelo por un bienestar, obtenido a través de la adquisición de un producto o servicio, el que mueve mares de dinero; en la religión (en su gran mayoría), es la esperanza de un paraíso póstumo el motor de un sinnúmero de creyentes; y así nos podríamos seguir inconmensurablemente. A través este breve pero conciso análisis, se hace evidente la incursión de lo etéreo en lo concreto en cada una de las distintas áreas sociales. Obvio, no se ve, pero está ahí, y hace posible aquello que si es visible. Paradójicamente, la noción de Foucault, aunque inmaterial, es sólida. Y, basados en ella, podemos afirmar que una utopía es una noción compuesta que a través de una inextricable combinación de lo abstracto y lo colectivo resulta en motivación, impulso, infinito el futuro en el presente y lo inexistente en lo existente.

La ejemplificación disciplinar nos ha ayudado, hasta ahora, a delimitar el significado de una utopía y a comprender en ella el juego de lo inexistente en lo existente. Retomemos esa ruta particular por medio del análisis de un área del conocimiento humano que es la que más nos

competir: el arte. De nuevo emerge la pregunta, ¿cómo se da lo abstracto en lo concreto dentro del arte? En términos generales, resulta muy similar a cualquier otra disciplina, pero, en términos particulares, varía sustancialmente. La utopía en el arte es: el silencio que permite el sonido en la música, el vacío que define al volumen en la arquitectura y la escultura, el contraste que da pie a la evocación de la pintura, la pausa que dota de coherencia al movimiento en la danza y el cine, es la lógica oculta en un poema. Sin la utopía, sin lo inexistente gestado a través de lo existente, el arte (sobre todo en los términos contemporáneos) simplemente no tendría ningún sentido.

Probemos esta última noción de lo intangible en el arte, así como se hizo con Foucault, a través de un ejemplo particular. Buscar fuera de México tal ejemplo resultaría ocioso si tomamos en cuenta que nuestra sociedad está marcada por una historia de múltiples reestructuraciones, las cuales, en base a la relación que se ha establecido entre utopía y sociedad, resultan un fértil campo para las utopías plásticas. Nuestra historia socio-cultural ha sido musa de múltiples artistas de talla mundial como Gerardo Murillo (mejor conocido como el Dr. Atl), José Clemente Orozco, Diego Rivera, Frida Kahlo, Jorge González Camarena, Rufino Tamayo, Raúl Anguiano, Juan O' Gorman, Francisco Toledo, Juan Soriano, José Luis Cuevas, entre muchos otros. Las opciones para abordar un estudio son múltiples, sin embargo, nos hemos inclinado por un mexicano en cuyo legado tanto plástico como textual se evidencia nítidamente la búsqueda de lo imposible: David Alfaro Siqueiros.

Volvemos al detonador del presente texto: la pregunta, ¿Quién fue exactamente Siqueiros y cuál fue su utopía? Resulta imposible resumir, dentro de los alcances del presente texto, casi ocho décadas de plástica que reflejan la persona de Siqueiros. Sin embargo, podemos recalcar una característica que resulta medular para su comprensión: su insaciable inquietud, Siqueiros fue todo cuanto su interés y su tiempo le permitieron. Al respecto, la crítica de arte Raquel Tibol, explica: "...lo medular en el perfil de David Alfaro Siqueiros: la polivalencia. Fue artistas, militante político, teórico en cuestiones de método para el trabajo artístico, y para la crítica del arte: fue un agitador social, un renovador, un hombre de su tiempo. Vivió con su tiempo, para su tiempo, desde su tiempo." (Tibol, 1996, p. 9) Su principal característica: su activismo multidisciplinar; resultó, en términos plásticos, un arma de dos filos pues por una parte su incursión en múltiples actividades le dio el pan con el que sació el hambre discursiva e iconográfica de su obra, y por otra, le restó tiempos y espacios a su expresión artística, en particular a su práctica

mural. Al respecto Justino Fernández escribió: "Su agitada existencia se desarrolla entre múltiples intereses, entre numerosos viajes, entre lances y actitudes que, que no obstante su actividad de pintor, han restado continuación más de una vez a su obra mural." (Fernández, 2001, p.68) Sin embargo, la vida no pudo ser de otra forma para Siqueiros, pues como el mismo profesaba, "¿Qué es un creador sino un descubridor? ¿Y qué es un descubridor sino el hombre frente a la angustia del infinito? El mundo, en movimiento incesante, es para otros mundos." (Siqueiros en Scherer, 1996, p.114)

La polivalencia que destaca Tibol sobre Siqueiros nos lleva a pensar que éste era un hombre inconforme, un calificativo que en lo absoluto resulta despectivo, pues esta vinculado con la constante búsqueda de lo ideal, de la utopía. El carácter de Siqueiros nos introduce pues a un utopista, y una de las muestras más concretas de ello fue su lucha por una *plástica unitaria*, la utopía plástica más incluyente, aunque tan dispersa como el propio carácter de su promotor. Pero, ¿qué era la *plástica unitaria*? En esencia resulta simple, el propio Siqueiros la definió como:

"... Una expresión plástica simultánea de arquitectura, escultura, pintura, policromía, etc., PLÁSTICA UNITARIA.

Tal unidad se debió, fundamentalmente, a su funcionalidad igualmente integral: funcionalidad por apego a las particularidades climatológicas, a las características del subsuelo y del suelo, a la técnica, a los materiales, a las herramientas, específicas e históricamente correspondientes. Y, asimismo por apego, como objetivo final, fue fiel al cometido social-estético de su época." (Siqueiros, 1996, p. 15)

En sí, la plástica unitaria de Siqueiros era una integración de las distintas artes a través de su diálogo funcional. Es decir, que su fusión trascendiese las fronteras de lo meramente decorativo, para generar en su conjunto un discurso el cual expresara el sentir de una sociedad en un tiempo y espacio determinados.

En términos generales, la *plástica unitaria* no resulta una noción complicada, entonces, ¿en qué radica lo utópico en ella? Precisamente en el espacio. La arquitectura, base y vitrina de la *plástica unitaria*, fue también su celda que la mantuvo en el un confinamiento de lo ilusorio. A excepción de su último mural, *La marcha de la humanidad en América Latina, en la Tierra y hacia el Cosmos* en el Polyforum cultural Siqueiros de la ciudad de México (ima-

gen #1, p.6), el artista siempre trabajó en espacios arquitectónicos predeterminados, hecho que a su juicio impedía lograr una verdadera integridad plástica. Al respecto, Siqueiros escribió:

“Los remanentes esteticistas de sus impulsores [refiriéndose al gobierno mexicano] nos llevaron [refiriéndose a los muralistas que formaron parte del llamado Renacimiento del muralismo mexicano], casi exclusivamente durante el periodo inicial, a trabajar en arquitecturas coloniales o viejas... Quienes percibíamos la señalada anomalía —muy explicables entonces— de nuestros esfuerzos productivos, nos vimos obligados a introducir modificaciones en las arquitecturas coloniales en que tuvimos que operar...

En consecuencia, nuestro movimiento muralista, que tocó el aspecto fundamental —que es el aspecto del cometido social-humano de todo edificio, no ha llegado aún a hacer culminar lo que hoy denominamos funcionalidad integral, esto es, el desiderátum de la plástica integral a que nos referimos. Todavía hoy, mientras nosotros complementamos edificios coloniales con nuestra pintura mural, se construyen simultáneamente millares de edificios modernos, en los que sus autores —arquitectos o ingenieros— no han sospechado siquiera la posibilidad de coordinar plásticamente nuestras respectivas especialidades.” (Siqueiros, 1996, p. 15-16)

Podríamos decir que Siqueiros entendía la unidad plástica como producto de una simultaneidad. Y, al fallar en dentro de ésta la arquitectura, la plástica unitaria no podía ser concretada.

Sin embargo, y a pesar de que la *plástica unitaria* se lograra como tal sólo en su último mural, la lucha de Siqueiros no fue en vano. Ésta nos dejó un rico legado a través de múltiples nociones particulares. Entre ellas destacan: la poliangularidad, técnica pictórica mediante la cual se desvolumetriza la arquitectura al eliminar las aristas de sus límites, generando con ello la indescriptible sensación de habitar un lienzo (imagen #2, p.6); la integración de la cámara fotográfica para definir su iconografía, así como el posterior empleo del proyector eléctrico para traspasar el boceto a las distintas superficies arquitectónicas (imagen #3 y #4, p.7); la composición mural a través del movimiento natural del espectador; hecho que lo impulsó a analizar a fondo las geometrías arquitectónicas sobre las cuales trabajaba (imagen #5, p.7 e imagen #6, p.8); y

la experimentación con infinidad de materiales y herramientas contemporáneas gracias a las cuales pudo exteriorizar los murales, permitiéndole así mantener dotar de congruencia su discurso sobre el sentido público de debe tener todo mural.

Las anteriores nociones e innovaciones representan tan sólo una parte de ese paraíso que Siqueiros nunca logró, de su *plástica unitaria*. Hoy, separados por el tiempo y el espacio necesarios y ejerciendo aquella sugerencia de Octavio Paz que profesa, “una manera de entrever lo que se propone realmente un artista es preguntarse: ¿cuál es su paraíso?” (Paz, en Herner, 2004, p. 63), podemos suponer que Siqueiros estaba consciente de que jamás lograría alcanzar su plástica unitaria. Podemos intuir que él entendió y explotó el sentido de la utopía en el arte y, por ello, sus intenciones no eran las de alcanzar la *plástica unitaria* sino las de cautivar a través de ella, entendiéndola como un medio y no como un fin. Es por ello que el propio Siqueiros predecía:

“La sociedad nueva será, cada vez más, una sociedad colectivista, infinitamente más amplia en este sentido, de lo que fueron las sociedades engendradoras del pasado artístico, pues aquéllas tenían un carácter teocrático, colectivo-religioso, y estuvieron dirigidas por minorías esclavistas.

El mundo de hoy, anticipo inicial del de mañana, es ya un mundo multitudinario, para servicio, entre otras muchas cosas más, de la plástica integral.

No cabe, pues, la menor duda. En el futuro se construirán arquitecturas de escala urbana (la arquitectura edificio-autónomo dejará de existir), inmensos estadios, teatros y cines, inmensas escuelas, hospitales, casas de reposo, inmensos museos, monumentos a los héroes de la vida nacional y a los héroes de la ciencia y el arte. Y estas obras, que no se levantarán solamente en grandes ciudades, o en la proximidad de ellas, sino en toda la extensión territorial de los países, tendrán necesariamente un carácter plástico-integral, esto es, un carácter funcional integral.” (Siqueiros, 1996, p.16)

Así cerramos este ejemplo de la utopía Siqueriana, de una utopía plástica. Haciendo hincapié en el peso de lo inmaterial dentro de lo material, ya que sin el primero no habría motivo para el segundo. Hoy, bien vale la pena tomarse un tiempo para reflexionar acerca de la los intangibles motivos presente en las manifestaciones materiales del arte contemporáneo, y más aun, reflexionar

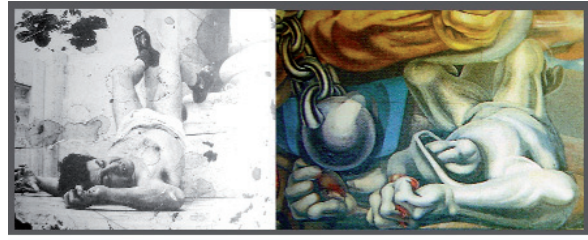
sobre nuestros propios motivos, nuestra utopía, nuestro paraíso, pues como escribió Irene Herner, basándose en Sigmund Freud: "El paraíso que es siempre perdido, es una noción y una necesidad básica de todos los tiempos, la de recolectar el sentido y la coherencia. El paraíso es un principio generador de cultura." (Herner, 2004, pp.44-45)



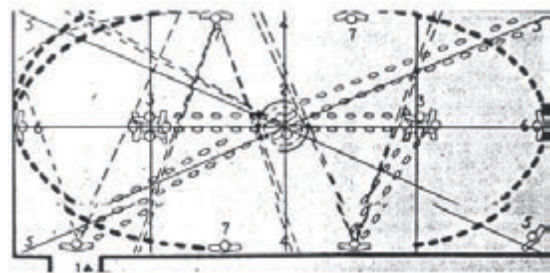
Mural parte exterior del mural *La marcha de la humanidad en América Latina, en la Tierra y hacia el Cosmos* en el Polyforum cultural Siqueiros de la ciudad de México. (Tibol, 1998, p.314)



Fotografía de Angélica Arenal, esposa de Siqueiros, la cual significó la base de la iconografía central para el mural *Nueva democracia*, obra ubicada en el Museo del Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México, D.F. (Cruz, 1997, pp. 56 y 57)



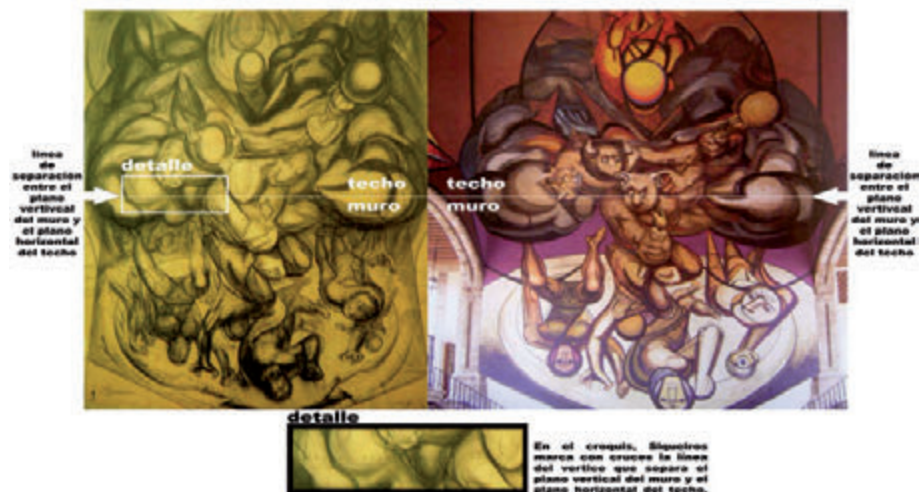
Fotografía del propio Siqueiros, en la cual se basó para definir una de las iconografías secundarias del mural citado en la imagen #3. (Cruz, 1997, pp. 56 y 57)



Planta arquitectónica realizada por Siqueiros y su equipo de ayudantes para determinar el recorrido natural del observador en el espacio que alberga el mural *Monumento al general Ignacio Allende*, obra realizada en el Instituto de Bellas Artes de San Miguel de Allende, Guanajuato. (Siqueiros, 1996, p. 81)



Fotografía de la maqueta de alambre realizada por Siqueiros y su equipo de ayudantes para determinar las relaciones arquitectónicas del espacio designado para el mismo mural citado en la imagen #3. (Herner, 2004, sección: obras)



Esquema del mural *Patios y patricidas*, en las actuales oficinas de la Secretaría de Educación Pública en la Ciudad de México, en el cual se explica la desvolumetrización arquitectónica que pretendía lograr Siqueiros a través de la poliangularidad. (Tibol, 1998, pp.186 y 192)

Bibliografía

- ARENAS FERNÁNDEZ, J. (1990, 2da. edición). *Teoría y Metodología de la Historia del Arte* (2da. edición). Barcelona: Anthropos.
- BETELLA, A. (edit.). (1994). *Brian Clarke Architectural Artist*. Nueva York: Academy Editions.
- CARDOZA Y ARAGON, L. (2003). *La nube y el reloj*. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.
- CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES, INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y SALA DE ARTE PÚBLICO SIQUEIROS. (1999). *Reencuentros con la obra mural de Siqueiros, proceso creativo del Polyforum*. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Sala de Arte Público Siqueiros.
- CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES, INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y SALA DE ARTE PÚBLICO SIQUEIROS. (1999). *Siqueiros en Lecumberri, una lección de dignidad 1960-1964*. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Sala de Arte Público Siqueiros.
- CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES, INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ALVAR Y CARMEN T. DE CARRILLO GIL. (1996). *Siqueiros en la colección del Museo Carrillo Gil*. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil.
- CRUZ, R. (coord.) et alii. (1997). *Iconografía de David Alfaro Siqueiros*. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro nacional de investigación documentación e información de artes plásticas y Fondo de cultura económica
- DESMOND, R. (1998). *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. E.U.: Chronicle Books.
- FERNÁNDEZ, J. (2001). *Arte moderno y contemporáneo de México, Tomo II* (2da. ed. 1ra. reimp.). México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- FONDO DE CULTURA ECONÓMICA. (1967). *La pintura mural mexicana*. México, D.F.: Fondo de cultura económica
- HERNER, I. (coord.) et alii. (1994). *Siqueiros: un lugar de la utopía*. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Sala de Arte Público Siqueiros.
- HERNER, I. (2004). *Siqueiros, del paraíso a la utopía*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- LARIOS, M. (coord.). (1999). *Memoria Congreso Internacional de Muralismo: San Idelfonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. México, D.F.: Antiguo Colegio de San Idelfonso.
- LEACH, N. (coord.). (1999). *Rethinking Architecture*. Londres: Routledge.
- SCHERER GARCÍA, J. (1996). *Siqueiros la piel y la entraña* (3ra. ed.). México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- SIQUEIROS, D. (1996). *Como se pinta un mural* (3ra. ed. 1ra. reimp.). Chile: Ediciones Universidad de Concepción.
- TIBOL, R. (comp.) (1996). *Palabras de Siqueiros*. México, D.F.: Fondo de cultura económica.
- TIBOL, R. (coord.) et alii. (1998). *Los murales de Siqueiros*. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Américo Arte Editores S.A. de C.V.

Pedro Cano: estudio sobre su obra

María González Sánchez
Universidad de Murcia

Introducción

La Tesis Doctoral en proceso de elaboración titulada "Pedro Cano: Estudio sobre su obra", como reza el título de esta comunicación, está siendo dirigida por la Dra. Dña. M^a Carmen Sánchez Rojas-Fenoll, profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Murcia. El proyecto de dicha Tesis fue admitido y aprobado en reunión del Consejo de Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia de fecha 10 de diciembre de 2003.

El objeto de estudio de esta Tesis Doctoral es, en cierto modo, monográfico, ya que se pretende el análisis de la obra del pintor Pedro Cano. No obstante, ello no significa en modo alguno, perder de vista el panorama artístico contemporáneo, ya que es obvio, que solo insertando al artista en él se le comprende y explica.

La decisión de realizar una investigación sobre la obra del artista Pedro Cano, venía dada por mis inquietudes acerca del conocimiento del arte contemporáneo, por lo que no podía ser ajena a la obra de este pintor; con el que la pintura murciana alcanza una de sus más altas cotas de calidad y reconocimiento internacional, nacional y local.



Así lo demuestran sus habituales exposiciones en Italia, Grecia, Estados Unidos y en otros países a ambos lados del Atlántico.

El artista comenzó su andadura de forma autodidacta realizando sus primeros óleos a partir de los 10 años, en su pueblo natal, Blanca (Murcia). En 1965 ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y cuatro años después gana una beca de pintura de paisaje del Ministerio de Asuntos Exteriores para la Academia Española de Bellas Artes en Roma, donde reside durante tres años. En 1972 fue Anguillara, en la provincia de Roma, su nuevo lugar de residencia. Viaja pintando desde Sudamérica a la India, y desde Grecia al Yemen con una parada en la década de los 80 en Nueva York que dura cinco años.

Los rasgos estilísticos de su obra ligados a un lírico figurativismo y, a la vez, inimitables, son los que nos hablan de fuerza expresiva y de singularidad artística.

A sus numerosos premios y reconocimientos, tales como, la Medalla de oro en la Bienal de Pintura y Escultura de Florencia en 1971 y un año después la Medalla de oro de la Bienal de Artes Gráficas de Florencia y en 2001 su nombramiento como académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca de Murcia y la encomienda de Isabel la Católica, se ha sumado en este año pasado 2005 la investidura del artista como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Murcia.

El estudio sobre este pintor se comenzó a abordar en el primer año del periodo de investigación de Doctorado con la elaboración de un trabajo de investigación titulado "Estudio sobre el pintor Pedro Cano: su colección particular". No obstante, como su mismo título indicaba, se

trataba de un estudio parcial y delimitado sobre el artista, que se centraba en un análisis de sus datos biográficos, en la catalogación¹ de las obras al óleo de su colección, y en una aproximación a su pensamiento y estilo artístico. Sin embargo, la Tesis Doctoral que se está llevando a cabo tiene unas perspectivas mayores, ya que, en este caso, se profundizará en las diferentes etapas y en la totalidad de sus obras, con la pretensión de la realización de un catálogo exhaustivo de su obra más relevante ya que la producción pictórica de este artista es ingente.

Objetivos

El interés primordial en la realización de esta investigación radicaba en la inexistencia de un estudio global sobre el artista. Cabe reseñar únicamente las aportaciones parciales, por otra parte meritorias, que van apareciendo en los diversos catálogos y en la prensa periódica, que se van realizando con motivo de sus exposiciones.

Así pues, con la elaboración de esta Tesis se pretende conseguir una serie de finalidades encaminadas a un mejor conocimiento de la figura de Pedro Cano, lo que se traduce en la recopilación bibliográfica, la consulta de su archivo personal y sobre todo las propias aportaciones del pintor. Lo que conducirá finalmente a los siguientes resultados:

Una compilación de toda la bibliografía referente a Pedro Cano, dispersa en sus múltiples catálogos, y en las notas de prensa de los diferentes países en los que ha expuesto el artista.

Aportación de fondos documentales pertenecientes al archivo personal del pintor que él mismo nos está proporcionando, recuperando así documentos inéditos y sumamente importantes para el conocimiento de toda su obra.

Estudio riguroso y pormenorizado de todas las etapas de su vida hasta la fecha de finalización de la Tesis Doctoral. Así como también, un estudio estilístico de su producción artística y un análisis de su pensamiento en relación al arte.

Análisis de toda su obra, abordando aspectos tales como, la técnica, la temática, sus influencias e incluso sus fuentes de inspiración, entre otros. Además se está realizando un catálogo exhaustivo de las obras más significativas de la producción pictórica del artista, conociendo su ubicación actual, ya se encuentre en manos de coleccionistas privados, en instituciones o bien en museos, permitiendo así la recuperación de un patrimonio que se encuentra disperso y sin un estudio realizado.

Estructura

Su estructura interna se plantea básicamente en torno a cuatro grandes bloques temáticos:

1. Biografía histórico-artística.
2. Su formación artística.
3. Estudio estilístico.
- 4 Estudio pormenorizado sobre su obra.

Dentro de esta estructura como en toda tesis panorámica sobre la figura de un artista se nos presenta el problema de conjugar dos enfoques sobre el tema: el diacrónico (la evolución temporal en etapas) y el sincrónico (los temas que se presentan en varias o en todas las etapas). Un ejemplo de este hecho serían los ciclos temáticos en la obra del artista, ya que no poseen una cronología cerrada y se van repitiendo en diferentes etapas.

La Tesis doctoral consta en primer lugar, de una introducción en la que se justifica la pertinencia del trabajo, se explícita la metodología utilizada y se refieren sus partes integrantes. A continuación, se suceden los cuatro bloques temáticos citados anteriormente, que pasamos a analizar:

1. Biografía histórico-artística. Esta primera parte está dedicada a estudiar la vida del pintor, desde su pueblo natal, Blanca, situado en el Valle de Ricote en Murcia, pasando por sus múltiples estancias en los más diversos países y su larga estancia en Nueva York, hasta su actual estancia entre Anguillara, un pueblecito junto al lago de Bracciano, a 30 kilómetros de Roma, y Blanca. En esta parte se adjuntan dos apéndices, uno cronológico con las fechas y los datos más significativos de la vida del pintor y un apéndice de todas sus exposiciones realizadas. En esta primera parte de la Tesis queda patente la huella que la trayectoria vital de un artista deja en su obra.
2. Su formación artística. Se analiza no sólo su propia formación sino también el contexto histórico-artístico del pintor.
3. Estudio estilístico. En este apartado se analizan los siguientes aspectos:
 - Temática. La temática en la obra de Pedro Cano es variada, va desde el mínimo pero minucioso apunte de una flor, una hortaliza o una puerta, a los paisajes urbanos (sean Roma, las ciudades del desierto o las azoteas de Nueva York) y de una naturaleza a las monumentales composiciones. Sin olvidar el estudio de la figura humana ligada en ocasiones a cierta temática realista.

- *Fuentes de inspiración.* De la historia más o menos reciente toma sus temas, todo esto lo recoge en sus bocetos, en sus cuadernos, en su obra en general. Continuamente experimenta nuevos lenguajes, nuevas técnicas, nuevas iconografías y vuelve una y otra vez a revisar la vida, la historia y el arte y en ellos se inspira una y otra vez. Sin embargo, lo esencial de su personalidad artística permanece inalterable.
 - *Estilo y técnica:* En este apartado se analizan aspectos como la luz, el color, su forma de representación y la técnica. El artista posee un estilo propio que ha perdurado a lo largo de toda su obra, no ha experimentado cambios fundamentales de “año en año o de país en país”. Su visión artística es la misma, ya se encuentre en su pueblo natal, Blanca, que en Nueva York, o en el Yemen.
 - *El espacio en las obras de Cano y el influjo del cine.* En varias de sus obras el pintor utiliza desdoblamiento de giros, que insinúan movimientos secuenciados. Las secuencias son así utilizadas como recurso plástico por el artista, recurso que tiene su origen en el cine.
 - *Ausencia / Presencia.* En diversas obras encontramos esta dualidad, ya que se percibe la presencia de una ausencia que deja constancia a través de la memoria, a través de una fotografía o de una huella.
 - *El pensamiento artístico de Pedro Cano.* En este apartado se recoge el pensamiento artístico del pintor que nos lo ha ido revelando en numerosas entrevistas, nos da su opinión sobre las técnicas, sobre sus maestros, sobre el proceso creativo y sobre su pintura, como en una entrevista de 1983: “mi pintura está llena de reflexión, de pequeñas cosas que van ocurriendo... Esto es quizá lo que salva mis cuadros. Antes de comenzar, hago estos bocetos pequeñísimos, para los que valen en ocasiones, una palabra, un gesto... Esto es el inicio y el cuadro luego se va enriqueciendo...”²
4. Estudio pormenorizado sobre su obra. Este cuarto capítulo constituye el núcleo del trabajo, la parte más importante, en la cual se clasifica su obra y se realiza su catalogación. Se subdivide en los siguientes apartados:
- *El paisaje.* El motivo principal de sus primeras obras son el paisaje murciano, por lo que las obras que versan sobre este tema son las que primero se analizan. El primer paisaje catalogado es de 1967 y se titula “Legazpi”. A finales de 2002 realizaría su serie titulada “Blanca” constituida por diversas acuarelas que versaban sobre paisajes de su pueblo natal.
 - *Cosas, flores, frutos,...* Composiciones de frutos, verduras, hortalizas, flores y objetos conforman las naturalezas muertas de la obra de Pedro Cano, que en este caso, se trata de naturalezas no muertas sino “vivas”, ya que el artista capta la “vida silenciosa” de estas naturalezas a través de un juego estético capaz de fascinar al espectador con las cosas más humildes.
 - *La figura y el retrato.* Las imágenes de Pedro Cano crean un mundo poético y único exclusivamente suyo. Existe en sus obras un hálito de ensoñación, una atmósfera irreal que rodea a la figura retratada que parece no estar en el cuadro nunca del todo, parece presentarnos la figura real en el momento de aparecérsenos. La ausencia y la soledad desbordan lo pictórico. La memoria es lo que permanece patente.
 - *Sus cuadernos de viaje*³, que surgen fruto de los numerosos viajes del artista a lugares que van desde América Latina al Yemen y desde Siria y Jordania a Irán.
 - *Colaboración en libros: la literatura como pretexto.* Arte y Literatura, imagen y palabra, han mantenido a lo largo de la historia una complementariedad y reciprocidad, ya que desde siempre han ido acompañadas. Tanto la imagen como la palabra se unen para expresar el latido creativo de escritor y pintor. Una de las últimas obras que ha realizado Pedro Cano en este sentido, son las llamadas “ciudades invisibles”, en este caso es el libro del escritor Italo Calvino “*Le città invisibili*”, el que le sirve de pretexto para realizar cincuenta y cinco acuarelas que representan cada una de las ciudades que relata Calvino.



“Sofronia”. 4 Serie “Las ciudades invisibles”. Acuarela. 30 x 50 cm. 2004

– *Sus ciclos temáticos (Series):*

En 1983, con motivo de su exposición en la Universidad de Murcia, M^a Carmen Sánchez Rojas-Fenoll estableció, unos ciclos temáticos en la obra del artista: Imágenes de vida y muerte (1970-1974); Interiores, trajes, objetos (1974-1976), Diario de viaje (1977-1979) y Abrazos (1980-1982) y junto a ellos citaba sus paisajes, sus lienzos de flores, sus diarios y sus cuadernos. Estos ciclos no poseen una cronología cerrada, porque tal como se indicaba: *“siempre que el pintor necesite expresar un determinado sentimiento, recurrirá, sin vacilar, a la imagen que mejor pueda reflejarlo sin importarle las analogías formales entre esta imagen y otras plasmadas en anteriores lienzos. Así, pues, aunque nos acojamos al útil recurso de establecer unas fechas que delimiten dichos ciclos, no debemos pensar nunca que éstas son parcelas cerradas en la trayectoria artística de nuestro pintor, porque en definitiva de uno a otro ciclo lo que cambia es lo anecdótico, la concreta motivación o figuración del tema, pero la piel y la esencia de sus cuadros es la misma”*⁵.

Cano ha seguido cultivando en su trayectoria artística ciclos temáticos concretos, como son las siguientes series que se analizan dentro de este apartado de la Tesis:

- Imágenes de vida y muerte (1972). Se trata de 30 dibujos realizados con lápices de colores, aunque algunos de ellos, tenían alguna nota de temple, en los que el artista plasma las historias que le habían contado en su niñez sobre la guerra española de 1936-1939 y sus huellas, las consecuencias de esa trágica experiencia.
- Alrededor de la ausencia (1975). Giran diversas obras en las que queda patente la huella de una presencia que sin ser vista, se percibe.
- Abrazos (1980). En esta serie Cano realiza un homenaje al abrazo, pero no refiriéndose a uno en concreto, sino al encuentro como símbolo, como un idioma no verbal que es universal.
- 59 E. 7th Street (1988). Este ciclo temático consta de una serie de acuarela, óleos y pasteles que reflejan la imagen que Cano percibió durante su estancia de cinco años en Nueva York y debe su título a la dirección del pintor, a la calle 7 situada en el East Village, donde estaba el estudio del pintor en una azotea.
- Clausuras (1991). Se trata del primer trabajo que realiza tras regresar de Nueva York en su

nuevo estudio de Blanca. La serie consta de óleos de gran formato, doce puertas cerradas de 215 x 150 cm cada una y óleos sobre papel sobre elementos relacionados con la clausura (cerrojos, tragaluces y llamadores).

- Hortus (1993). Esta serie está compuesta por óleos de gran formato y acuarelas y es un estudio sobre el huerto-jardín, concebido como si se tratase de un homenaje a las pinturas murales romanas de la época de Augusto, en la que era muy común reproducir los jardines reales en el interior de las viviendas, tal es el caso del fresco de la Sala del Jardín de la Villa ad Gallinas Albas, en Prima Porta, actualmente en el Museo de las Termas de Roma.
- Il Fiume (1995). Consta de setenta obras sobre el Tíber con las que Pedro Cano se propuso organizar una visión global del río que no siguiera la visión horizontal de los siglos XVIII y XIX, y lo consigue rompiendo la continuación del río en los sucesivos fotogramas y también alterando la horizontalidad a través de la opción del lienzo más largo que ancho.
- Pedro Cano Ad Portas (2000). En esta serie trabaja entre 1998 y 2000 y se trata de unas obras realizadas en torno a las puertas y la muralla de La Ciudad Eterna, conjugando así lo antiguo con la interpretación moderna de Cano.
- Desnudos (2002). Se trata de unas acuarelas de pequeño formato (25 x 35 cm) realizadas en Roma del 1989 al 2002. El desnudo es, en esta ocasión, el vehículo utilizado para dar rienda suelta a la sensibilidad del pintor realizando con estas acuarelas un homenaje a la belleza natural del cuerpo humano sumergido en la luz.



“El hijo pródigo”, Óleo sobre tela, 100 x 100 cm. 2000⁶.

– *Catalogación:*

La catalogación de la obra pictórica de Pedro Cano en esta Tesis es sumamente relevante, ya que, a pesar de que no contiene la totalidad de sus obras realizadas, se han incorporado a ella obras no localizadas o desaparecidas, como una serie de óleos expuestos en 1973 en Beirut, pero de las que contamos con documentación gráfica. Cada una de las obras es catalogada a través de una ficha base que incluye distintos apartados en los que se redactan los datos que han sido posibles recoger acerca de cada una de ellas. El significado o simbolismo de cada obra, la vivencia que hay tras cada una de ellas, nos la es revelada por el propio artista.

Un último apartado de la tesis sería el apéndice documental en el que se recogen los juicios más relevantes sobre la labor creativa de Cano. Finalmente, se cierra el trabajo con una bibliografía en la que se relacionan tanto títulos generales como aquellos otros que se ocupan con carácter monográfico de la labor del autor; nos referimos a catálogos de sus exposiciones y artículos de prensa.

Plan de trabajo y metodología

Una vez adquirida ya, en primer lugar, durante el transcurso de la licenciatura de Historia del Arte y en el primer periodo y segundo de doctorado, es decir en el docente y en el primero de investigación, una formación de temas conceptuales básicos, como son, el conocimiento de los conceptos, métodos y técnicas historiográficas propias de esta disciplina, se pasó a conocer y valorar previamente la mentalidad de la época y del periodo al que pertenece el artista Pedro Cano, para tener así, una mejor y completa comprensión que facilitara la elaboración de esta Tesis, valorando no sólo su entorno interno de forma concreta, sino también las posibles relaciones externas existentes, ya que éstas, además de influirle, pueden modificar y condicionar directa o indirectamente su desarrollo.

Además se ha realizado una revisión y selección de la bibliografía existente de forma selectiva, teniendo muy en cuenta si aportan conceptos nuevos o son ideas no originales, sino que simplemente aportan una redacción nueva a las ideas de otros autores. Esta bibliografía se nos ha presentado en inglés, alemán, italiano, francés y español debido a las diversas exposiciones del artista en otros países.

Por último se ha llevado a cabo una investigación rigurosa de la producción artística del pintor; no sólo de la existente, sino también de la ya desaparecida, en este caso, a través de las reproducciones que aparecen en catálogos, como también, de fotografías existentes en su archivo personal.

En relación con la metodología, se trata de conjugar el análisis de las obras, con el uso de fuentes documentales, de los catálogos editados con motivo de sus diversas exposiciones, de una bibliografía general y otra más específica.

En general, el método de trabajo ha sido guiado por la intención de responder a los objetivos de la tesis.

Las fuentes

Las fuentes escritas que nos han permitido aproximarnos a la pintura de Cano se encuentran repartidas por estudios generales del período, catálogos de su obra y publicaciones periódicas. Unas y otras, por su propia naturaleza, no pasan de proporcionarnos sobre el artista una información demasiado parcial y fragmentaria, ya que no se dispone de una monografía sobre la obra de Pedro Cano que nos permitiera un primer acercamiento a su figura. Por lo que, las primeras fuentes utilizadas para abordar la investigación fueron los catálogos de sus exposiciones individuales, el primero que utilicé fue realizado con motivo de una exposición de 1983 en la Universidad de Murcia, con texto de M^a Carmen Sánchez Rojas, ya que trataba sus primeras series realizadas y recogía además textos de gran relevancia, luego me fui aproximando a toda su obra en general, recopilando el resto de catálogos realizados con motivo de sus exposiciones, adquiriendo primero los más cercanos, los de las exposiciones realizadas en la propia región y luego localizando el resto, editados en multitud de países por los que ha ido exponiendo este internacional artista. En algunos de estos catálogos, como el de la exposición “Clausuras”, o el de la exposición “Opere su carta”, etc., se da la presencia únicamente de textos poéticos, que no aportan información concreta sobre datos de su vida y obra.

La prensa periódica también ha proporcionado una gran cantidad de datos, aunque siempre breves, sí concisos. Entre las revistas se podrán citar: El Figaro Magazine, Art Gallery Internacional, Côte Sud, etc. Por otro lado, los periódicos, también han aportado valiosa información, incluso de proyectos que estaban previstos realizarse de los que se hace eco la prensa y que finalmente no son llevados a cabo. Se han consultado periódicos tanto de carácter internacional, como nacional y local. Cabe citar

entre los periódicos de Murcia: La Verdad, La Opinión, etc; los de Madrid: El País, ABC, Diario 16, Pueblo, Ya, etc; los de Italia: Alto Adige, Il Messaggero, Il Giornale di Nápoles, Il Tempo, Corriere della Sera, La Repubblica, etc; los de Alemania: Salzburger, Volkszeitung, etc; e incluso los de Buenos Aires, como: La Prensa, Clarín.

En la prensa continuamente ha sido elogiada la obra de Pedro Cano, tanto en prensa internacional, nacional o local. Denyse Lamprière en su texto titulado "La Hora del sur" lo define como "el *jardinero de lo invisible*", Mercedes Gordon en un artículo del periódico Ya de Madrid lo cita como "*poeta que pinta*" y uno de los ejemplos a nivel regional sería el de Concha Cano que lo cita con el calificativo de "*pintor de ausencias*" en el periódico La Voz de la Empresa de Murcia.

Se han utilizado también fuentes documentales, como cartas, diarios y cuadernos de viaje del propio artista. Además de fuentes orales, entre las que cabe destacar, sobre todo, las entrevistas al propio artista, que nos han sido de gran ayuda, sobre todo para conocer su biografía en detalle y entender el trasfondo que acogen sus obras.

Y por último, citar las obras de arte a las que hemos tenido un acceso directo gracias a la colaboración del propio artista.

Consideraciones finales

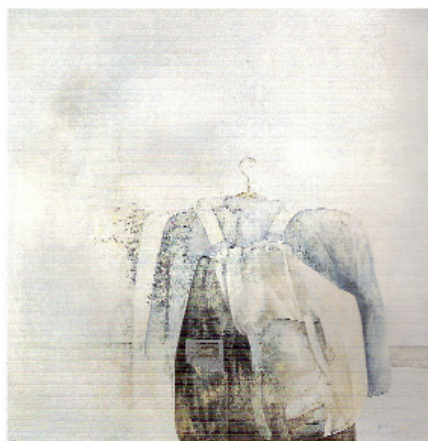
Pedro Cano es sin duda uno de los artistas más destacados de la generación murciana de su época, con él la pintura murciana alcanza una de sus más altas cotas de calidad y reconocimiento internacional.

En cuanto a la formación del artista, se inició de forma autodidacta. Desde sus primeros estudios ya destacó por su brillantez, la cual le hizo ser becado en 1965 para la Academia de Bellas Artes de Madrid, donde recibió su inicial formación académico-artística, principalmente bajo el influjo de Antonio López, del cual heredó el poder de evocar a través de la representación de lo mundano. Su segundo período de formación comenzaría en 1969 cuando ingresa en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, donde queda fascinado por la pintura del Renacimiento, principalmente.

No obstante, su formación y curiosidad no termina nunca, siempre continúa latente. Cano siempre retoma temas del pasado, hechos de la historia más o menos reciente. Continuamente experimenta nuevos lenguajes, nuevas iconografías y vuelve una y otra vez a revisar su arte.

Pedro Cano ha viajado incesantemente a diversos lugares como, Libia, Grecia, Jordania, Turquía, India, Egipto,

etc. Los viajes le han aportado múltiples vivencias que le han enriquecido como persona y como artista. El viaje como elemento de aprendizaje. Estos viajes han influido en cierta manera en el desarrollo de sus obras, sobre todo en la temática. No obstante, Pedro Cano siempre ha tenido presente sus raíces, su identidad con la que ha viajado, como si de su equipaje se tratara.



"Equipaje", Óleo sobre tela, 100 x 100 cm. 1975.

Cano posee un estilo propio que ha perdurado a lo largo de toda su obra y que ha permanecido en lo esencial al margen de nuevas corrientes. Sería imposible encajar a este artista en una corriente determinada. Él no abandona su forma de hacer, su identidad.

Su obra es muy prolífica, como demuestran sus continuas exposiciones. Es un artista incesante en la búsqueda de nuevos recursos, de nuevas ideas que plasmar.

Cano va realizando series, en las que va insertando obras de una misma temática pero concebidas como un hecho plástico completamente distinto. La temática de estas series se centra en un único motivo, ya sea la visión de la ciudad de Nueva York, las puertas de Roma, un huerto-jardín o el último trabajo en curso sobre la identidad.

El artista basa la construcción en un dibujo exquisito, nítido e insinuador. Las imágenes se van desvaneciendo uniéndose con el fondo, con el espacio que les rodea, en el que Cano aplica las leyes de perspectiva con total maestría. Sus obras suelen ser monocromas, pero ricas en calidades matéricas, en las que se juega con las distintas tonalidades de un color y con la luz.

Su proceso creativo no es un hecho espontáneo, sino que surge mediante una determinada intencionalidad previa. Cano va tomando apuntes, notas en sus diarios, en sus cuadernos y todo ello va tomando forma hasta llegar a la consecución de la obra de arte.

El pensamiento de Cano sobre la creación está expresado y se recoge en las diversas entrevistas periodísticas. Para el artista la creación es puro sentimiento. No debe ser racionalizada, no debe de tener todo un sentido premeditado, una razón de ser; sino que los motivos deben de surgir con total naturalidad, sin ataduras.

En definitiva, esta investigación pretende resaltar la dimensión artística de un pintor como Pedro Cano, cuya obra nos parece sólida e importante, cualidades que creemos justifica el fin de nuestro trabajo.

Notas

- 1 Esta catalogación fue publicada en el catálogo de la exposición "Secuencias" realizada en 2002 en Murcia. GONZALEZ SÁNCHEZ, María. (2002): (cat.) "Pedro Cano, Secuencias", *Palacio Almodí*, Murcia.
- 2 SOLER, Pedro.(1983), "Pedro Cano, un pintor que pinta historias", *La Verdad*, Murcia.
- 3 Este apartado fue tratado en el XV Congreso Nacional de Historia del Arte en una comunicación presentada bajo el título "Archivo de la memoria", en la cual se realizaba cuya lectura realicé en la Mesa III. "Canales y difusión artística en la contemporaneidad" en Palma de Mallorca en 2004. Esta comunicación realizaba un estudio de los *Quaderni di viaggio* (Cuadernos de viaje) del artista Pedro Cano.
- 4 "Sofronia viaja una vez al año, no toda, sino la parte más pesada de ella (monumentos, industrias, iglesias). La parte frágil (el circo, el carrusel, las casetas) queda triste en espera que la otra media ciudad vuelva a ser instalada". Cfr. CANO HERNANDEZ, Pedro (2004), "Las ciudades invisibles", Las Claras, Murcia.
- 5 SÁNCHEZ ROJAS-FENOLL, M^a del Carmen, (1983), "Pedro Cano: exposición antológica", *Universidad de Murcia*, Murcia.
- 6 En la primavera de 2000, el artista pintó dos telas para una exposición que se realizó en el Palacio Apostólico de Loreto, en Italia, sobre las parábolas evangélicas. Trabajó sobre el Hijo Pródigo, y en los dos casos (el otro óleo hoy forma parte del Museo de Loreto) concibió la escena en el momento del encuentro, de la reconciliación.
La referencia a la serie "Abrazos", que Cano pintó en los años 80, es evidente. Aquí la escena de los dos hombres abrazados sucede frente a un paisaje que se desarrolló a partir de un cuaderno de viaje hecho en el Yemen. La expresividad concisa del gesto tiene su contrapunto idealista en las figuras que se diluyen en las perspectivas mágicas del paisaje.
- 7 Pedro Cano cuando viaja lleva toda su memoria a cuestas, pero algo de él queda ausente, ya que permanece en su pueblo, en Blanca. Y es esta idea del que se va, pero se queda, la que él quiere representar en esta fantasmagórica figura, donde un cuerpo cargado de equipaje es sustituido por una simple percha inerte. La inquietud que conlleva la cualidad de ausente, ya Eduardo Arroyo la transmite en la serie de obras que realiza en 1976 sobre el exilio, y nuevamente la indefinición objetual agudiza los sentimientos.

El universo de Edgar Allan Poe en imágenes. La influencia de la Historia del Arte en el ciclo que Roger Corman dedicó al escritor (1960-1965)

Alicia Hernández Vicente
Universidad de La Laguna

El ciclo que Roger Corman dedicó a Edgar Allan Poe entre 1960 y 1965 surgió como parte lógica de la evolución de su carrera cinematográfica bajo los auspicios de la American International Pictures (AIP). Tras haber realizado tres películas, mezcla ingeniosa de humor y terror de éxito considerable, Corman se autoproclamó creador de un nuevo género al que bautizó como *comedia negra de terror*¹. Fue ésta una combinación novedosa que alumbró intuitivamente y que dio lugar a la trilogía formada por *Bucket of Blood* (*Un cubo de sangre*, 1959), *The Little Shop of Horror* (*La tienda de los horrores*, 1960) y *Creature from the Haunted Sea* (1960). La oportunidad de comenzar el nuevo ciclo le fue brindada por los jefes de la AIP, Jim Nicholson y Samuel Z. Arkoff, que llevados por el optimismo del éxito conseguido por sus anteriores producciones le ofrecieron a Corman realizar dos películas más, de bajo presupuesto y en blanco y negro. Sin embargo, el director sintiéndose más maduro como realizador y capaz de abordar proyectos de mayor envergadura, propuso a la pareja de ejecutivos una idea que no les dejaría indiferentes. El proyecto soñado por el joven director sería el de una sola película, rodada en color y quizá incluso en CinemaScope². El presupuesto se duplicaría hasta llegar a los 200.000 \$ y el calendario se extendería a tres semanas. Todo un reto que tendría como base un texto de Edgar Allan Poe, dando a luz una cinta de terror truculento y con dos fuentes fundamentales: el psicoanálisis de Freud y el *gothic style* inglés³. Hay quien afirma que si no hubiese sido por la labor de la Hammer británica, ni los jefes de la AIP ni el propio Roger Corman habrían tomado en serio la adaptación de un relato de Poe. La

razón es obvia; esta industria estaba demostrando por aquellos años la viabilidad de realizar películas de presupuesto modesto y enorme reconocimiento, tanto dentro como fuera de sus fronteras, tomando como base obras maestras de la literatura de terror nacional, tales como *"Frankenstein"* de M. Shelley o *"Drácula"* de B. Stoker⁴. Corman admitió la influencia británica salpicando el ciclo de Poe con un diseño artístico propio de estas películas ambientadas en la época victoriana⁵. Fue así como Nicholson y Arkoff aceptaron la propuesta hecha por el joven director no sin antes mostrarse dubitativos, ya que en un primer momento no creyeron posible que el público joven estuviera atraído por la adaptación de un texto de obligada lectura en la escuela. Para Corman, esta consideración no fue difícil de rebatir pues quizás sería ésta la clave para que la película tuviera sonado éxito. Poe no sólo era un autor conocido por todos los jóvenes, sino que sus historias los hechizaban, como lo habían fascinado a él cuando sólo era un adolescente⁶. El relato escogido fue *"La Caída de la Casa Usher"*.

The Fall of the House of Usher (*El hundimiento de la casa Usher*, 1960) superó con creces las expectativas de los directivos de la AIP y también las del propio Corman, pues su éxito de taquilla y crítica marcó un hito en la historia de la productora. Además no sólo fue un acicate económico, sino también artístico, puesto que el género de terror abría con esta película un nuevo capítulo en su historia. La relación Poe-Corman había empezado a dar sus frutos y tras el primer éxito aparecería otro; *The Pit and the Pendulum* (*El péndulo de la muerte*, 1961) basado en el relato homónimo. Lo cierto es que, excepto el títu-

lo y algunos detalles, la mayor parte del argumento poco tiene que ver con el cuento de Poe, que detalla las reflexiones y vivencias de un reo de la Santa Inquisición. El film, recogiendo algunos de los motivos de *El hundimiento de la casa Usher* -el entierro prematuro, la figura del recién llegado, la mansión plagada de rincones aterrantes y la escasez de personajes- perpetuó un modelo de producción que se repetiría a lo largo del todo el ciclo y que, en este caso, superaría los ingresos de su predecesora. Respecto al guión, algo semejante ocurrió con el siguiente film, *The Premature Burial* (*La obsesión*, 1962), con cuyo texto de partida compartía el título y el miedo del protagonista a ser enterrado vivo. Los restantes hilos argumentales fueron invención de Corman y los guionistas. Así el triángulo amoroso, la mansión, la venganza y el asesinato son elementos ajenos al cuento escrito, pero necesarios para que el guión presentase una trama con interés y golpes de efecto, sin embargo, no obtuvo un aplauso tan sonoro como las otras dos anteriores. Algo estaba claro para Corman; había que renovar la fórmula.

Bajo esta premisa surgió la cuarta cinta, *Tales of Terror* (*Historias de terror*, 1962) cuya estructura en tres episodios contravenía lo propuesto hasta el momento. Los episodios eran *Morella*, en base al relato del mismo título, *The Black Cat* (*El gato negro*) que agruparía los argumentos de los cuentos “*El tonel de amontillado*” y “*El gato negro*”, y *The Case of Valdemar* (*El caso del señor Valdemar*) cuyo relato de partida fue “*El extraño caso del Señor Valdemar*”. De todos ellos, el más innovador fue el segundo que inauguró dentro del ciclo una tendencia distinta: la *comedia negra de terror*, de la que ya hemos hablado. En *El gato negro*, Peter Lorre hizo de su extravagante actuación el verdadero pilar de la acción que tendría su continuación en la quinta película, *The Raven* (*El Cuervo*, 1963). Como ocurrió con otros films, esta cinta sólo tomó del texto original el nombre y algunos detalles. “*El Cuervo*”, quizá el poema más famoso de Poe, inspiró a la obra de Corman el título y la existencia de una amada muerta, todo lo demás forma parte de una disparatada combinación de humor, terror, motivos recogidos de anteriores cintas y la actuación de tres maestros; Peter Lorre, Boris Karloff y Vincent Price, cuyos dispares métodos actorales provocaron no pocas fricciones, pero también un producto final divertido y novedoso.

El sexto título, *The Haunted Palace* (*El palacio de los espíritus*, 1963), ya bien podría haberse llamado *The Case of Charles Dexter Ward* puesto que éste era el texto que verdaderamente inspiró el guión de la película. No obstante, algunos de los versos del poema que cedió su nombre a la cinta, incluido en el relato “*La caída de la casa*

Usher”, son recitados a lo largo del film. Se trata de una historia de brujería, monstruos y ceremonias satánicas un tanto alejada de los motivos habituales en la literatura de Poe, y es que el texto original es de otro autor, también americano y no menos inquietante que el poeta de Boston, se trata de H. P. Lovecraft (1890-1937) que escribió esta obra en el año 1927. Para su adaptación cinematográfica Corman acudió a otro maestro del terror un tanto olvidado, Lon Chaney Jr. que encarnaría a Simon, el amigo de Joseph Curwen.

Las últimas dos cintas del ciclo fueron coproducciones entre Estados Unidos e Inglaterra. Se trata de *The Masque of the Red Death* (*La máscara de la muerte roja*, 1964) y *The Tomb of Ligeia* (*La tumba de Ligeia*, 1965). Mientras la primera de ellas, en la que se combinaron dos relatos distintos –“*La máscara de la muerte roja*” y “*Hop-Frog*”– fue muy aplaudida tanto por el público como por la crítica, la segunda fue tachada de repetitiva. En cualquier caso, Corman sintió que había tirado demasiado de la cuerda y decidió dejar a Poe para emprender nuevos proyectos. Sin embargo, la AIP, animada por los éxitos cosechados, continuó el ciclo de la mano de otros directores⁷.

Todas las películas que forman el ciclo Corman-Poe tienen una única protagonista, omnipresente, aterradora y obsesiva: la muerte. Ésta fue motivo recurrente en la literatura gótica y en el arte romántico. Punto de fuga de todas las líneas nacidas en el ideario de este movimiento artístico, fue también el núcleo de la obra de Edgar Allan Poe, con la que nos aventuraremos a decir que estaba obsesionado. Su vida y su obra, marcadas por la enfermedad, el amor frustrado y el fallecimiento agónico, ofrecen al lector un sin fin de escenas funerarias, acontecimientos funestos y personajes moribundos. Puede decirse que fue un hombre de su tiempo y que, al margen de sus circunstancias vitales, recogió la herencia de la literatura y el arte coetáneos, respiró de su pesimismo, y participó de los paisajes de muerte que nos legaron los pintores del Romanticismo.

El género más característico de la pintura romántica fue, sin duda, el paisaje y podemos decir, sin miedo a equivocarnos, que es posible hacer un itinerario por dicho género si atendemos a los paisajes ofrecidos a lo largo de las ocho películas tratadas. En este sentido, existe una evidente inspiración, que a veces se limita a lo puramente formal, pero que en otras ocasiones participa de su enfoque subjetivo y emocional. No obstante, esta influencia llegó a Poe antes que a Corman. El poeta de Boston dedicó un gran número de líneas al paisaje, sugiriendo en ellas una diferenciación entre parajes rurales y urbanos. Los primeros, pertenecían a un medio fascinante y hermoso que

había sido paulatinamente abandonado por sus antiguos habitantes y en el que podían apreciarse los devastadores efectos de la Revolución Industrial, mientras que las ciudades representaban la corrupción de quién las habitaba. Esta dicotomía tiene su ejemplo más sobresaliente en el relato *"William Wilson"*. Muchos son los parajes que describe a lo largo de su obra, y muchos los que presenta como hermosos e inigualables. En algunos casos incluso, se conoce el lugar real que inspiró sus ambientaciones; espacios naturales de su país natal, por el que se sentía atraído y orgulloso. De hecho, existen cuentos en los que la gran relevancia del detallismo ambiental ha llevado a algunos estudiosos a clasificarlos como *relatos de carácter descriptivo*. Tal es el caso de *"La isla del hada"*, *"El dominio de Arheim"*, *"El alce"* o *"El cottage de Landor"*, aunque de todos, el cuento más sobresaliente es *"Eleonora"*, donde el hermoso y sobrenatural paisaje en el que el narrador y su amada conocen la felicidad sigue un desarrollo vital afín al de la joven, que finalmente muere. No obstante, existen ejemplos en los que el paisaje es lóbrego y siniestro, siendo más frecuentes en relatos de corte gótico, como *"Metzgerstein"*, *"Ligeia"* o *"El hundimiento de la casa Usher"*. En este último hay una descripción del entorno que rodea la mansión que sin duda responde al que veremos posteriormente en las películas que estamos analizando y que inaugura la tendencia de ambientar la arquitectura del ciclo en espacios que remiten a la muerte. Transcribiremos a continuación el inicio del cuento para así poder apreciar la participación de los relatos de Poe dentro de la categoría sublime del paisaje romántico:

"Durante todo un día de otoño, triste, oscuro, silencioso, cuando las nubes se cernían bajas y pesadas en el cielo, crucé solo, a caballo, una región singularmente lúgubre del país; y, al fin, al acercarse las sombras de la noche, me encontré a la vista de la melancólica Casa Usher. No sé cómo fue, pero a la primera mirada que eché al edificio invadió mi espíritu un sentimiento de insoportable tristeza. Digo insoportable porque no lo atemperaba ninguno de esos sentimientos semiagradables por ser poéticos, con los cuales recibe el espíritu aun las más austeras imágenes naturales de lo desolado o lo terrible. Miré el escenario que tenía delante —la casa y el sencillo paisaje del dominio, las paredes desnudas, las ventanas como ojos vacíos, los ralos y siniestros juncos, y los escasos troncos de árboles agostados— con una fuerte depresión de ánimo únicamente comparable, como sensación terrena, al despertar del fumador de opio [...]".

En el ciclo hay muestras de paisaje urbano y paisaje natural. Del primer tipo encontramos ejemplos en el fragmento *El gato negro* y la cinta *El palacio de los espíritus*. La historia del primer relato, no exenta de degeneración y maldad —alcoholismo, violencia, adulterio, asesinato— se desarrolla en una ciudad aparentemente normal donde el sol brilla de día y la noche no ofrece un aspecto especialmente lúgubre o inhóspito. Quizás ello se deba a que, a pesar de todo lo negativo que contiene, el tono cómico e irónico del argumento encuentra en esa supuesta normalidad su escenario ideal. Por el contrario, en *El Palacio de los espíritus* el tratamiento de la ciudad es opuesto al del ejemplo anterior. La historia, carente de cualquier comicidad, se desarrolla en Arkham, ciudad permanentemente oscura y cubierta de una espesa niebla que dificulta ver lo que en ella se esconde: la venganza del pasado materializada en la deformidad de las generaciones presentes y futuras.

En cuanto a los paisajes naturales, también encontramos variantes en este ciclo. Los hay amables y los hay opresores. Los primeros transmiten calma y tranquilidad y son el escenario adecuado para escenas felices y agradables. Por un lado, tenemos el paisaje del que Roderick Usher habla al referirse al pasado dichoso de la familia: los campos aledaños a la casa eran fértiles, el agua del lago era límpida y transparente, todo estaba lleno de vida y la corrupción aún no había llegado al lugar, ni a la estirpe. Este paisaje colorido se nos descubre mediante un *travelling* que atraviesa el campo y nos muestra el cielo luminoso y cálido a través de las copas de los árboles floridos.

Por otro lado, podemos apreciar otros ejemplos de paisajes amables en *La tumba de Ligeia*, en nuestra opinión, la película más hermosa visualmente de entre todas las del ciclo. Hay paisajes que nos recuerdan inevitablemente a las vistas pintorescas del Romanticismo inglés: ambientadas en la campiña, con árboles que enmarcan la composición, escenas humanas en un segundo plano, capillas y ermitas rurales, cielos luminosos y un interés por la naturaleza filtrado por la subjetividad de unos artistas que amaban la tierra que pisaban. En esta cinta la caza del zorro se desarrolla en unos parajes donde el verde de la vegetación y el azul del cielo son los colores predominantes, moteados por las manchas rojas de los jinetes que atraviesan el hermoso campo subidos a sus corceles. Este contraste tonal es fiel a la teoría del paisaje pintoresco que emergió en el siglo XVIII y que se caracterizaba por la espontaneidad manifiesta en la armonía y la animada variedad.

También hay lugar para una pequeña iglesia gótica en medio de la campiña y rodeada de su cementerio, cohe-

rente al estilo de Constable en obras como *La iglesia de East Bergholt* (1881). Tributo al pasado y a la religiosidad tradicional, esta vista ofrece a la película el espacio idóneo para el episodio feliz de la boda de los protagonistas. Constable es también referente para el paisaje en el que el carro de los novios se aleja para emprender su viaje, remitiendo a obras como *El valle de Stour y la iglesia de Dedham* (1814-1815), *El carro de heno* (1821) o *El páramo de Hampstead Heath* (1828), entre otras. En ellas, como en el plano mencionado, el elemento humano -un carro tirado por caballos- ocupa un lugar destacado en el lado derecho de la composición, pero en la que lo realmente importante no es el hombre, sino el paisaje que lo circunda y con el que está en plena comunión.

Esta película es también crucial para ejemplificar los paisajes opresores que ofrece el ciclo. Comenzaremos con el itinerario de la luna de miel de los esposos, para el que se han escogido tres paisajes a través de los cuales los protagonistas pasean unidos y meditando. Son parajes que manifiestan un paulatino oscurecimiento y donde el empequeñecimiento de las figuras respecto al espacio natural adelanta el futuro de los personajes: un destino angustioso y destructivo que los guiará inexorablemente por los caminos de la muerte. Los tres paisajes muestran al matrimonio reducido a simples formas diminutas en una naturaleza desbordante e inmensa que los abraza. En primer lugar, los esposos caminan por una playa solitaria en una imagen en la que, como en el cuadro de C. D. Friedrich *Monje junto al mar* (1809-1810), las figuras de espaldas al espectador sirven de unión entre las tres franjas insondables del cielo, el mar y la tierra. Parecen tan minúsculos y frágiles frente al medio que ponen de manifiesto el distanciamiento respecto a la naturaleza que tanto desalentó al hombre romántico, que buscaba en ella a Dios y la felicidad, pero en la que no halló más que la afirmación constante de que hombre y naturaleza ya no estaban en comunión, sino en situación de desigualdad. El individuo se reducía a una ínfima presencia en medio de su poder y destructividad. Esta angustia latente ante su debilidad queda manifiesta en el segundo paisaje en el que Verden y Rowena pasean por una colina en la que una enorme sombra se cierne sobre ellos, como una amenazadora tormenta o avalancha que los hará desaparecer. Durante el viaje hablan de su vida, su infancia y también de la abadía en la que se conocieron, a la que comparan con el conjunto de Stonehenge, entre cuyas magníficas ruinas los novios terminan su paseo introspectivo. Se trata de una obra que aún está en pie y cuya solidez se debe al firme propósito que motivó su construcción. Ambos monumentos son presentados como metá-

fora de la vida de Ligeia, cuya voluntad de pervivir era tan poderosa que a pesar de su fallecimiento, su alma aún tiene cabida en este mundo, al igual que las ruinas góticas o los grandes dólmenes prehistóricos. Como vemos, la belleza de estas vistas esconde un mensaje lóbrego; representan el principio del fin de la felicidad de la pareja.

No obstante, la naturaleza se puede mostrar a lo largo del ciclo aún más opresora y amenazante. Existen muchos planos en los que la tragedia del paisaje exterior que rodea los edificios adelanta la desgracia habida en el interior. Son tratados como parajes premonitorios, pues si la naturaleza que circunda las mansiones y castillos es hostil, dentro el ambiente no será más acogedor. Tal es así, que algunos de los personajes advierten con inquietud la aridez y desolación del lugar al acercarse a la construcción, como es el caso de Philip Winthrop cuando cabalga por los campos aledaños a la casa Usher. Todo se debe, según los hermanos, a la degeneración de la estirpe que ocupa la mansión; el destino de los seres humanos va unido al de la naturaleza que los rodea y al de la arquitectura que los acoge. El paisaje romántico es una declaración trascendental del hombre acerca de su destino, avocado a la muerte. Así, ese pesimismo vital se traduce en pintura de tormentas, paisajes hostiles, avalanchas, naufragios... Por ello, no es descabellado apuntar la estrecha vinculación entre el paisaje de pintores como W. Turner, C. D. Friedrich o J. Martin y algunos planos del ciclo que estamos estudiando. Tanto a unas imágenes como a otras se las puede calificar de sublimes, si atendemos a la definición que de esta categoría nos legó Edmund Burke en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*:

"Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, en una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. [...] Pero, como el dolor es más fuerte al actuar que el placer, la muerte en general es una idea que nos afecta mucho más que el dolor; porque hay muy pocos dolores, por exquisitos que sean, que no se prefieran a la muerte [...] Cuando el dolor y el peligro acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días".

A lo largo de su texto, Burke analiza los elementos que caracterizan a una imagen sublime. Lo cierto es que

la gran mayoría aparecen en las imágenes que en este ciclo hemos considerado partícipes de esta categoría estética. Algunos de los aspectos son la oscuridad, la vastedad, la magnitud en las construcciones, la brusquedad, los sonidos fuertes y los gritos, los cielos nublados, las tormentas, los accidentes geográficos y aterradores... Pero todos ellos son cualidades de lo sublime en tanto que imagen representada, pues todo aquello que amenace realmente nuestras vidas sólo puede producir miedo. El placer se manifiesta cuando ese peligro es lejano y el espectador no corre riesgo de morir; que es exactamente lo que ocurre cuando vemos una obra de arte y no cuando presenciamos ese espectáculo en un espacio y tiempo reales.

Muchos son los casos en estas películas en las que este tipo de paisaje sublime se presenta como marco de la arquitectura o como camino para llegar a ella. Así es en *El hundimiento de la Casa Usher*, *El péndulo de la muerte*, *La obsesión*, *Morella*, *El cuervo*, *El palacio de los espíritus* y *La máscara de la muerte roja*. Algunos de los castillos están sobre un precipicio al borde del mar; cuyo oleaje embravecido habla del peligro al que se aproximan los personajes y remite a cuadros tales como *El castillo de Bamburgh* (1797-1799) de Thomas Girtin o *Atravesando el Elba en frente del Schreckenstein* (1837) de Ludwig Richter. Por otra parte, uno de los cuadros más celebrados de Turner, *El paso de San Gotardo* (1803-1804), tiene su parangón en este ciclo en un paraje de *El cuervo*. En ambos, el gran protagonista es un peligroso desfiladero de magnitud abrumadora cuyo abismo supone un gran peligro para quienes deciden surcarlo.

Los cementerios, las procesiones funerarias, las tumbas y las ruinas también forman parte importante del repertorio sublime de la pintura romántica, y que tienen además su representación en algunas de las vistas más sobresalientes de este ciclo. Teniendo en cuenta la importancia de la muerte en todas y cada una de las historias, no debe extrañarnos la elección de estos escenarios para una parte significativa de sus escenas. Recogen la herencia de los paisajes de muerte de Friedrich o sus seguidores E. F. Oheme, C. G. Carus o C. Blechen. Por su parte, la noche, caracterizada por dar cabida a los sentimientos más oscuros y a los acontecimientos más aterradores, pone de manifiesto la debilidad del hombre ante su destino inexpugnable: la muerte que espera pacientemente como una araña en su tela. Por ello, es el momento del día preferido para que los crímenes y los hechos más horribles se den lugar en el ciclo. En las horas de oscuridad, la tormenta descarga sus ensordecedores truenos y sus destellos iluminan por momentos los rostros de los

personajes. El viento que ulula en medio de las tinieblas o la neblina que difumina todos sus dominios, convierten algunas de las escenas en auténticos manifiestos de la naturaleza velada creada por los románticos. Lo más destacado de estos paisajes es su capacidad de excitar la imaginación, ya que las formas sombrías y difuminadas son las que suscitan las pasiones más desgarradoras.

Por último, dedicaremos unas líneas a lo que hemos dado en llamar paisaje interior; y que no es otro que aquél que se nos ofrece dentro de las mansiones y castillos, escenario fundamental de las acciones. Coincide con el nivel inferior de los dos de los que consta la mayoría de los edificios que aparecen en el ciclo. Se trata de los espacios habidos en el subsuelo, donde siempre se esconden los lugares más aterradores, es decir, las criptas, las mazmorras, las salas de tortura, los pozos, los laboratorios y los pasadizos que los unen, donde el hombre se introduce en un ambiente de destrucción y muerte ajeno al primer nivel –primera y segunda planta– y en el que se desarrolla la vida cotidiana y aparentemente normal de los protagonistas. Plagados de puertas, angostas escaleras y chirriantes rejas que se abren a capricho gustando de mantener a los personajes encarcelados en sus propios miedos, son los ambientes recreados también por Piranesi en algunas de sus series de grabados.

Este artista, que comenzó su labor artística en la primera mitad del siglo XVIII, es considerado un genio previo al Romanticismo pero inspirador y precedente de este movimiento por su tratamiento de las ruinas grecorromanas a las que les confirió un aspecto tortuoso y desgarrador en el que se puede advertir que el paso del tiempo resquebraja y destruye hasta la estructura más sólida. Tal fue así que inauguró lo que ha sido bautizado como arqueología trágica. En sus *Camere Sepolcrali* se advierte cómo el diminuto ser humano es oprimido por las sombras del violento espectáculo arquitectónico que está presenciando. Pero más angustiosas son sus *Carceri d'invenzione*, dotadas de mayor oscuridad y connotaciones oníricas y demoníacas donde el espacio, igual que en el nivel subterráneo de las casas del ciclo, está plagado de tortuosas escaleras que llevan a ninguna parte, de estructuras imposibles, de rejas e instrumentos de tormento. Aquí es donde los personajes de los relatos de Poe hallan la muerte, se sienten impotentes ante la desgarradora fuerza de su destino y donde la arquitectura, fría y decrepita, dicta un funesto fin para aquéllos que se atreven a adentrarse en ella.

La arquitectura, por tanto, es un elemento esencial en estas películas. Todas sus tramas se desarrollan fundamentalmente en un edificio que en ocasiones adquiere un

protagonismo tal que podríamos decir que se trata de un personaje más. Esta tendencia se inaugura con la mansión Usher, metáfora de la degradación familiar y con cuya destrucción encuentran la muerte sus moradores. Ésta, al igual que otras mansiones del ciclo como las de *La obsesión*, *Morella*, *El caso del señor Valdemar* y la de Erasmus Craven en *El Cuervo*, son casas victorianas. Sus diseños, variados ligeramente para cada una de las películas, son fácilmente identificables y proceden del estilo de arquitectura victoriana de carácter gótico que se extendió en ciudades como Londres en la segunda mitad del siglo XIX. Constan de varias plantas y crujías y sus paredes están horadadas por grandes ventanales. La cubierta, a dos aguas y de altura prominente, está rematada por numerosos cañones de chimenea con nervaduras. La entrada está situada en el centro de la fachada principal y los muros, de exigua ornamentación, están contruidos con piedra gris y sin pintar. Estas mansiones suelen estar separadas del espacio exterior por barandas de hierro forjado y en las que a veces se inscribe la insignia o el nombre de la familia.

También podemos disfrutar de otra tipología arquitectónica: los castillos. Suelen ser enormes fortificaciones de piedra que a veces se levantan sobre un montículo a la orilla del mar. Su estructura está basada en un robusto cuerpo principal en torno al cual se erigen otros de menor envergadura. Muchos de ellos están rematados por torres circulares de diversos tamaños y coronadas por cubiertas cónicas de pizarra con un pináculo en su vértice. Muestra a su vez diversos niveles en altura. Unos culminan con una terraza almenada, otros con torres como las descritas y un tercer tipo, generalmente el más elevado, con una gran torre de planta circular o cuadrada que domina el edificio. A este esquema responde la morada de los Medina en *El péndulo de la muerte* o es castillo de Scarabus en *El cuervo*. El palacio del Príncipe Próspero en *La máscara de la muerte roja* disfruta de una mayor apariencia medieval, como corresponde a la época en la que se ambienta la historia, presentando techumbres de teja roja, cubiertas cilíndricas menos apuntadas y dobles arcos de herradura separados por columnas. El palacio de Charles Dexter Ward podría ser definido como una mezcla de castillo y casa victoriana, pues presenta cuerpos vistos en ambas tipologías.

Por su parte, la arquitectura gótica tiene también su representación en este ciclo. Los ejemplos más importantes los ofrece *La tumba de Ligeia*, en la que el protagonista vive en una mansión aldeaña a una hermosa abadía gótica en ruinas, al más puro estilo del paisajismo romántico anglosajón y germano. Otro edificio gótico es la

pequeña iglesia en la que Verden y Rowena se casan y cuya imagen nos recuerda, como ya hemos dicho, a las vistas de la campiña inglesa realizadas por los pintores de la órbita de Constable.

Existen también ejemplos de arquitectura clásica, como el túmulo que Guy Carrel se hace construir en un páramo aldeaño a su casa en *La obsesión*. Es un pequeño edificio de planta cuadrada con pórtico tetrástilo y cubierto con cúpula donde el protagonista ha acumulado todos los aparejos imaginables para salir vivo de la tumba en el caso de ser enterrado prematuramente. Si el estilo externo ha cambiado, su significación interna relacionada directamente con la muerte, es la misma que la de las demás edificaciones del ciclo. No obstante, el significado de la arquitectura clásica cambia en *La tumba de Ligeia*. La enorme villa donde Lady Rowena vive durante su soltería está más emparentada con la arquitectura clásica que con la medieval. Quizás represente la normalidad y claridad de una vida que aún no se ha tornado oscura y caótica, como lo será durante su corto y funesto matrimonio dentro de la abadía de Ligeia.

Como ya hemos dicho, es dentro de estos edificios donde la acción se desarrolla, en algunos casos, de forma claustrofóbica pues el destino de sus habitantes suele estar unido indisolublemente al de sus paredes decrepitas y llenas de malos recuerdos. Sin embargo, también tiene cabida en este espacio la actividad artística. Pero, no nos llevemos a engaño. Esta actividad tiene en la mayoría de los casos una única musa: el terror a la muerte. Algunos de los protagonistas de este ciclo son auténticos artistas cuya destreza radica en plasmar por medio del pincel un aterrante mundo de tinieblas y muerte, que no es otro que el que habita en sus mentes. Por ejemplo, Roderick Usher, hombre de escasas ocupaciones, pasa las horas frente al lienzo transformando en manchas de color sus miedos y aprehensiones. Y es así como también lo concibió Poe en su texto. Declarado amante y protector del arte, el protagonista de su relato era cultivador de la pintura y la música para las que manifestaba una sensibilidad especial. Sin embargo, Corman utilizó esta faceta para añadirle, además, una capacidad profética muy acorde con la idea de destino ineluctable en torno al que gravita toda la cinta.

Convencido de que su suerte y la de su hermana no es otra que la de morir bajo las paredes de la decrepita casa, pinta una imagen alucinatoria, pero premonitoria al mismo tiempo; la de una mansión siendo pasto de las llamas. A lo largo de la cinta, Roderick trabaja en otra obra, el retrato de su hermana. Como el resto de sus antepasados, Madeline al ser enterrada es honrada con la inmor-

talización de su imagen. Se trata de una peculiar captación de su cuerpo envuelto en manchas de color con las que se confunde. El color predominante es el rojo sangre y los rasgos están difuminados de forma inquietante. Es como si una vorágine de tonos se arremolinara sobre el lienzo y que desde lo más profundo del cuadro Madeline surgiera poco a poco. Esta obra es mostrada con detenimiento durante la conversación sostenida entre el huésped y Roderick, en la que éste explica con detalle la agnía de su hermana, a la que ha oído retorcerse viva en su tumba. El cuadro, por tanto, podría considerarse reflejo de la joven, que enloquecida y sedienta de venganza surge de las tenebrosas entrañas de la casa para saciarse con la sangre de su hermano; su pretendido asesino.

Otro personaje que vuelca en el arte sus miedos es Guy Carrel en *La obsesión*. Durante su encerramiento, tanto en su casa como en el túmulo que mandó construir, el protagonista pasa las horas dedicándose a la pintura. Al principio del film realiza el retrato de un hombre de facciones grotescas y horrendas, formadas por pastosas manchas de color y un antinaturalismo macabro. No se especifica de quién se trata por lo que nuestra imaginación puede volar libremente. Nosotros hemos visto en él un autorretrato introspectivo. La fealdad y la deformación de la figura pintada podrían identificarse con Guy, y no es que el personaje se aprecie a sí mismo como un monstruo, pero el destino que concibe para sí sí merece el apelativo de monstruoso: ser enterrado vivo. Sintiendo atrapado por sus propios miedos, se recluye en una vida solitaria en la que no hay hueco para la mujer a la que ama, sino para la creación artística. A lo largo del film se dedicará a otro cuadro que titula *Consumaciones que esperan ser deseadas* y que, como él mismo dice, inaugura un nuevo periodo en su obra. Lo cierto es que el título no es más desconcertante que el lienzo, del que dice es un retrato. Nosotros no lo entenderíamos así porque más bien parece un cuadro de ánimas o una representación del infierno al más puro estilo tardo medieval. De hecho, es imposible observar esta pintura sin recordar algunas de las imágenes más célebres del Juicio Final, como la que nos ha legado Giotto en la capilla de la Arena de Padua, elaborada en 1305 y en la que también aparece una figura demoníaca y colosal que preside la composición.

El cuadro pintado por Guy está organizado en dos partes. La derecha muestra a los condenados que caen en el Infierno para cumplir su sentencia, para lo que hay toda una galería de modos de ejecución —la guillotina, las estacas, la horca, la hoguera, la cruz—. Una forma más de morir es la de ser engullido por el colosal demonio que

ocupa la parte izquierda de la composición. Esa figura que tanta semejanza tiene con la concebida por Giotto, es una especie de monstruo de los infiernos que tiene en el vientre una cerradura, y el suelo bajo sus pies está tapizado de calaveras. Podría tratarse de una condena más o, por el contrario, podría ser la última fase del largo ciclo de ejecuciones. De esta manera, se explicaría que tuviera debajo de sí los despojos de todos los seres humanos que ha tragado, como si fueran sus propios excrementos. Guy, por su parte, explica que todas esas formas de morir son más deseables que la de ser enterrado vivo. Todo es cuestión de opiniones. En cualquier caso, no deja de ser una prueba más de los monstruos que pueblan la mente del protagonista.

Llegados a este punto se hace necesario hablar del verdadero autor de los cuadros comentados hasta el momento. Tanto los hechos para *La caída de la casa Usher*, como para *La obsesión* fueron obra de Burt Schonberg, pintor de la Costa Oeste de los Estados Unidos contratado por Roger Corman y del que se sabe muy poco. Acerca de las pinturas para la primera película Don G. Smith explica que el joven realizó los cuadros, no sólo los que son supuestamente obra de Roderick, sino los restantes retratos de la estirpe Usher, sabiendo que todos y cada uno de ellos terminarían siendo pasto de las llamas.

En muchas ocasiones, los personajes de estas películas están atormentados por un destino que se cierne sobre ellos como una espesa sombra y que no es más que la influencia que sobre ellos ejercen las fechorías de sus antepasados. Así la degradación de la familia Usher cae sobre Roderick y su hermana con cuya muerte es necesario que esta degeneración cese. Nicholas Medina en *El péndulo de la muerte* sufre la vergüenza de llevar el apellido de su padre, inquisidor famoso por su crueldad y ensañamiento. Guy Carrel en *La obsesión* cree haber heredado la catalepsia, enfermedad que asegura haber sido la causante de que su padre fuese enterrado vivo, además de confesar que su apellido carga con la corrupción de una saga completa. La vida y muerte de Morella marcan la vida y la muerte de su propia hija. La herencia mágica de Erasmus Craven en *El cuervo* le procura un enemigo, Scarabus, que había sido el de su propio padre años atrás. Charles Dexter Ward en *El palacio de los espíritus* servirá desde la ignorancia a las pretensiones de su antepasado, Joseph Curwen, que se valdrá de su cuerpo para regresar desde el más allá, y el Príncipe Próspero en *La máscara de la muerte roja* continuará con la doctrina satánica que aprendió de su padre, otro famoso inquisidor. Por lo tanto, para materializar esta influencia ancestral

es necesario ofrecer la imagen de los antepasados y qué mejor soporte para ello que el retrato.

Como ya hemos dicho, Burt Schonberg fue el artista que pintó las efigies de los antepasados Usher que cuelgan de las paredes de una de las galerías de la casa. Ellos son Anthony Usher –“ladrón, usurero y mercader de carne”–, Bernard Usher –“estafador, falsificador, ladrón de joyas y narcómano”–, Francis Usher –“asesino profesional”–, Vivian Usher –“chantajista, ramera y asesina muerta en un manicomio”– y el Capitán David Usher –“contrabandista, traficante de esclavos y asesino múltiple”–. Todos sus retratos carecen de naturalismo, sus ojos son simples manchas negras, o en el peor de los casos, rojas. La maldad es representada mediante las líneas dramáticas que surcan los rostros y los colores intensos que recogen las expresiones más crueles y severas. Parecen haber sido concebidos por una mente perturbada, quizás la del mismo Roderick o la de algún predecesor del que heredara arte tan sombrío.

En *El péndulo de la muerte* aparecen los retratos de Sebastian y Bartolome Medina, respectivamente el padre y el tío de Nicholas, el protagonista. Estos cuadros están colgados en la habitación de Francis Barnard, que aprecia el enorme parecido entre padre e hijo. Y no es una semejanza gratuita puesto que las acciones del progenitor marcarán para siempre la vida de Nicholas. Cuando éste era aún un niño, asistió al asesinato de su madre y su tío a manos de su propio padre, hecho que lo traumatizaría de por vida. Posteriormente, la paradoja de que su esposa fuera una adúltera, como lo fue su madre, provocará en él la locura, de tal manera que repetirá los actos cometidos por su padre. Su deseo de venganza fluirá a través de sus recuerdos y, acentuado por su parecido físico, asistiremos a un remedo de la espantosa escena que presenció de niño. Algo semejante ocurre en *El palacio de los espíritus* donde también se aprecia una enorme similitud física entre Charles Dexter Ward y su antepasado Joseph Curwen. No obstante, en esta ocasión, no se limita a un extraordinario parecido superficial, sino que el alma del difunto, contenida en el cuadro, espera ansiosa ocupar el cuerpo idóneo, el del recién llegado. Por ello, en esta ocasión, el retrato tiene mucho más protagonismo que el de anteriores ejemplos ya que se ha convertido en un personaje más. Charles Dexter experimenta desde el mismo día de su llegada al castillo una fascinación insana por el cuadro de su antepasado. Desde la primera vez que lo observa sufre su influjo que irá en aumento a lo largo de la película, hasta llegar a perder su voluntad en favor de la de Curwen y, aunque el retrato sea quemado al final de la historia, el alma del malvado brujo habrá encontrado

en el cuerpo de su sucesor la morada ideal para continuar con el perverso trabajo interrumpido más de un siglo antes. Tanto en un caso como en otro, se alude a la idea del doble, que no es otra que la de la negación de la muerte. La semejanza física y la confusión de identidades provocan una perpetuación de la personalidad del personaje, la de Bartolome sobre Nicholas y la de Joseph Curwen sobre Charles Dexter. Así se explica porqué en ambos casos la conducta de los predecesores, siempre maligna y violenta, se reproduce en los sucesores.

Por último, el retrato de la mujer amada también es un elemento recurrente en este ciclo. No es más que un tributo a su belleza, un recuerdo de su mirada y, en definitiva, un espejismo. Adorar una efigie de la amada muerta es similar a guardar su cadáver, puesto que sólo representa un vestigio de lo que fue y un tormento para quién decide enterrarse en vida junto a ella. Edgar Poe describió en su literatura algunos inquietantes retratos femeninos. El ejemplo más ilustrativo es el del “*El retrato oval*”, historia de una bella mujer retratada por su esposo. Tan intensa era la emoción puesta por el pintor para captar su hermosura que el día que creyó concluido el lienzo fue el mismo en el que la joven, a la que le fue extraída toda su fuerza vital, expiró. Existe también un relato en el que el cuadro de una mujer es adorado por el amado.

No obstante, en el ciclo es más frecuente la representación artística de la amada muerta de lo que fue en los cuentos de Poe. Nicholas Medina guarda tras un cortinaje el retrato que él mismo le hizo a su esposa. Se trata de una composición donde predominan los tonos fríos y azulados. El rostro de Elizabeth es altivo y observa al espectador con superioridad. A simple vista podemos intuir que no se trata de la criatura dulce y devota de la que habla su viudo, sino de una mujer de carácter soberbio y arrogante. El retrato de Morella es mucho más cálido. La belleza de la mujer queda plasmada en el lienzo pero no le hace justicia. El cuadro cuelga en una habitación contigua a aquella en la que Locke aún conserva su cuerpo putrefacto, estableciéndose un claro contraste entre la hermosura de la vida y la corrupción de la muerte. El último retrato pictórico del ciclo es el de Lenora, la esposa de Erasmus en *El Cuervo*. Se trata de otro caso en el que la hermosura de la mujer no queda justamente reflejada en el lienzo. Es más, la factura del cuadro no está siquiera a la altura de la película pero en él permanece la idea que subyace en todo el ciclo: el arte en sus distintas formas representa un único y obsesivo sentimiento, el miedo a la muerte.

Notas

- 1 CORMAN, C. y JEROME, J. (1992): *Roger Corman. Cómo hice cien films en Hollywood y nunca perdí un céntimo*, Laertes, Barcelona, pp. 93-94.
- 2 CORMAN y JEROME, *op. cit.*, p. 111.
- 3 Este término se refiere a las adaptaciones de novelas góticas de la productora británica Hammer. *Ibidem*.
- 4 SMITH, D.J. (1999): *The Poe Cinema. A Critical Filmography*, McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina, , p. 106.
- 5 CORRAL, J. M. (2003): *Hammer. La casa del terror*, Calamar Ediciones, Madrid, p. 10.
- 6 CORMAN y JEROME, *op. cit.*, p. 111.
- 7 CORMAN y JEROME, *op. cit.*, pp. 119-120.
- 8 SMITH, *op. cit.*, p. 167.
- 9 En 1965 apareció *The City Under the Sea* dirigida por Jacques Tourneur y a la que siguió en 1968 *The Conqueror Worm* y *The Oblong Box* bajo las órdenes de Michael Reeves y Gordon Hessler respectivamente. Este último también dirigió en 1970 *Cry of the Banshee* y en 1971 *Murders in the Rue Morgue*. En 1969 surgió otra cinta, *Spirits of the Dead*, dividida en tres episodios: *Metzgerstein*, *William Willson*, y *Tobey Damit* dirigidos respectivamente por Roger Vadim, Louis Malle y Federico Fellini.
- 10 RIGAL ARAGÓN, M. (1998): *Aspectos estructurales y temáticos recurrentes en la narrativa breve de Edgar Allan Poe*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, p. 430.
- 11 *Ibidem*.
- 12 BURKE, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1987): Tecnos, Madrid, p. 29.
- 13 ARGULLOL, R. (1994): *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Destino, Barcelona, p.32.
- 14 ARGULLOL, *op. cit.*, p. 35.
- 15 ARGULLOL, *op. cit.*, p. 45.
- 16 Scheider Adams considera que el reflejo de un espejo, como la imagen de un cuadro, puede representar el alma de una persona, su doble, su yo psicológico interior. De este modo, podemos atrevernos a pensar que Guy vuelca su expresión más íntima en este retrato. SCHNEIDER ADAMS, L. (1996): *Arte y Psicoanálisis*, Cátedra, Madrid, p. 61.
- 17 SMITH, *op. cit.*, p.107.
- 18 SCHNEIDER ADAMS, *op. cit.*, p. 58.

Bibliografía

- ARGULLOL, R. (1994): *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Destino, Barcelona.
- BURKE, E. (1987): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Tecnos, Madrid.
- CORMAN, C. y JEROME, J. (1992): *Roger Corman. Cómo hice cien films en Hollywood y nunca perdí un céntimo*, Laertes, Barcelona.
- CORRAL, J. M. (2003): *Hammer. La casa del terror*, Calamar Ediciones, Madrid.
- RIGAL ARAGÓN, M. (1998): *Aspectos estructurales y temáticos recurrentes en la narrativa breve de Edgar Allan Poe*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- SCHNEIDER ADAMS, L. (1996): *Arte y Psicoanálisis*, Cátedra, Madrid.
- SMITH, D.J. (1999): *The Poe Cinema. A Critical Filmography*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina.

Una cultura aristocrática: los embajadores españoles en París (1699-1791)

Ángela Julibert Jiménez
Université Panthéon-Sorbonne

En 1700, la llegada a la corona española de Felipe V, nieto de Luís XIV, iniciaría una nueva etapa de la diplomacia franco-española. A lo largo del siglo XVIII, las relaciones entre los dos reinos se consolidarían gracias a los compromisos matrimoniales y a los pactos de familia de 1733, 1743 y 1761 que los diplomáticos se encargaron de negociar, ejecutar y aplicar. Los embajadores de familia gozaron entonces de privilegios especiales en la corte francesa que les procurarían el conocimiento de secretos políticos y la accesibilidad directa y frecuente al monarca, este trato de preferencia se traduciría a menudo por una cierta familiaridad con el rey y sus ministros. De igual modo, la coyuntura política incentivaría los intercambios ideológicos, sociales y culturales entre los dos países. Durante el siglo XVIII¹, los catorce embajadores españoles destinados a la embajada de París, entre los cuales caben destacar: el duque de Alba, el marqués de Castelar, el duque de Huéscar, Jaime Masones de Lima, Jerónimo Grimaldi, el conde de Fuentes, el conde de Aranda y el conde de Fernán-Núñez, contribuirían tanto a la permeabilidad de la cultura española más allá de los Pirineos como a la integración de la moda y del "goût" franceses en la Península.

En esta tesis doctoral, se quiere analizar el papel desempeñado por estos embajadores en la vida cultural del París del siglo XVIII puesto que no sólo fueron diplomáticos o políticos avisados al servicio del rey, sino que también fueron « embajadores » y representantes de la cultura hispánica en Francia. Precisamente son las diversas facetas culturales relacionadas con las funciones de los embajadores las que aquí nos interesan. Analizar a través de estos personajes, los mecanismos, las circunstancias y

los lugares presentes en los vínculos entre el arte y la diplomacia es el objeto de esta investigación. Tenemos que tener en cuenta que el embajador, como representante del monarca español en el extranjero, debía comportarse como un cortesano ejemplar y actuar en consecuencia. Por esta razón, las recepciones, las fiestas y otras celebraciones de la embajada española tenían que estar a la altura de las circunstancias. Estas fastuosas fiestas, tienen un doble interés para nuestro estudio ya que, por una parte, estos eventos se convierten en vitrina de los usos y costumbres españoles. Por la otra, las fiestas son objeto de abundantes representaciones artísticas, el arte aparece entonces como testimonio de los acontecimientos diplomáticos. En cuanto a las relaciones del arte y la diplomacia, la intervención o mediación de los embajadores en los encargos de obras de arte, libros u objetos de lujo fue muy frecuente a lo largo del siglo. En primer lugar, destacamos la intervención o mediación de los agentes diplomáticos en los encargos de obras de arte. En este caso, la diplomacia se convierte en una instancia de intermediación a través de la cual se vehicularon las ambiciones y las estrategias de los coleccionistas y *amateurs* de arte, principalmente del monarca y de los aristócratas españoles. En este sentido, cabe decir que la corte hispánica adquiriría con la mediación de sus embajadores, cuadros y esculturas de artistas franceses, *bibelots* y cerámicas de Sèvres, tapices de los Gobelinos, joyas y objetos de lujo. Los diplomáticos también adquirirían a título privado, algunos llegarían a ser grandes coleccionistas como lo fue el conde de Fernán-Núñez. En segundo lugar, los regalos intercambiados entre las embajadas francesa y española representan otro buen ejemplo de las relaciones

artístico-diplomáticas. Hemos de señalar la cantidad y variedad de estos obsequios diplomáticos: cerámicas, joyas, tapices, cuadros, relojes... A parte de tener una función específica dentro de un marco estrictamente protocolario, estos obsequios en ciertas ocasiones reflejarían intereses y ambiciones políticas. El arte aparece entonces como un modo de persuasión y un instrumento al servicio del poder. Los embajadores ya sea por su condición de coleccionistas e intermediarios de coleccionistas o por su condición de diplomáticos y “negociadores” utilizaron las obras de arte con otros intereses o funciones que los rigurosamente artísticos. Nuestro estudio analiza las implicaciones políticas y culturales de estas compras, encargos e intercambios de obras de arte, así como las condiciones de producción y circulación artísticas que los diplomáticos españoles favorecieron a lo largo del siglo XVIII.

Antes de analizar algunos de estos intercambios e influencias, presentaremos de manera general y sucinta a sus protagonistas². El embajador del siglo XVIII era ante todo el representante de su soberano en el extranjero, elegido por ser una personaje ilustre por su linaje o por sus servicios puesto que su nombramiento era considerado un honor. Así lo demuestra el hecho que la mayoría de los embajadores destinados a la embajada de París pertenecieran a la alta aristocracia³. En cuanto a la procedencia de éstos, tan sólo seis de ellos eran naturales de la España peninsular; casi todos los otros venían de los territorios españoles en Italia⁴. Muchos diplomáticos habían emprendido una carrera militar como el duque de Huéscar, el conde de Aranda y el conde de Fernán-Núñez, que habían estudiado en el Seminario de Nobles, y habían ocupado puestos en la política o la administra-

ción. Jerónimo Grimaldi fue el único eclesiástico destinado a París. La experiencia en el campo diplomático favoreció algunas nominaciones. Grimaldi, los condes de Fuentes, de Aranda y de Fernán-Núñez fueron políticos y diplomáticos confirmados. Sin embargo, la elección de un embajador no siempre dependió de dicha experiencia o al menos no exclusivamente. Otros criterios y factores podían influenciar una nominación, por ejemplo los lazos familiares, como fue el caso del marqués de Castelar hermano de José Patiño, las amistades como la de Huéscar y Carvajal, hasta los orígenes, citemos por ejemplo a los murcianos Floridablanca y Fernán-Núñez.

En cuanto a las embajadas propiamente dichas, su duración osciló entre dos y seis años, siendo excepcionales los ocho y nueve años de embajada del duque de Alba y de Jaime Masones de Lima respectivamente, los diez del conde de Fuentes y los catorce de Aranda. La dotación económica también varió. A principios de siglo, la embajada de París pasó de 240000 vellones de oro en 1700 a 720000 en 1703. La cifra inicial se triplicó para responder a las necesidades de representación propias al carácter del duque de Alba. Entre 1721 y 1723 los sueldos diplomáticos fueron de 480000 RV y a partir de 1733 oscilaron entre 480000 y 720000 RV. En 1749, Carvajal⁶ limitó el gasto a 480000 pero sólo Francisco Pignatelli se contentó con este sueldo. Masones de Lima, en 1754 y bajo el reinado de Carlos III, logró aumentarlo a 720000 y así es como quedaría hasta 1808. Hemos de precisar que al sueldo de embajador se añadían sumas considerables de dinero para sufragar los gastos de desplazamiento y establecimiento, además de otras indemnizaciones que el monarca concedía en ocasiones excepcionales⁷. Sin embargo y a pesar de las remuneraciones y del hecho

Fechas	Función	Nombre
1699-1703	Embajador	Marqués de Castellldosrius
1703-1711	Embajador	Duque de Alba
1711-1715	Encargado de negocios	<i>Félix Cornejo</i>
1715-1719	Embajador	Príncipe de Cellamare
1720-1725	Encargado de negocios luego Embajador	Patricio Laules
1730-1733	Embajador	Marqués de Castelar
1733-1736	Secretario / Encargado de negocios	<i>Fernando Triviño</i>
1736-1740	Embajador	Marqués de la Mina
1740-1746	Embajador	Príncipe de Campoflorido
1746-1751	Embajador	Francisco Pignatelli
1752-1761	Embajador	Jaime Masones de Lima
1761-1773	Embajador	Conde de Fuentes
1773-1787	Embajador	Conde d'Aranda
1787-1791	Embajador	Conde de Fernán-Núñez

Embajadores españoles destinados a la embajada de París⁵

que la embajada en París era la mejor pagada de todas, los embajadores no llegaban a hacer frente a los enormes gastos de prestigio y representación. París era una ciudad cara donde las personas de *qualité* que deseaban vivir “a la moda”, con el lujo y la fastuosidad convenientes a su rango lapidaban fortunas. Ahogados por esta vida tan onerosa, los embajadores se veían obligados a recurrir a su fortuna personal hipotecando bienes o vendiendo algunas de sus propiedades como harían el duque de Alba y el conde de Aranda. Algunos llegaron a endeudarse hasta tal punto que a su retorno dejaban en París una ristra de acreedores. A este propósito el duque de Huéscar escribiría a Carvajal: “A tí te consta lo mucho que el rey me da, y con todo esto, saldré empeñadísimo porque este lugar es carísimo, y con decir que ni compro diges, ni juego, ni puteo, está todo dicho”⁸.

A continuación trataremos dos de las líneas de investigación de esta tesis: en primer lugar la representación de la monarquía hispánica en París a través de las fiestas y ceremonias organizadas por tres de los embajadores españoles y las relaciones entre el arte y la diplomacia a través de los regalos diplomáticos ofrecidos al conde de Aranda.

Las fiestas de los embajadores en París

La diplomacia española, ostentosamente decorativa, se exhibió con fasto y grandeza, y con todo el lujo que exigía la etiqueta, a través de las fiestas, consiguiendo deslumbrar no sólo a la corte sino a toda la sociedad parisina. La faceta mundana de la vida diplomática fue esencial en la escenografía del poder. A lo largo del siglo, los embajadores celebraron el *día de Años*, las victorias militares, los nacimientos, los enlaces matrimoniales y otros eventos relevantes de la vida político-diplomática. Las festividades solían durar varios días y exigían hacer uso de los recursos locales, permitiendo juxtaponer y exhibir la especificidad y calidad inherentes al modo de vida de los dos países.

A principios del siglo XVIII, las fiestas del duque de Alba en París⁹, según la prensa de la época, fueron todo un acontecimiento. Los miembros de la alta sociedad las esperaban con impaciencia ya que el duque no reparaba en gastos: ricos manjares, una decoración refinada, música, bailes y fuegos artificiales, nada faltaba. Si bien es cierto que su embajada a nivel político no fue de gran relevancia, el duque cumplió espléndidamente con su misión de representación. De todas las fiestas organizadas por el duque de Alba la más elogiada tuvo lugar el mes septiembre de 1707. El nacimiento de Luís Felipe, Príncipe de

Asturias, primogénito de Felipe V y María Luisa fue celebrado por el aristócrata de manera excepcional. Las festividades empezaron el 4 de septiembre en el hotel del embajador entre la *Rue du Bac* y la *Rue de Grenelle* decorado para la ocasión de manera suntuosa. En la esquina del edificio se colocó un obelisco pirotécnico cuyo programa iconográfico fue diseñado por Lorenzo de Llamosas. La velada empezó con un magnífico banquete donde se podía apreciar una agradable asociación del estilo francés (el ceremonial de la mesa era “a la francesa”) y español. En el salón se colocaron los retratos de Felipe V y de María Luisa Gabriela bajo un dosel. La mesa en forma de herradura se decoró con figuras alegóricas, una de ellas representaba a Felipe V a caballo y otra a la reina en su trono sosteniendo en sus brazos al Príncipe de Asturias. Durante el banquete se sirvieron un gran número de platos, entremeses y postres acompañados con vinos de Borgoña y Champaña. La fiesta que duró tres días se amenizó con bailes, conciertos, comedias teatrales y juegos de mesa. A las doce de la noche se tiró el fuego de artificio. Después de los juegos de azar, empezó el baile de máscaras y a las siete de la mañana se presentó un *refresco*. Entre los invitados había un gran número de españoles ilustres como el duque de San Pedro, el Marqués de la Florida o el marqués de Monteleón que se presentaron al baile y a la cena vestidos “a la española”. El embajador encargó al grabador Gérard-Jean-Baptiste Scotin varias estampas conmemorativas de estos festejos¹⁰ y el *Mercure Galant* les consagró cincuenta páginas. El aparato simbólico y estético de las fiestas del duque de Alba quedaría largo tiempo en las mentes de la sociedad parisina y serviría de ejemplo a las celebraciones venideras.

Aunque menos fastuosa, la fiesta organizada por el marqués de la Mina la noche del 27 de agosto de 1739 también recibió una excelente crítica en la prensa. La Mina celebró en París el matrimonio de María Luisa, hija de Luís XV, con el infante don Felipe. El embajador encargó a Jean-François Guillement la construcción de un edificio panegírico. El decorado alegórico estaba compuesto por una serie de paisajes dentro de los cuales aparecían elementos arquitectónicos y escultóricos. Esta obra de arte efímero fue instalada en las orillas del Sena, justo enfrente del hotel del embajador situado en el *Quai des Théatins* y la *rue de l'Université* y fue iluminado con doce pirámides de luces y diecisiete girándulas en los tremós. En el montículo central se erigió un altar rodeado de árboles y símbolos que representaban la unión entre Francia y España. Encima del altar se colocó una columna rostral adornada con proas de navíos representando los

triumfos marítimos del infante Felipe, Gran Almirante de España. Al pie del altar las alegorías de la Fe y la Verdad protegían el fuego sagrado del himeneo. Los árboles estaban cargados de los escudos de armas de los dos países, de cupidos y genios. En la parte baja del montículo las figuras del Sena y del Ebro, flaqueadas por unas escaleras con balaustrada de mármol blanco, reunían sus aguas en un mismo cauce. A la derecha, el país galo estaba representado por “el genio, el gusto por las ciencias y las artes, las buenas costumbres, la galantería, la educación y el comercio de la nación”¹¹, se observaban árboles autóctonos del reino, jardines, campos de trigo, gentes en la vendimia, agricultores y una pradera donde los reyes jugaban. En el lado español habían naranjos, palmeras, olivos, viñas...; hasta se había reconstituido una mina de oro. Dos túmulos separados del montículo central y situados sobre las aguas del Sena, estaban ocupados por dos carros marinos con las figuras doradas de Neptuno y Anfitrite. Del montículo central se lanzaron los fuegos artificiales que María Luisa observó desde el balcón de la embajada. Después de los fuegos artificiales, los invitados pasaron al salón donde se había preparado un banquete. Para esta fiesta el marqués de la Mina gastó más de 100000 libras.

A veces las celebraciones se convertían en verdaderas competiciones de ingenio y ostentación entre embajadas de diferentes países que festejaban un mismo acontecimiento. El matrimonio del delfín y de la archiduquesa María Antonieta fue celebrado tanto por el embajador austriaco, Mercy-Argenteau, como por el embajador español, el conde de Fuentes¹². El primero propuso el 27 y 29 de mayo de 1770 una gran cena y una baile de máscaras en una sala construida por J.-Fr. Chalgrin en el recinto del Petit-Luxembourg, donde residía el embajador. El conde de Fuentes se propuso sobrepasar en todo al austriaco, para ello Carlos III no dudó en financiar una parte del proyecto, de manera que el embajador disponía de un total de 250000 libras. Victor Louis fue el arquitecto encargado de construir el edificio: una gran sala erigida en el jardín del Vauxhall de Torré. Para su construcción, el arquitecto se inspiró de la basílica de Vitrubio según Palladio. Exteriormente, el edificio estaba rodeado de una columnata de orden jónico con balaustrada y deambulatorio. En el interior, la decoración se reducía a una columnata corintia con entablamento y artesonado en el deambulatorio. El techo era algo inédito, una vasta entrecalle (*gorge*) en semicírculo decorado con artesones y guirnaldas, sustentado por una ingeniosa estructura de madera. El techo de la sala rectangular con un sistema de doble cúpula parecía estar a cielo abierto, obteniendo así un

trompe-l'oeil magnífico. El techo abierto dejaba ver otro techo donde se había representado pictóricamente el Olimpo¹³. El 10 de junio, el embajador español acogió en esta sala a tres cientos invitados que disfrutaron de los fuegos artificiales, un banquete y un baile de máscaras.

Estas tres fiestas son una pequeña muestra de la fastuosidad con la que los embajadores representaban a la monarquía hispánica en el París del siglo XVIII. Más allá de la opulencia y el festejo, estos acontecimientos contribuyeron al cosmopolitismo y al intercambio cultural entre dos sociedades distintas. Además, gracias a estas fiestas no sólo se manifestaba el poder del monarca sino que también se vehiculaba una imagen distinguida de los españoles, de sus productos, de sus costumbres y tradiciones.

Los regalos diplomáticos

Los regalos diplomáticos constituyen el segundo punto de este estudio. No pudiendo tratar este tema de manera exhaustiva, puesto que la cantidad de obsequios ofrecidos por la corte a los embajadores se pueden contar por centenas, hemos preferido tomar un ejemplo concreto y representativo. Los presentes del Conde de Aranda nos han parecido, ya sea por su calidad o por las circunstancias en las que fueron ofrecidos, el mejor ejemplo.

El conde de Aranda quien ocuparía el puesto de embajador en París durante catorce años, recibió en diferentes ocasiones suntuosos regalos de la corte francesa. En 1775, el conde recibiría cuatro tapices de los Gobelinos puesto que Luís XVI quiso con ello agradecerle el haber ofrecido a la reina un espléndido caballo español¹⁴. Los tapices representan cuatro episodios de la historia de Jasón: las hierbas mágicas, los soldados nacidos de los dientes de la serpiente, la túnica envenenada y Medea huyendo. Los cartones realizados entre 1742 y 1746 por Jean-François de Troy se inspiran principalmente de las Metamorfosis de Ovidio y los tapices fueron tejidos en la manufactura de los Gobelinos por los talleres de Audran y Cozette. En cuanto a las tinturas de los tapices ofrecidos al conde, a excepción del último tapiz que pertenece a la sexta tintura fechada entre 1761 y 1770, los otros tapices pertenecen a la quinta tintura fechada entre 1760 y 1765. Los marcos de esta serie de tapices fueron realizados por Hubert François Bourguignon, llamado Gravelot y su coste fue de 22, 919 libras 1 s. 3 d., sin embargo el monarca tan sólo pagaría 15.279 libras 7 s. 4 d.¹⁵.

Los tapices que debieron decorar muy probablemente la embajada española y que el conde se llevó consigo de retorno a España en 1787 pertenecieron a la casa

Aranda-Híjar hasta la muerte del XIII duque de Híjar en 1863. En febrero de 1864, estos tapices junto con doce otros fueron adquiridos por José de Salamanca por un total de 64000 reales¹⁶.

Si los tapices respondían a un primer regalo ofrecido por Aranda y por lo tanto no eran más que una muestra de la cortesía del monarca hacia el embajador, el retrato de Luís XVI que comentaremos a continuación, se insiere dentro de un contexto completamente diferente. La firma del tratado de Versailles hizo que los monarcas felicitasen a los diplomáticos¹⁷ que habían participado al restablecimiento de la paz ofreciéndoles regalos. Para conmemorar este acontecimiento, hasta el conde había encargado su retrato ecuestre a Joaquín Inza en cuyo marco se puede leer: "Con motivo de la ventajosa paz que se ajustó con Inglaterra estando de embajador en la Corte de Francia le escribió el rey en una carta de gracias con fecha de 30 de Septiembre de 1783 una palabra de su puño en que le dijo: *Estoy muy satisfecho de tus servicios y muy seguro de que me los continuarás. Yo el Rey*"¹⁸. Luís XVI, también satisfecho de la misión diplomática de Aranda, quiso agradecerle su intervención en la negociación durante los preliminares del tratado ofreciéndole un regalo a la altura del acontecimiento: el retrato de Luís XVI pintado por Jean-François Callet (1741-1823)¹⁹ y ofrecido al embajador Aranda en 1783²⁰. El cuadro costó 4800 libras con marco incluido (1800 libras). Este lienzo es probablemente el segundo de los retratos de Luís XVI pintados por Callet a finales de 1779. La obra inspirada del retrato de Luís XV pintado por Louis-Michel Van Loo, representa al monarca con toda su pompa, en la parte decorativa se destaca una alegoría de la Justicia y detrás de una gran columna están representados en mármol los navíos de la libertad²¹. La *gaceta de Madrid* del 8 de agosto de 1783 recogía el gesto de gratitud del rey francés hacia el noble aragonés: "París, 25 de Julio. Ayer envió el Rey al Excmo. Sr. Conde de Aranda, Embaxador de S.Ñ: Cat: su retrato al natural en una bella pintura de 12 pies de alto y 8 ² de ancho con la inscripción: "donné par le roi à Mr. le Cte. d'Aranda, ambassadeur de la cour d'Espagne auprès de sa majesté en l'année 1783". Y hoy ha manifestado el Sr. Conde a S.Ñ: su debida gratitud por una expresión que mediante sus circunstancias ha doblado su reconocimiento, pues le acredita la buena idea que S.M. tiene de su noble carácter; inclinado con preferencia a demostraciones puramente honoríficas que manifiestan estimación"²². El retrato que actualmente forma parte de las colecciones del Museo del Prado, perteneció a los herederos del conde hasta ser adquirido en 1864 por Isabel II.

El último obsequio de Aranda podríamos considerarlo protocolario puesto que no respondía a ninguna pretensión política o diplomática. Se trata simplemente de un regalo de despedida. En 1787 fue anunciada a la corte francesa el final de la embajada de Aranda. Los monarcas, queriendo mostrar de nuevo su gratitud al diplomático español le ofrecieron numerosos presentes: una caja con el retrato del rey compuesta de 351 brillantes cuyo precio subía a 30892 libras²³ (brillantes del joyero Solle y retrato del rey realizado por Sicardy) y un servicio de porcelana de Sèvres decorado en fondo azul real decorado con ramillete de flores y con dorados, además de un *surtout* de grupos y figuras en biscuit que costó 43428 libras²⁴. Este conjunto comprendía el premier servicio, el *dessert*, algunas esculturas y vasos. El primer servicio estaba compuesto por 152 piezas entre las cuales habían platos hondos, platos llanos, bandejas, soperas, salseras, hueveras, cuencos y recipientes diversos. El *dessert* de 241 piezas estaba compuesto por un gran número de platos, compoteras, azucareros, botellas y bandejas²⁵. Las esculturas representan temas mitológicos principalmente: Diana en el baño, el rapto de Proserpina, Diana y Endimión, las tres Gracias y divinidades. El conjunto se completaba con 28 vasos de diferentes tallas. El conde de Aranda había visitado la manufactura de Sèvres, como así lo demuestra una carta de Régnier, entonces director de la manufactura, dirigida al conde de Angiviller, director de los bastimentos del rey. Aranda que dio algunas instrucciones a Régnier sobre la ejecución de las porcelanas, había podido ver el servicio de azul real y las figuras en biscuit. Aunque el conde pareció impresionado y sorprendido de la belleza y delicadeza de las obras, su esposa, la condesa sólo apreció la vajilla azul real²⁶. Este servicio lejos de representar un regalo estrictamente diplomático, es decir, de carácter protocolario, se convirtió en un modelo a imitar. El conde envió una pieza de esta vajilla a su manufactura de Alcora para que fuese reproducida en sus catálogos²⁷.

Aunque muy brevemente, en estas páginas hemos querido hacer hincapié en la importante misión sociocultural que los embajadores españoles cumplieron en París durante el siglo de las luces. Evidentemente, mucho nos queda todavía por estudiar: su lugar en la vida intelectual y artística, sus vínculos con las sociedades cosmopolitas y con las élites sociales, sus relaciones con el mundo del arte a través del coleccionismo, etc. Sin embargo, nuestras primeras investigaciones nos llevan a afirmar de manera certera que los embajadores, que se esforzaron por conocer y comprender el país que les acogía, sus estructuras sociales y políticas, las costumbres y las tradiciones,

su cultura y su arte, favorecerían activamente los intercambios culturales y artísticos franco-españoles.

Notas

- 1 El período estudiado va de 1699, fecha de inicio de la embajada del marqués de Castellidosrius hasta 1791, año que pone punto y final a la embajada del conde de Fernán-Núñez.
- 2 Sobre los embajadores españoles y sus embajadas ver D. Ozanam (1998), *Les diplomates espagnols au XVIIIe siècle, Introduction et répertoire biographique (1700-1808)*, Casa de Velázquez - Maison des Pays Ibériques, Madrid-Bordeaux. De este obra hemos extraído las informaciones referentes a los embajadores y a las embajadas que siguen en esta primera parte del texto.
- 3 Los embajadores venían de las más ilustres familias españolas, a menudo condecorados con ordenes militares como la de Calatrava, con la Toisón de Oro. También hubieron Grandes de España, el conde de Aranada, el duque de Alba. La única excepción fue Patricio Laules (1676-1739), hombre sin distinción particular y procedente de una familia de emigrados irlandeses que sin embargo destacó en la carrera militar.
- 4 Seis embajadores eran españoles, seis italianos, uno austriaco (el duque de Huéscar) y Patricio Laulés irlandés.
- 5 Esta lista reproduce la ya redactada por Didier Ozanam en el libro anteriormente citado, p. 482.
- 6 En 1749 Carvajal dictó un nuevo reglamento en el cual se estipulaba que los embajadores en París recibirían 480000, los ministros plenipotenciarios y enviados 240000, los residentes y los encargados de negocios 60000 RV.
- 7 En 1747, al duque de Huéscar se le concedieron 240000 RV para acompañar a Luís XV en su visita a los ejércitos en campaña.
- 8 En contradicción con las afirmaciones de Huéscar, el marqués de Argenson lo consideraba un embajador fastuoso y etiquetero que gustaba frecuentar el baile de la Ópera, levantarse tarde y gozar del Carnaval.
Huéscar a Carvajal, 11 octubre 1747, en D. OZANAM, *La diplomacia de Fernando VI*, p. 235.
- 9 Sobre la embajada y las fiestas del duque de Alba en París ver B. Torrión, *Un Grand d'Espagne à la Cour de Louis XIV. L'ambassadeur du Duc d'Albe, Antoine-Martin Alvarez de Tolède 1703-1711* y «Representar al Rey. Las fiestas del duque de Alba en París: 1703-1711» en *Reales Sitios*, 150 : 2-15.
- 10 En el gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de París se conservan dos de estas estampas.
- 11 *Description du feu d'artifice et de la fête donnée par son excellence Monseigneur de La Mina, ambassadeur d'Espagne*. BNF, París.
- 12 Sobre estas dos fiestas ver A. Gruber (1972): *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI (1763-1790)*, Droz, Ginebra
- 13 La obra de Victor Louis fue grabada por Poulléau y las estampas fueron muy difundidas.
- 14 A.E. Mém. et doc. France, 2080, n°30 r°; 19 septiembre 1775: "A M. Le Comte d'Aranda, ambassadeur de la Cour de Madrid, une tenture de 4 pièces de tapisserie des Gobelins, représentant l'Histoire de Jason, à l'occasion du présent qu'il avait fait d'un cheval d'Espagne à la Reine".
- 15 A.E. Mém. et doc. France, 2080, n°29 v°, 19 septiembre 1775.
- 16 Venta de los tapices al Excmo. Sr. D. José de Salamanca, Madrid 24 de febrero de 1864. Testamentaría de Híjar, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, fondo Híjar, Sala I, leg. 95, doc. 7/3.
- 17 L'ambassadeur Fitzherberz recibió una caja compuesta por 244 brillantes con el retrato del rey realizado por Sicardy, costó 21 585 l.

- (A.E. Mem. Et doc. Fr. 2088, 5 rº). Al embajador ruso Markoff se le ofreció otra caja con 358 diamantes que costó 24 490 l. (*ibid.* 2088, 18 vº). El embajador de Suecia, el conde de Creutz y el embajador inglés, el duque de Manchester recibieron igualmente dos « boîtes à portrait » (*ibid.* 2088, 19 rº et 21 rº). El conde de Montmorin, embajador francés en Madrid, recibió el retrato de Louis XVI por Callet con un marco de Butteux (*ibid.* 2088, 20 vº-21 rº).
- 18 Este cuadro que estuvo conservado en el palacio del conde en Épila hasta 1978, fecha en la cual los duques de Alba, sus herederos lo colocaron en el palacio de las Dueñas de Sevilla.
- 19 Antoine-François Callet (1741-1823) realizó tres retratos de Luís XVI, el primero ejecutado entre 1778 y 1779 y destinado al hotel de la Guerra, en el cual el monarca aparece con el manto y los instrumentos de la coronación ; el segundo, encargado a finales de 1779 y en el cual Luís XVI aparece con el vestido de la coronación. Para esta segunda obra, el soberano francés acordó al pintor algunas sesiones de pose. En fin, el tercero, fechado en 1789 fue expuesto en el Salon de la Academia Real de ese mismo año.
- 20 A.E. Mem. et doc. France, 2085, 28 vº.
- 21 *El conde de Aranda*, cat. exp., 1998, p. 297.
- 22 *Gaceta de Madrid*, p. 298.
- 23 A.E. Mém. et doc., France, 2092, 2 vº, registre du 13 juillet 1787.
- 24 A.E. Mém. et doc., France, 2092, 3 rº, regalo del 16 de septiembre de 1787. En un documento conservado en Simancas, el total del gasto es de 43, 427 l., Bottineau, *op.cit.* p. 418-420.
- 25 Según Bottineau, el dibujo que se encuentra en el «Recueil de décor des assiettes du XVIIIe siècle», conservado en los archivos de la manufactura de Sèvres (fº 28 rº 55) podría corresponder a la vajilla ofrecida a Aranda.
- 26 A.E. Mém. et doc., France 2092, 6 rº.
- 27 Lista de cerámicas regaladas al conde por Luís XVI. Archivo de Simancas, Vº 10, 162 rº - 163 rº, julio 1787, lista reproducida en Y. Bottineau, *op. cit.*, 1986, p. 418-420.
- ## Bibliografía
- ABBAD, F. y OZANAM, D. (1992): *Les intendants espagnols du XVIIIe siècle*, Madrid, Casa de Velázquez.
- BECKER, J. (1923-1925): «La embajada del marqués de La Mina (1736-1740)», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXXXIII : 364-378, LXXXIV: 184-196, 393-402, LXXXV, 5-6, LXXXVI: 42-115.
- BÉLY, Lucien (1990): *Espions et ambassadeurs au temps de Louis XIV*, París, Fayard.
- BOTTINEAU, Y. (1993): *L'art de Cour dans l'Espagne de Philippe V*, (París, 1960), Nanterre, Conseil général des Hauts-de-Seine.
- BOTTINEAU, Y. (1986): *L'art de Cour dans l'Espagne des Lumières (1746-1808)*, De Brocard, París.
- CASANOVAS, M. A. y ÁLVARO ZAMORA, M. I. (1988): «Aranda industrial: La Real Manufactura de Loza y Porcelana de Alcora y su influencia en la cerámica aragonesa» en el catálogo de la exposición *El conde de Aranda*, Diputación de Aragón, Zaragoza, 99.
- COLOMER, J. L. dir. (2003): *Arte y diplomacia de la Monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde.
- ENGERAND, F. (1901): *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi (1709-1792)*, Ernest Leroux, París.
- FENAILLE, M. (1907): *Etat général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours (1600-1900)*, 6 vol., Imprimerie Nationale, París.
- FERNÁNDEZ DE BETHENCOURT, F. (1897-1920): *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española*, Casa Real y Grandes de España, 10 vol., Madrid.
- FERRE BENIMELLI, J. A. y OLAECHEA, R. (1998): *El conde de Aranda, mito y realidad de un político aragonés* (Zaragoza, 1978), Diputación Provincial de Huesca e Ibercaja, Huesca y Zaragoza.
- GRUBER, A. (1972): *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI (1763-1790)*, Droz, Ginebra.
- LUNA, J. J. (1975): «Algunos retratos franceses del XVIII en colecciones españolas», dans *Archivo Español de Arte*, XLVIII nº 192: 365-384.
- MOREL-FATIO, A. (1890): *Études sur l'Espagne*, 2e série, *Grands d'Espagne et petits princes allemands au XVIIIe siècle, d'après la correspondance de Fernán-Núñez avec le prince Emmanuel de Salm Salm et la duchesse de Béjar*, etc., E. Bouillon, París.
- MOREL-FATIO, A. y LEONARDON H. (1899): *Recueil des Instructions données aux Ambassadeurs et Ministres de France (...)*, Espagne, XII, París.
- OCHOA BRUN, M. A. (2002): *Embajadas y embajadores en la Historia de España*, Aguilar, Madrid.
- OCHOA BRUN, M. A. (2003): *Historia de la Diplomacia española*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.
- OZANAM, D. (1975): *La diplomacia de Fernando VI, Correspondencia reservada entre D. José de Carvajal y el Duque de Huéscar, 1746-1749*, Escuela de Historia Moderna (CSIC), Madrid.
- OZANAM, D. (1998): *Les diplomates espagnols du XVIIIe siècle. Introduction et répertoire biographique (1700-1808)*, Casa de Velázquez - Maison des Pays Ibériques, Madrid-Bordeaux.
- OZANAM, D. (2001): *Un español en la corte de Luis XV, Cartas confidenciales del embajador Jaime Masones de Lima, 1752-1754*, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- SERRANO, E. ed. (2004): *Felipe V y su tiempo*, 2 vol., Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), Zaragoza.

TORRIONE, B. (2000): *Un Grand d'Espagne à la Cour de Louis XIV. L'ambassadeur du Duc d'Albe, Antoine-Martin Alvarez de Tolède 1703-1711*, memoria en Historia Moderna (trabajo inédito), Université de la Sorbonne, París.

TORRIONE, B. (2001): «Representar al Rey. Las fiestas del duque de Alba en París: 1703-1711» en *Reales Sitios*, 150: 2-15.

Vinculaciones estéticas entre cine y artes plásticas en la cultura británica contemporánea: Peter Greenaway, Derek Jarman, Francis Bacon

Monika Keska
Universidad de Granada

La idea principal del proyecto tiene su origen en la consideración del cine como un arte interdisciplinar que, aunque utiliza un código propio, contiene elementos de artes plásticas, literatura, teatro, música, arquitectura. El punto de partida de esta investigación es la necesidad de clasificación de las correlaciones entre el cine y el arte contemporáneo en la 2ª mitad del siglo XX. Las vanguardias históricas en el cine (tanto la influencia del cine en las artes plásticas como de las corrientes artísticas en el cine) cuentan con numerosos estudios y análisis. Sin embargo, existen pocos trabajos dedicados a estas manifestaciones artísticas y cinematográficas posteriores a los años 50. He decidido basar mi investigación en el trabajo de tres artistas británicos, cuya obra es crucial para el entendimiento de las relaciones entre cine y arte contemporáneo en la 2ª mitad del siglo XX.

Las interacciones entre cine y arte contemporáneo han sido especialmente importantes en la cultura británica: en las artes plásticas la influencia del cine se puede observar sobre todo en la obra de los artistas pop—Richard Hamilton, Peter Blake, David Hockney— y de los representantes de la *Escuela de Londres*—R. B. Kitaj, Michael Andrews, Lucian Freud y, sobre todo, Francis Bacon. Por otra parte, la influencia del arte contemporáneo se percibe en la corriente cinematográfica neo-vanguardista, cuyos máximos representantes son Peter Greenaway y Derek Jarman. Las obras de ambos directores destacan en el campo de las conexiones entre cine y artes plásticas por la calidad estética de la imagen y las referencias a la pintura. Además, los dos se han formado en escuelas de bellas artes y cuentan con una importan-

te experiencia artística (pintura, instalaciones, proyectos multimedia).

He considerado a Jarman, Greenaway y Bacon como los artistas más representativos y decidido utilizar su obra como un fundamento para un intento de clasificación de las interacciones entre cine y arte contemporáneo.

La influencia del cine en las artes plásticas incrementa en la 2ª mitad del siglo XX, el cine se convierte en uno de los principales medios de masas y constituye una parte fundamental de la experiencia de vida de los artistas. Aumenta también el interés por las correlaciones entre cine y artes plásticas: en la última década se organizaron diversas exposiciones sobre cine y pintura—*Spellbound-art and film* en Hayward Gallery de Londres, *Peinture-Cinéma-Peinture* en Marsella, *Alfred Hitchcock and the contemporary art* en el Museum of Modern Art en Oxford.

La presencia de elementos cinematográficos en el arte contemporáneo se puede manifestar de varias maneras: como motivos iconográficos, influencia del lenguaje fílmico en la estructura de la imagen y como modelo formal para los nuevos medios audiovisuales. Las relaciones entre el cine y las corrientes artísticas contemporáneas, menos evidentes que en el caso de las vanguardias históricas, se pueden clasificar en seis categorías:

1) Proximidad ideológica y teórica entre arte de identidad/ activista y el cine: la obra de Sally Potter (identidad feminista), Derek Jarman (identidad gay) o Spike Lee (identidad étnica). En este caso la relación entre arte contemporáneo y el cine se basa en una coincidencia temporal (años 70-80), geográfica (mundo anglosajón) y, sobre todo, una proximidad ideológica y afán activista—lucha por

los derechos de minorías sexuales, étnicas (aunque en caso de la comunidad afroamericana estadounidense es difícil hablar de una minoría), mujeres-, es decir, colectivos oprimidos por el estado y las ideologías dominantes. En el caso de Derek Jarman se puede hablar también de una similitud estética con la obra de artistas como David Wojnarowicz o Duane Michals.

2) Influencia de corrientes artísticas en la imagen cinematográfica.

Ejemplos: Después de la II guerra mundial la tradición de cine vanguardista abstracto fue continuada por el estadounidense Stan Brakhage cuya obra guarda una afinidad estética con el expresionismo abstracto. El arte pop fue un referente estético para los musicales psicodélicos de Ken Russell (*Tommy*), o las películas protagonizadas por los Beatles (*A hard day's night* de Richard Lester). La *Naranja mecánica*, de Stanley Kubrick es, quizás, el ejemplo más radical de la influencia de la estética del pop-art en el cine. La escenografía y el vestuario está inspirado en obras de Tom Wesselmann, John Rosenquist y Allen Jones.

3) Influencia del cine en la representación pictórica (fuente de motivos iconográficos y modelos compositivos)

a. La presencia de elementos iconográficos y de referencias al cine en el arte contemporáneo es perceptible sobre todo en el pop-art, como manifestación cultural por excelencia de la sociedad de consumo. En la vertiente estadounidense del pop-art las imágenes más conocidas son sin duda los retratos multiplicados de Marilyn Monroe o James Cagney de las serigrafías de Warhol, también hay numerosas referencias cinematográficas en la obra de James Rosenquist, Ed Ruscha (*Back to Hollywood*)-, y en el pop art británico, en la obra de Peter Blake y, especialmente en la de Richard Hamilton (*The Dream of the White Christmas, Ghost of UFA*). En Europa las corrientes artísticas que aluden al dadá, como el Nuevo Realismo, emplean referencias al cine como símbolo de la cultura burguesa, de este modo se pueden interpretar las obras de Mimmo Rotella en las que utiliza carteles publicitarios de las películas de Marilyn Monroe o de la *Dolce vita* de Fellini. En España la iconografía cinematográfica se puede percibir por ejemplo en los retratos de Brigitte Bardot de Antonio Saura y en la estética de cine negro americano reproducida en la obra del Equipo Crónica.

En los años 80 los apropiacionistas reproducen fragmentos e imágenes de películas emblemáticas. Robert Longo toma como referencia la película de Reiner Werner Fassbinder *El soldado americano* (1970) en su serie *Men in the cities* (1980-87) y en su tríptico *performance, Sound Distance of a Good Man* (1978). La manipulación de la ima-

gen que practicaron los apropiacionistas “no la transforma realmente; la fetichiza. La imagen es un objeto de deseo, el deseo de una significación que se sabe ausente”.¹

b. La influencia de elementos cinematográficos en la pintura de la posguerra es de clases muy variadas. Desde la representación del movimiento, elementos de narración, tipo de luz, colorido, modelo de composición espacial, disposición de los planos, hasta una fiel reproducción de la composición del encuadre en la que se imitaba incluso el formato de la pantalla: tal como lo podemos observar en la obra de Edward Hopper; los hiperrealistas Richard Estes y Jacques Monory y en el pop-art. La representación del movimiento y de las tonalidades el technicolor se convirtió en un rasgo distintivo de la obra de David Hockney. La serie de fotografías de Cindy Sherman *Film stills* de los años 70 contiene elementos de narración, imita la naturaleza del fotograma cinematográfico: un fragmento espacio-temporal de una secuencia que sugiere narración, también su composición, elementos, como el maquillaje y el vestuario que indican que se trata de un disfraz, artificial a propósito.² En los años 80 la composición espacial fílmica y efectos lumínicos, sobre todo los desenfocsos se hacen patentes en los cuadros figurativos de Gerhard Richter. En la pintura estadounidense la influencia del cine se percibe en la obra de Robert Pearlstein, cercano estilísticamente a Lucian Freud, y en la tendencia de *Bad painting* –Eric Fischl, David Salle, Marc Tansey–,

En el Reino Unido la influencia de la representación fílmica se percibe también en la *Escuela de Londres*. En realidad no se trata de una escuela, sino más bien de un grupo de pintores que coincidieron en la capital británica en la 2ª mitad del siglo pasado –R.B. Kitaj, Michael Andrews, Francis Bacon, Lucian Freud, Frank Auerbach–, cuyas obras presentan algunas similitudes estilísticas. Son pintores figurativos, especialmente interesados en el empleo del lenguaje fílmico en la pintura, pero no de la manera tan evidente como en el caso de los artistas pop.

4) Cine como modelo formal para el vídeo art

Un referente significativo para el desarrollo del vídeo arte es el cine como modelo de las formas narrativas, de la composición del encuadre o del montaje. El vídeo podría incluso considerarse como una fase intermedia entre la expresión cinematográfica y pictórica.

5) Cine como modo de expresión o de difusión del arte conceptual, happening, performance, body art:

Cine experimental

La historiografía del cine suele utilizar dos términos *experimental* y *underground* para designar fenómenos cul-

turales muy parecidos. Cine experimental es, quizás, el término más utilizado, se suele referir al cine hecho por artistas, más cercano a las corrientes artísticas contemporáneas. El cine underground, en cambio, se refiere más bien al cine independiente, dedicado a un público limitado: la obra de Maya Deren, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, *New American Cinema*, Andy Warhol. Mario Verdone utiliza el término *underground* también refiriéndose a los experimentos cinematográficos de Christian Boltanski o de Stan Brakhage.

Tanto el cine experimental o underground, como el vídeo sirvieron de modelo al cine neovanguardista de la posguerra, los resultados de esta influencia se pueden ver en las películas de David Lynch, Peter Greenaway, John Maybury y Derek Jarman, Matthew Barney, cuyas obras se sitúan muchas veces a medio camino entre cine y el video arte.

Dentro del cine experimental europeo cabe destacar la obra del artista conceptual belga Marcel Broodthaers. En EE.UU. los principales representantes del cine experimental fueron los artistas del grupo Fluxus –Nam June Paik, George Maciunas, Yoko Ono, Shigeko Kubota, Dick Higgins, Paul Sharits, Wolf Vostell–.

Cine estructuralista

Cine estructuralista, un calificativo que suele asociarse con la obra cinematográfica de Andy Warhol y con algunas películas de Stan Brakhage (*Dog, star, man, Cat in the cradle, The act of seeing*), tuvo gran influencia en el cine experimental europeo y en la obra temprana de cineastas neovanguardistas británicos, Peter Greenaway y Derek Jarman. Se define por su condición autorreflexiva y formalista. En aspectos formales, se caracteriza por el uso de la cámara inmóvil y efectos estroboscópicos, repetición de encuadres, generalmente de imágenes banales y “aburridas”, reproducción de imágenes proyectadas sobre una pantalla.³

6) Cine Abstracto

La abstracción en el cine se dio a conocer sobre todo en Alemania en los años 20-30, hasta la llegada al poder del partido nazi, cuando este tipo de películas fue considerado “arte degenerado”. En los años 40 John y James Whitney continuaron la tradición del cine abstracto de las vanguardias históricas empleando procedimientos de collage o filtros coloreados para obtener composiciones geométricas –*Variations* (1941-43) y *Film exercises 1-5* (1943-44)–. En los años 60, ya trabajando por separado, utilizaron los ordenadores analógicos para crear imágenes abstractas –James Whitney en *Lapis* (1963-66) y John en

Catalogue (1961). En los años 70 John Whitney empezó a experimentar con las técnicas digitales. Entre sus seguidores estaban los cineastas estadounidenses interesados en las posibilidades expresivas del color y de la luz –Robert Breer, Jordan Belson, Scott Barlett y Stan Brakhage.⁴ En Europa cabe destacar la obra del húngaro Gábor Bódy. La última película de Derek Jarman, *Blue*, se puede considerar una obra abstracta, ya que la imagen se limita a una pantalla azul. El procedimiento se relaciona también con otras corrientes artísticas, como el minimalismo o arte conceptual, o con las películas experimentales de Fluxus.

A partir de esta clasificación general de las interacciones entre cine y arte contemporáneo se analizarán las relaciones entre cine y arte en la cultura británica, basada en los ejemplos de la obra de Peter Greenaway, Derek Jarman y Francis Bacon.

Metodología

El principal objetivo de este proyecto es el análisis comparativo de la obra de Greenaway y de Jarman en el contexto de las correlaciones entre cine y artes plásticas de la posguerra que todavía no han sido estudiadas detenidamente. El principal modelo de investigación serán, por lo tanto, los estudios sobre las relaciones entre cine y arte de las vanguardias históricas. La metodología del trabajo parte de un análisis general de las relaciones entre cine y artes plásticas, sobre todo la pintura, desde los comienzos del cine hasta hoy. He utilizado tanto la teoría cinematográfica dedicada al tema de las relaciones entre cine y pintura (trabajos de Jacques Aumont, Angela delle Vacche o Marco de Santi) como las teorías artísticas y estéticas que analizan los conceptos de neovanguardia, postmodernidad, neobarroco, arte total, conceptos de identidad. Mi objetivo es trazar posibles similitudes y/o diferencias de las manifestaciones de estas teorías y conceptos en el cine y en el arte contemporáneo. Por lo tanto he considerado que la base teórica debe estar formada por trabajos procedentes tanto del campo del análisis fílmico como de la historia del arte.

Las vinculaciones de la obra cinematográfica de Jarman y Greenaway con las artes plásticas se estudiarán en distintos niveles: 1. la presencia de elementos pictóricos en la imagen fílmica; 2. su relación con las corrientes estéticas y artísticas contemporáneas (neobarroco y postmodernidad, teorías del arte total, neovanguardia, corrientes de identidad, nuevos medios audiovisuales), búsqueda de posibles modelos formales: una comparación de su obra con el cine de las vanguardias históricas y la influencia de la obra de directores italianos, P. P.

Pasolini y F. Fellini -como paradigma de las relaciones entre cine y pintura-; presencia de referencias a cuadros, estilos pictóricos y al patrimonio cultural británico. Teniendo en cuenta que ambos directores son también artistas plásticos, este proyecto de investigación comprende también un análisis comparativo de sus trabajos cinematográficos con su propia obra plástica.

Por otra parte, se incluye un estudio de influencias del cine en las artes plásticas en Gran Bretaña -como modelo compositivo o fuente de motivos iconográficos-, destacando en este apartado la obra de Francis Bacon. La obra del pintor británico es especialmente importante en el campo de las relaciones entre cine y pintura. En su obra encontramos elementos iconográficos y compositivos inspirados en el cine, especialmente de la obra de Sergei Eisenstein. Por otro lado, sus cuadros han servido de inspiración a muchos cineastas: David Lynch, Peter Greenaway, Derek Jarman, por citar solo algunos. Han sido también punto de partida de películas como *Love is the devil*, de John Maybury o *El último tango en París*, de Bernardo Bertolucci.

La parte práctica de la investigación se basará en el análisis de las películas de ambos directores, de las obras de los artistas ingleses que se inspiran en el lenguaje fílmico, y de las exposiciones dedicadas a las relaciones entre cine y arte contemporáneo.

ESQUEMA DEL PROYECTO

1. Artes plásticas en el cine. Introducción teórica

- Cine como arte.
- Elementos pictóricos en la imagen cinematográfica.
- El concepto de *tableau vivant* y de la estilización. Las funciones de la pintura en el cine.
- El género biográfico.
- Colaboración entre artistas y cineastas.

2. Cine y arte contemporáneo

- El cine y las vanguardias históricas.
- El significado de la neovanguardia en las artes plásticas y en el cine.
Propuesta de clasificación de las nuevas vanguardias en el cine
- La influencia de las corrientes artísticas de la posguerra en el cine: arte de identidad, arte conceptual, arte abstracto, cine experimental y vídeo art.
- Postmodernidad y neobarroco en el cine. Cine como *Gesamtkunstwerk*.

3. Derek Jarman y Peter Greenaway

- Análisis de los componentes plásticos en el cine de Jarman y de Greenaway.
- Comparación estilística de la obra de ambos directores.
- Las ideas estéticas de la postmodernidad y el concepto del *neobarroco*, la *neovanguardia* y las teorías de arte total en la obra de Derek Jarman y Peter Greenaway.
- Relaciones de su obra con las tendencias artísticas contemporáneas -arte conceptual, land art, pintura abstracta, arte de identidad, cine experimental, vídeo art-.
- Comparación con el modelo de interrelaciones entre cine y artes plásticas de las vanguardias históricas.

4. Cine como fuente de inspiración para las artes plásticas: modelo formal y fuente de motivos iconográficos

- La Influencia del cine en las artes plásticas de las vanguardias históricas -surrealismo, la *Neue Sachlichkeit*, dadá, futurismo -motivos iconográficos y modelos compositivos de la imagen.
- Cine como fuente de motivos iconográficos: Pop-art, Nuevo Realismo- Mimmo Rotella, Equipo Crónica, Antonio Saura, los apropiacionistas -Robert Longo.

Influencia del cine en la composición de la imagen: Edward Hopper, pop-art, hiperrealismo, los *Film stills* de Cindy Sherman, Sigmar Polke, Robert Rauschenberg, la *Bad painting* -Eric Fischl, David Salle, Mark Tansey-.

- Experimentación en la frontera entre cine y artes plásticas: Andy Warhol y la producción cinematográfica de la Factoría. Cine y videoart. Cine como medio de expresión y/o difusión del arte contemporáneo: performance y body art, *Fluxfilms*, arte conceptual -Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, cine experimental -*Cremaster* de Mathew Barney, Stan Brakhage.
- Las exposiciones sobre relaciones entre cine y arte contemporáneo.

5. Influencia del cine en las artes plásticas en Gran Bretaña:

- Pop-art británico, David Hockney.
- La Escuela de Londres* y Francis Bacon.

6. Francis Bacon:

- Influencia de la obra de Sergei Eisenstein (*Acorazado Potemkin*, *La Huelga*) en la pintura de Francis Bacon.

- b. El sistema narrativo del cine surrealista y los trípticos de Bacon. Elementos del lenguaje fílmico en la obra de Bacon.
- c. La obra pictórica de Bacon como fuente de inspiración para los cineastas: Bernardo Bertolucci, John Maybury, Peter Greenaway, Derek Jarman, David Lynch, David Cronenberg, Patrice Chereau.
- d. Análisis de los componentes plásticos de *El último tango en París*.
- e. Alusiones a la obra de Bacon en el cine comercial -*El silencio de los corderos*, *Batman*, *Alien*-.

Notas

- 1 CRIMP (2001): 183.
- 2 CRIMP (2001): 181.
- 3 VERDONE (1977): 148.
- 4 PARKINSON, D. (1998): 200.

Bibliografía

- ALIAGA, J. V. y GARCÍA CORTÉS, J. M. (1993): *De amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- ALTON, J.: "Pintar con luz" en *La Nueva frontera del color* (1962)
- ARNHEIM, R. (1986): *El cine como arte*, Paidós, Barcelona.
- AUMONT, J.: *L'Oeil interminable. Cinéma et peinture*, Librairie Séguier, Toulouse.
- BIGA, T.: "The principle of non-narration in the films of Derek Jarman" en *By angels driven: The films of Derek Jarman* (1996)
- BORAU, J. L. (2003): *El cine en la pintura. La pintura en el cine*, Ocho y Medio, Madrid.
- BOZAL, V. (2000): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, Madrid.
- BREA, J. L. (1991): *Nuevas estrategias alegóricas*, Tecnos, Madrid.
- BREA, J. L.: "Por una economía barroca de representación" en *Los manifiestos del arte postmoderno* (2000)
- CALABRESE, O. (1994): *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid.
- CANUDO, R.: "Manifiesto de las siete artes", en *Textos y manifiestos del cine* (1998)
- CHRISTIE, I.: "The odd couple" en *Spellbound. Art and film* (1996)
- CONNOR, S. (1997): *Postmodernist culture. An introduction to the theories of the contemporary*, Blackwell Publishers, Oxford.
- COSTA, J.: "Polvo en el proyector", en *LÁPIZ* 198: 36-49
- CRIMP, D.: "Imágenes", en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (2001)
- DEITCHER, D.: "Tomar el control: Arte y activismo", en *Los manifiestos del arte postmoderno* (2000)
- DELEUZE, G. (2005): *Francis Bacon. The logic of Sensation*, Continuum, London.
- DE SANTI, Pier Marco, *Cinema e pittura*, número monográfico de "ART DOSSIER", 1987
- DODD, Ph. (1996): *Modern stories* en *Spellbound. Art and film* (1996)
- DRISCOLL, L.: "The rose revived: Derek Jarman and the British tradition" en *By angels driven: The films of Derek Jarman* (1996)
- FÁNES, F.: "L'Espai de l'absència (Art, cinema i cintes de video)" en *Cinema, art i pensament* (1999)
- FOSTER, H. (2002): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid.
- FOSTER, H.: "Asunto: Post" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (2001)
- FRANK, P. (2002): "Un recorrido por el cine de Fluxus" en *Fluxus y Fluxfilms 1962-2002* (2002)
- FRIEDLAENDER, W. (1982): *Estudios sobre Caravaggio*, Alianza Editorial, Madrid.
- FRENCH, K. (2004): *Art by film directors*, Mitchell Beazley, London.
- GHELLI, N.: "Función estética del color en el cine" en *La Nueva frontera del color* (1962)
- GOMEZ, J. (1976): *Ken Russell*, Frederick Muller Limited, London.
- GOMEZ, J.: "The process of Jarman's War Requiem: personal vision and the tradition of the fusion of the arts" en *By angels driven: The films of Derek Jarman* (1996)
- GOTT, T. (1994): *Don't leave me this way. Art in the age of AIDS*, National Gallery of Australia, Melbourne.
- GRAU, J.: "El color en la pintura y en el cine" en *La Nueva frontera del color* (1962).
- GUARNER, J. L. y OTERO, J. M. (1962): *La Nueva frontera del color*, Ediciones Rialp, Madrid.
- GUASCH, A. M. (2000): *Los manifiestos del arte postmoderno*, Akal, Madrid.
- GUASCH, A. M. (2001): *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid.
- GUBERN, R. (2000): *Historia del cine*, Lumen, Barcelona.
- HAWKES, D.: "The shadow of this time: The Renaissance cinema of Derek Jarman", en *By angels driven: The films of Derek Jarman* (1996)
- HOBERMAN, J.: "Tras el cine de vanguardia" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (2001)
- IBÁÑEZ, J.: "L'Obra d'art total. Una idea de la Modernitat" en *Cinema, art i pensament* (1999)
- JARMAN, D. (1995): *Chroma, a Book of Colour- June '93*, Vintage, London.
- JARMAN, D. (1991): *Dancing ledge*, Quartet Books, London.
- JARMAN, D. (1986): *Derek Jarman's Caravaggio*, Thames & Hudson, London.
- JARMAN, D. (1995): *Derek Jarman's Garden*, Thames & Hudson, London.
- JARMAN, D. (1991): *Queer Edward II*, British Film Institute, London.
- KRAUSS, R. E.: "La originalidad de la vanguardia: una repetición postmoderna" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (2001)
- KRAUSS, R. E. (1996): *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid.
- KUSPIT, D.: "El arte y el imperativo moral. Análisis del arte activista" en *Signos de psique en el arte moderno y postmoderno* (2003).
- KUSPIT, D. (1994): *The cult of the avant-garde artist*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LIPPARD, Ch. (1996): *By angels driven: The films of Derek Jarman*, Flick Books, Trowbridge.
- LIPPARD, L. R.: "Caballeros de Troya: arte activista y poder", en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (2001)
- LORÍA, V.: "Deslizamientos del arte al cine", en *LÁPIZ*, 198: 18-35
- LUCIE-SMITH, E. (1990): *Art in the eighties*, Phaidon, Oxford.
- LUCIE-SMITH, E. (2000): *Las artes visuales del siglo XX*, Könemann, Barcelona.
- LUCIE-SMITH, E. (1995): *Movimientos artísticos desde 1945*, Ediciones Destino, Barcelona.
- MARINIELLO, S. (1999): *Pier Paolo Pasolini*, Cátedra, Madrid.
- MASINI, L. V. (2003): *L'arte del Novecento. Dall'espressionismo al Multimediale*, vol. 12, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma.
- MAY, J. R. (1998): *La nueva imagen del cine religioso*, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca.
- MAY, R.: "Lenguaje de color" en *La Nueva frontera del color* (1962)
- MAYER, G. (2003): *Guide to british cinema*, Greenwood Press, London.
- MAZIERSKA, E. (1991): "Derek Jarman – artysta z kamera", en *Film na Swiecie*, n° 9-10
- MAZIERSKA, E. (1992): "Peter Greenaway", Fundacja Sztuki Filmowej, Varsovia.
- MOLINA FOIX, V.: "Abismos de pasión. (La consideración del cine entre los artistas)", en *Cinema, art i pensament* (1999)
- MONTERDE, J. E.: "El cine desde la estética", en *Cinema, art i pensament* (1999).
- MOSZYŃSKA, A. (1996): *El arte abstracto*, Ediciones Destino, Barcelona.
- O'PRAY, M. (1996): *Derek Jarman: The dreams of England*, Londres, British Film Institute, London.
- ORTIZ, Á. y PIQUERAS, M. J. (1995): *La pintura en el cine*, Paidós, Barcelona.
- OWEN, C.: "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la postmodernidad", en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (2001)

- PARKINSON, D. (1998): *Historia del cine*, Ediciones Destino, Barcelona.
- PRENDEVILLE, B. (2001): *El realismo en la pintura del siglo XX*, Ediciones Destino, Barcelona.
- RAGGHIANI, C. (1975): *Arti della visione. Vol. I. Il Cinema*, Einaudi Editore, Torino.
- REED, Ch. "Postmodernismo y el arte de identidad", en *Conceptos del arte moderno*, (2000)
- RICHTER, H. (1983): *Dadaizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Varsovia.
- RICHTER, H.: "El film, una forma original del arte", en *Textos y manifestos del cine* (1998)
- ROMAGUERA i RAMIÓ, J. y ALSINA THEVENET, H. (editores) (1998): *Textos y manifestos del cine*, Cátedra, Madrid.
- ROOSE-EVANS, J. (2001): *Experimental Theatre. From Stanislavsky to Peter Brook*, Routledge, Londres.
- RUSH, M. (1999): *New media in late 20th-century art*, Thames & Hudson, London.
- RUSH, M. (2003): *Video art*, Thames & Hudson, London.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2002): *Historia del cine*, Alianza Editorial, Madrid.
- SEBRELI, J. J. (2002), *Las aventuras de la vanguardia*, Editorial Sudamericana Señales, Buenos Aires.
- STANGOS, N. (2000), *Conceptos del arte moderno*, Ediciones Destino, Barcelona.
- SZEEMANN, H., "Der hang zum Gesamtkunstwerk", en *Los manifestos del arte postmoderno* (2000).
- TOEPLITZ, J. (1955): *Historia sztuki filmowej, vol.I, 1895-1918*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Varsovia.
- TOEPLITZ, J. (1959): *Historia sztuki filmowej, vol.III, 1928-33*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Varsovia.
- TOMAN, R. (2001): *Neoclasicismo y Romanticismo*, Könemann, Barcelona.
- VERDONE, M. (1977): *Le avanguardie storiche del cinema*, Società Editrice Internazionale, Torino.
- VV.AA. (1998): *Art of the 20th century*, Taschen, Colonia.
- VV.AA. (1999): *Cinema, art i pensament*, Universitat de Girona y Ajuntament de Girona, Girona.
- VV.AA. (2002): *Fluxus y Fluxfilms 1962-2002*, MNCARS, Madrid.
- VV.AA., *Spellbound. Art and film*, Londres, British Film Institute & Hayward Gallery, 1996
- WALLIS, B. (editor) (2001): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid.
- WEITEMEIER, H. (2001): *Yves Klein*, Taschen, Colonia.
- WOOD, P., FRASCINA, F., HARRIS, J. y HARRISON, Ch. (1999): *La Modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Akal, Madrid.
- ZUNZUNEGUI, S. (1998): *Pensar la imagen*, Cátedra y la Universidad de País Vasco, Madrid.

Los almorávides en Granada

María Marcos Cobaleda
Universidad de Granada

Preámbulo histórico

La gestación del movimiento almorávide tiene lugar en el Magreb, a partir de una serie de tribus enfrentadas entre sí, que poblaban el territorio de la actual Mauritania, entre las que destacan las de los Zanata y los Sinhaya. En el siglo IX, estas tribus se organizan en la antigua Confederación Mauritana, a raíz de la que surgirá, dos siglos después, el movimiento almorávide, bajo la dirección de Yahyà Ibn Ibrahim, jefe de los Lamtuna¹ que estaba al mando de la Confederación a principios del siglo XI. Dicho movimiento tenía un carácter fundamentalmente religioso y militar; a los que inmediatamente se unió el carácter político. El emir Yahyà tras realizar su viaje de peregrinación a La Meca, regresó a su tribu de los Lamtuna² con un alfaquí malikí llamado Abd Allah Ibn Yasim, que comenzó a predicar entre estos, convirtiéndose en su instructor religioso. Sus enseñanzas se basaban en la ortodoxia islámica, que, unida al sustrato beréber, originó una interpretación peculiar y característica del Islam en el Norte de África, que se propagará desde allí al resto del Occidente Islámico Medieval. Al morir Yahyà Ibn Ibrahim, Ibn Yasim es expulsado de la tribu, por lo que se retira con una serie de seguidores a lo que tradicionalmente ha sido considerado como un ribat³, del que, desde hace unos años, se duda de su existencia real. Sin embargo, es indudable que en este momento es cuando surge el movimiento almorávide, que, hacia 1052 se convertirá en Confederación, y que pronto conseguirá hacerse con la hegemonía política del Magreb hasta llegar a convertirse en un Imperio.

No voy a relatar aquí las diversas conquistas que se llevaron a cabo por los almorávides en el Norte de África hasta conseguir hacerse con la totalidad del territorio. Sólo quiero dejar constancia de la fundación de la ciudad de Marraquech en 1070, por quien era el emir almorávide en aquel momento, Abú Bakr Ibn Umar; en el llano elegido por Yúsuf Ibn Tashufín para su emplazamiento. Fue este último quien continuó con las obras de la ciudad y quien sucedería en el poder a Abú Bakr. Esta ciudad, pasó a ser, desde el momento de su fundación, la nueva capital del Imperio Almorávide, lo que supone el paso definitivo de una sociedad nómada del desierto a una organización social sedentaria, cuyo centro político se situaba en la ciudad de Marraquech. Ya bajo el mando del emir Yúsuf Ibn Tashufín, en 1084, el Imperio Almorávide se expandía por todo el Magreb y el Sahara, tras la conquista en este año de la última ciudad que aún no estaba bajo su mandato, la ciudad de Ceuta. Esta unión del Norte de África bajo un mismo poder político y religioso, tiene lugar, por primera vez en su historia, con este pueblo beréber. Además, la toma de la ciudad de Ceuta supone una puerta abierta al Estrecho, lo que facilitará la entrada de los almorávides en la Península Ibérica, que se produce, por primera vez, en 1086.

El primer contacto de los almorávides con los reyes de las taifas andalusíes se produjo con la petición de ayuda de éstas a Yúsuf Ibn Tashufín, pues la situación de estos reinos en la Península era bastante delicada por las intrigas de unos reyes contra otros, a lo que había que sumar los ataques de los Reinos Cristianos del Norte. El hecho que aceleró el proceso de acercamiento a los

almorávides fue la conquista de Toledo por el Rey Alfonso VI de Castilla y León en 1085. Tras esto, una embajada procedente de al-Andalus, formada por los reyes de las taifas de Sevilla, Badajoz y Granada, llega a Marraquech para pedir ayuda al soberano almorávide, quien les concede el apoyo militar, a cambio de que las taifas le entregasen Algeciras, y bajo la promesa de que Yúsuf Ibn Tashufin no conquistaría estos reinos. Tras la aceptación de los andalusíes de las condiciones del emir, éste desembarca en la Península y se encamina a Badajoz, donde tiene lugar la Batalla de al-Zallaqa contra los cristianos el 23 de septiembre de 1086⁴, que culmina con la victoria de las tropas almorávides, primera victoria importante de los beréberes en la Península Ibérica, con la que comenzaría el progresivo acercamiento a al-Andalus, hasta culminar con las primeras conquistas de las taifas en 1090. Entre las causas de estas conquistas por parte del emir almorávide, pueden contarse las intrigas que estos reyezuelos tenían entre sí, así como los acuerdos que estos firmaban con los reyes cristianos⁵, sobre todo con Alfonso VI, aunque la causa última fue el descontento de Yúsuf Ibn Tashufin tras la Batalla de Aledo, pues las luchas internas de estos reyes pusieron en peligro la victoria almorávide. Por todo ello, y gracias a las cartas enviadas por los alfaquíes andalusíes y magrebíes a los doctores de Iraq que calificaban como ilegales a las taifas, fue posible la conquista de al-Andalus por los almorávides.

Fue en el año de 1090 cuando el emir Yúsuf Ibn Tashufin conquistó el reino taifa de Granada. Este reino, que estaba gobernado por los ziríes, fue el primero en formar parte del Imperio Almorávide. La conquista de Granada no fue violenta, sino que tuvo lugar por la rendición de su rey Abd Allah Ibn Buluggín, tras asegurarle Yúsuf Ibn Tashufin su seguridad, como el propio rey narra en sus *Memorias* del siguiente modo: "En mi conversación con el emir, [...], me garantizó bajo juramento el amán para mi persona y mi familia, y me prometió tratarme, mientras él viviera, con deferencia y generosidad"⁶. Dicha conquista supone el primer contacto de los almorávides con la suntuosidad y el refinamiento de la civilización andalusí, por lo que considero este hecho de gran importancia, pues éste es el impulso definitivo para el nacimiento de una cultura característica del Imperio Almorávide, que se desarrollará posteriormente en la época almohade, hasta llegar a su culminación en la época nazarí.

Durante la época almorávide, la ciudad de Granada experimentó un crecimiento demográfico importante, que siguió a su etapa de formación con los ziríes, llegando incluso a crearse nuevos barrios alrededor de la llamada Alcazaba Qadima, que fue el emplazamiento islámico

primitivo, situado en el Albayzín. Por otra parte, esta ciudad ha sido considerada por casi todos los especialistas como la capital almorávide de al-Andalus, por lo que sería en la que los beréberes llevarían a cabo el grosso de las construcciones peninsulares, y sus gobernadores serían los principales de al-Andalus. Entre ellos cabe destacar el que sería el futuro emir almorávide Tashufin Ibn Alí, quien fue gobernador de Granada entre 1128 y 1138. Durante estos diez años, dicho gobernador realizó numerosas obras que engrandecieron la ciudad, por lo que considero que fue el principal dirigente con el que ésta contó en época almorávide.

Granada permaneció fiel al dominio de los almorávides hasta 1154-1157⁷, siendo el último reducto de su gobierno en la Península (pues las Baleares permanecieron bajo el dominio almorávide hasta bien entrado el siglo XIII). Tras esta fecha, la ciudad se rinde a los almohades, quedando eclipsada por Sevilla. Sin embargo, durante los más de sesenta años de gobierno almorávide, Granada alcanzó una plenitud tal que sólo fue superada por los reyes nazaríes más de dos siglos después.

Las fuentes para el estudio de los almorávides

Las fuentes sobre los almorávides no se circunscriben sólo a la época en la que estos dominaron el Occidente Islámico, sino que encontramos noticias sobre estos beréberes en obras de épocas posteriores, debido al carácter compilatorio y repetitivo de la historiografía árabe⁸, así como en algunas obras en latín, hebreo o lenguas romances. A la hora del estudio de las fuentes, no podemos recurrir únicamente a las crónicas, puesto que en otros géneros también aparecen referencias útiles a esta época, aunque en un primer momento estas obras pudiesen pasar desapercibidas para el investigador. Esto se debe a la complejidad de las fuentes árabes, en las que se mezclan numerosos contenidos que, aparentemente, no tienen que ver entre sí, pero que al realizar una lectura más global, descubrimos que son complementarios para el estudio de las épocas a investigar. Tal es el caso de la poesía, o los diccionarios biográficos, tan comunes entre las fuentes árabes, así como las obras geográficas. Sin embargo, el género fundamental para el estudio de la historia siguen siendo las crónicas, que suelen comenzar con el estudio de épocas pasadas, llegando a reproducir íntegramente textos de obras anteriores. Tras el estudio de dichas épocas, dedican el resto a la época en que fueron escritas, caracterizándose por el tono laudatorio hacia la dinastía gobernante. A pesar de las fuentes conservadas, es difícil el acercamiento y estudio de éstas, pues gran

parte de ellas se encuentran aún en manuscritos, y muchos de ellos no se conservan en buen estado. Por otra parte, de las que aparecen transcritas, son escasas las traducciones, y, las existentes, necesitan ser revisadas, pues se han ido descubriendo con el paso del tiempo nuevos fragmentos de varias de estas fuentes, por lo que algunas de las traducciones precedentes resultan obsoletas, y faltan estudios pormenorizados de las mismas⁹.

Entre las obras que he encontrado a lo largo de mi investigación que me han resultado de interés, se encuentra la obra de Reinhart P.A. Dozy, quien, bajo el título *The History of the almohades preceded by a sketch of the History of Spain, from the time of the conquest till the reign of Yūsuf Ibn Tashufin and the almoravides*¹⁰, publica el texto árabe de Abd al-Wahid Ibn Alí al-Tamimí, más conocido como al-Marrakushí. A pesar de que este texto no ha sido traducido, sino simplemente transcrito, incluye una introducción en inglés, de la que se pueden extraer algunos datos sobre la dinastía almorávide. No se pueden olvidar las referencias a estos beréberes presentes en el *Kitab al-ibar* de Ibn Jaldún o en la *Ihata* de Ibn al-Jatib. Además, existen algunas antologías de textos árabes, que reproducen fragmentos de algunas obras que no han sido traducidas completamente, por lo que resultan de gran utilidad al investigador. Un ejemplo de estos es la obra de Manuel Espinar Moreno, *Granada en el siglo XI. Ziríes y Almorávides. Antología de textos para el estudio de la época*¹¹, en la que se incluyen textos que resultan de utilidad para el estudio de la ciudad de Granada. En cuanto a los documentos conservados, existe una obra en la que aparecen transcritas veintiuna cartas almorávides, de la época del emir Alí Ibn Yūsuf (1106-1143), bajo el título "Documentos inéditos de la época almorávide", de Mahmud Alí Makkí, de la que sólo está traducida al español su introducción, en la que aparece resumido el contenido de estas cartas, de donde se deduce que tres de ellas pueden hacer referencia a la ciudad de Granada¹².

Dentro de las fuentes árabes propiamente dichas, resulta de gran interés la obra del último rey zirí de Granada, Abd Allah Ibn Buluggín, quien escribió unas *Memorias* tras ser desterrado al Magreb por los almorávides. En ellas narra la historia del Reino Zirí de Granada, hasta la toma de la ciudad por los almorávides. Esta obra es fundamental para comprender cómo fue llevada a cabo la conquista de al-Andalus por los norteafricanos, que no parece tan violenta como se ha narrado en algunas fuentes. A pesar de la importancia de esta obra, no hay que olvidar que no fue escrita por un cronista, sino por un rey que intentaba auto-justificarse por haber entregado su reino a los beréberes norteafricanos, por lo

que son escasas las referencias cronológicas que ayuden a fechar los diversos acontecimientos narrados. En su texto, Abd Allah proporciona algunos datos sobre la ciudad de Granada, aunque las construcciones a las que hace referencia son de época zirí. Sin embargo, estos datos resultan de utilidad a la hora de fecharlas, y hace que no haya equívocos, puesto que ya estaban construidas en época almorávide. Por ello, considero esta fuente de importancia para mi estudio.

También escritas en la época del dominio almorávide, son dos obras del geógrafo al-Idrisí, tituladas *Uns al-Muhay wa-Rawd al-Furay* y *Nuzhat al-Mushtaq*. Por el carácter geográfico que tienen estas obras, los datos históricos transmitidos por las mismas son bastante escasos, aunque en el *Nuzhat al-Mushtaq* incluye algunos al describir las ciudades andalusíes que va analizando en la obra. Me parece importante la descripción que incluye de Granada, pues es una de las pocas que se conserva de época almorávide. Sin embargo, esta descripción sólo hace referencia a algunas obras ziríes, lo que hace que sepamos que dichas obras estaban construidas antes de la llegada de los almorávides¹³, como el caso comentado al hablar de las *Memorias* de Abd Allah.

Una obra fundamental para el estudio de los almorávides es la fuente conocida como *al-Bayan al-Mugrib*, escrita en el siglo XIV por Ibn Idari, uno de los más importantes cronistas magrebíes de su época. Dicha obra es un compendio histórico de todo el Occidente Islámico, en el que la tercera parte está dedicada a los almorávides y almohades, siendo una de las obras más fidedignas en los datos que proporciona, por lo que su consulta es obligada para todo aquel que desee estudiar esta época. Son numerosos los datos históricos que ofrece *al-Bayan* sobre la ciudad de Granada y, entre ellos, puede entresacarse que fue capital de al-Andalus en época almorávide. Además, proporciona un listado de los personajes que habrían ocupado el cargo de gobernador de esta ciudad, que es una de las más exhaustivas que se conservan. Entre ellos, destaca el papel de Tashufin Ibn Alí, hijo del emir de los almorávides, de quien dice que, con su llegada a Granada, se llevaron a cabo en ella numerosas obras para su defensa¹⁴, que estarían localizadas en el emplazamiento de la Alcazaba Qadima. El descubrimiento de este texto fue fundamental para ampliar el conocimiento que se tenía sobre las dinastías beréberes que estuvieron al frente del Occidente Islámico durante más de dos siglos.

Otra obra del siglo XIV, aunque no tan fiable en sus datos como el texto de Ibn Idari, es el *Rawd al-Qirtas*, escrita por Ibn Abí Zar. Principalmente, esta obra es una crónica de la ciudad de Fez, aunque dedica una parte a

los almorávides, por lo que su consulta para el estudio de estos resulta de utilidad. De hecho, fue la fuente árabe más utilizada por los investigadores hasta el descubrimiento de *al-Bayan*, lo que provoca la necesidad de la revisión de la historiografía anterior a los años 80. Sin embargo, a pesar de sus errores e historietas, entre sus páginas aparecen algunos datos de interés, que resultan bastante acertados, pues han sido corroborados por otras fuentes. Sin embargo, para el estudio de la ciudad de Granada, el *Rawd al-Qirtas* no resulta de gran utilidad, pues sólo se refiere a ésta para hablar de la conquista de la ciudad por parte de los almorávides¹⁵, bastante imaginaria, pues sostiene que tuvo lugar tras dos meses de asedio, mientras que se conoce por las *Memorias* de Abd Allah que la toma de Granada fue pacífica.

Hacia 1381-1382 fue acabada la obra anónima llamada *al-Hulal al-Mawshiyya*, que pretende ser una crónica de la ciudad de Marraquech, donde se narran los hechos fundamentales de las dinastías almorávides, almohades y benimerines. La parte más extensa es la dedicada a los almorávides, de ahí la importancia de esta fuente para mi investigación. *Al-Hulal al-Mawshiyya* debe ser leída con sumo cuidado, pues entre los hechos históricos, intercala numerosas leyendas, cartas apócrifas o personajes imaginarios, que pueden confundir al investigador¹⁶. A pesar de ello, en el texto podemos encontrar referencias a la ciudad de Granada y su historia en época almorávide, entre ellos, de la expedición llevada a cabo por tierras andalusíes por Alfonso I el Batallador entre 1125-1126¹⁷. Por otra parte, en esta obra aparece reproducido un texto de la *Ihata*, de Ibn al-Jatib, donde se enumeran varias obras llevadas a cabo en la ciudad en la época en que fue gobernador de Granada Tashufin Ibn Alí.¹⁸ Sin embargo, no ha sobrevivido al paso del tiempo ninguna de estas obras, y sólo quedan referencias de las mismas en las fuentes escritas.

Valoración sobre la historiografía almorávide

Además de la consulta de las fuentes árabes, para llevar a cabo un estudio completo sobre los almorávides, es necesario revisar la historiografía escrita en el último siglo sobre el tema. Hasta que en 1956 Jacinto Bosch Vilá publicó su obra *Los Almorávides*, esta dinastía había sido estudiada de forma muy somera en obras generales sobre el Islam, y siempre unida a los almohades. De este modo, en los últimos cincuenta años han ido apareciendo varias monografías sobre los almorávides. Aunque en lo histórico parece que ya se han separado ambas dinastías, aún queda pendiente el establecer una diferencia entre la cul-

tura material de unos y otros, tarea que resulta bastante ardua, sobre todo en el caso de Granada, donde los restos conservados de los almorávides se encuentran entremezclados con los ziríes y almohades.

Entre las obras anteriores a la citada publicación de Bosch Vilá, destaca la de Manuel Gómez-Moreno, publicada en 1951 en el tomo tercero del *Ars Hispaniae*, bajo el título *Arte árabe en España hasta los almohades. Arte mozárabe*. En esta obra, Gómez-Moreno dota de cierta autonomía al arte de los almorávides, pues sostiene que es fruto de una continuidad estilística, aunque con algunas características propias. Tras la obra de Gómez-Moreno, Leopoldo Torres Balbás dedica una monografía en 1955 al arte de las tribus beréberes, bajo el título *Artes almorávide y almohade*, en la que dota de gran importancia al almorávide, pues es en esta época en la que se sientan las bases para un arte que se desarrollará posteriormente, llegando a la complejidad del arte nazarí. En 1956 escribe Jacinto Bosch Vilá su obra *Los Almorávides*, primer estudio monográfico realizado sobre dicha tribu, y que sirvió de base para toda la historiografía posterior. Sin embargo, esta obra es sólo un análisis histórico, en el que es necesario revisar algunos de los datos proporcionados, pues la obra de Bosch Vilá es anterior al descubrimiento de los fragmentos sobre los almorávides de *al-Bayan al-Mugrib*, por lo que se basa en el texto del *Rawd al-Qirtas*, lo que hace que algunos datos no sean correctos. A pesar de ello, esta obra sigue siendo fundamental para el estudio de los almorávides, por lo que no puede obviarse su consulta para estudiar este tema.

Entre las obras que aparecen publicadas tras la obra de Bosch Vilá, destacan los trabajos de María Jesús Viguera Molíns, quien ha realizado numerosos estudios sobre este pueblo beréber. Entre ellos, destaca el tomo VIII** de la *Historia de España* de Ramón Menéndez Pidal, coordinado por ella, que lleva por título "El retroceso territorial de al-Andalus: Almorávides y Almohades. Siglo XI al XIII". En ella hace un estudio muy completo de los almorávides, pues dedica un apartado a la historiografía y las fuentes, otro a la historia y también a las artes, entre otros. En su estudio de las artes, llevado a cabo por María Teresa Pérez Higuera, enumera varias obras realizadas por los almorávides en Granada, a las que me referiré después. Además de esta obra, en la publicada por el Legado Andalusí, de varios autores, titulada *Itinerario cultural de Almorávides y Almohades*, también se estudian de forma conjunta ambos pueblos. Esta obra es de fácil consulta, pues aparece agrupada por ciudades, y hace referencia tanto al Magreb como a al-Andalus. En ella son varias las referencias que se hacen a la ciudad de Granada y a obras

realizadas en la misma durante el dominio almorávide. También un estudio general, aunque sólo referido a los almorávides, fue publicado con el título *Mauritania y España, una historia común. Los almorávides, unificadores del Magreb y al-Andalus (siglos XI-XII)*. Esta obra dedica la primera parte a la historia de este pueblo en el Norte de África, para pasar después al análisis de los restos conservados. Hace lo mismo en la segunda parte, dedicada a al-Andalus, aunque en el estudio de las artes se centra en el arte mueble, debido a los escasos restos arquitectónicos que quedan en la Península.

En cuanto a las obras historiográficas para el estudio de los almorávides en la ciudad de Granada, no existe ninguna monografía sobre el tema, por lo que, para su estudio, es necesario recurrir a obras de carácter general sobre la ciudad o sobre al-Andalus, para extraer algunos datos de interés. Entre estas obras, destacan los estudios llevados a cabo por Luis Seco de Lucena, como *Plano de Granada árabe*, en la que incluye un plano donde sitúa todas las construcciones llevadas a cabo por los árabes en dicha ciudad. Sin embargo, en ninguna de estas obras el autor data las arquitecturas que analiza, por lo que es necesario recurrir a otras obras bibliográficas para realizar esta labor. Entre estas otras obras, destacan las de Antonio Malpica Cuello, sobre todo su texto titulado "Las Murallas de Granada", incluido en la obra de Manuel Titos (coord.) *Nuevos paseos por Granada y sus contornos* (págs. 67-97), donde data la mal llamada muralla zirí de época almorávide. También algunas notas sobre los almorávides pueden encontrarse en la obra de Manuel López López sobre las *Excavaciones arqueológicas en el Albayzín (Granada). II. Plaza de Santa Isabel la Real*, donde el autor dedica varias páginas a la aparición de algunas viviendas almorávides en dicho solar. Por último, entre las obras incluidas en esta categoría, resulta útil la consulta de la obra *Arquitectura de al-Andalus. Almería, Granada, Jaén, Málaga*, coordinada por Rafael López Guzmán, en la que se analizan diversas obras realizadas por los árabes en la ciudad de Granada.

En cuanto a las cuestiones artísticas, destacan algunas publicaciones que hacen referencia al arte almorávide en Granada, como el artículo de Purificación Marinetto que lleva por título "El capitel almorávide y almohade en la Península Ibérica", donde la autora analiza diversos ejemplares procedentes de dicha ciudad. Por otra parte, Rafael López Guzmán publicó un capítulo en la obra *El libro de la Catedral de Granada*, de Lázaro Gila Medina, bajo el título "El espacio cultural previo: de la mezquita aljama al conjunto catedralicio", donde habla de la reforma que los almorávides llevaron a cabo en la Mezquita Mayor de la

ciudad. Del mismo tema es el artículo publicado en el año 2004 por Antonio Fernández-Puertas, en la revista *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam*, nº LIII, bajo el título "La Mezquita Aljama de Granada" (págs. 39-76).

Por último, existen obras de temas diversos, como son las obras de numismática o de estética, en las que se pueden encontrar algunas referencias a la época almorávide, pero que no me voy a detener a valorar aquí.

Arte y arquitectura en Granada en época almorávide

A pesar de que Granada ha sido considerada por gran parte de los autores como la capital de al-Andalus durante el gobierno almorávide, son escasos los restos materiales conservados que se adscriben a esta época, por lo que la mayoría de las referencias a las construcciones llevadas a cabo en la ciudad nos han llegado a través de las fuentes. Gracias a éstas se puede recomponer parte de las murallas de la ciudad, o podemos hacernos una idea de cómo fue su Mezquita Mayor; y, si sumamos a esto los restos hallados en las últimas excavaciones arqueológicas, el investigador puede llegar a conocer, aunque sea someramente, el aspecto de la ciudad en época almorávide.

En primer lugar, analizaré el caso de las murallas de Granada. Esta ciudad mantiene gran parte de sus murallas en pie, aunque muchas de ellas no están fechadas de forma precisa. Hasta no hace mucho tiempo, se sostenía que las murallas más antiguas conservadas en la ciudad, ubicadas en la Cuesta de la Alhacaba, fueron construidas en época zirí. Ya Antonio Malpica planteó en su artículo "Las murallas de Granada"¹⁹, publicado en 1992, la posibilidad de que estas murallas fuesen de fábrica almorávide, lo que parece corroborarse con las excavaciones que se están llevando a cabo en el emplazamiento de la muralla, en la que han aparecido dos muros paralelos, pudiendo ser el más interior de época zirí, y el más exterior una ampliación de la cerca anterior llevada a cabo por los almorávides. Sin embargo, cabe otra interpretación, y es que ambos muros fuesen de época almorávide, y el espacio entre ambos, el camino de ronda. También las fuentes hablan de la ampliación de las murallas de la ciudad, así como de la reparación de parte de las cercas, pues con las incursiones de Alfonso I el Batallador de 1125-1126, éstas habían sido muy dañadas. Para ello, Alí Ibn Yúsuf implantó el impuesto del tatib²⁰, por lo que es posible pensar que parte de estas murallas que cercarían la Alcazaba Qadima son de esta época. Además, por la pre-

sencia de los accesos en recodo conservados y las torres circulares del muro, son muchos los autores que avalan esta tesis. Sin embargo, la cuestión de la datación de estas murallas aún no ha sido cerrada, a la espera de las conclusiones de las recientes excavaciones arqueológicas. Por otra parte, en cuanto a las murallas de la parte llana de la ciudad, según el texto de Ibn Idari, parte de ellas fue llevada a cabo en época almorávide, pues hace alusión al derrumbamiento de un lienzo de esta muralla durante su construcción. Ésta unía las puertas llamadas Bab Ilbira y Bab al-Ramla, al suroeste de la ciudad. El recorrido de esta cerca, aparece detallado en la obra de Seco de Lucena *Plano de Granada árabe*²¹, y permanecían aún en pie en el siglo XVI, pues aparecen representadas en la *Plataforma* de Ambrosio de Vico.



Torres circulares de las Murallas de la Alhacaba
Fotografía tomada por Alejandro Pérez Ordóñez

También en la época almorávide, tuvo lugar la reforma de la Mezquita Mayor de Granada, la cual, según las excavaciones arqueológicas, se construyó en época zirí. La aljama se emplazaba en el espacio que ocupa la actual iglesia del Sagrario y la Capilla Real, junto a la Catedral²². Esta ubicación está bastante alejada del centro del poder de la ciudad, localizado en la Alcazaba Qadima, algo inusual en la ciudad islámica, aunque estaba situada junto al núcleo económico de Granada. La reforma de la misma la narró Ibn al-Jatib, cuyo texto reproduce Fernández-Puertas en su artículo “La mezquita aljama de Granada”. Según el texto, tuvieron lugar dos reformas, una en 1116-1117, y otra en 1122-1123, y consistió en sustituir los primitivos pilares por columnas de mármol, que, según las fuentes, fueron traídas desde Córdoba, para crear así un espacio más diáfano, necesario por el aumento de la población de la ciudad de Granada en la época almorávide. Además, fueron sustituidas las cubiertas, y se techó parte del patio, para poder ampliar el espacio dedicado a la oración. También se sustituyó la solería de éste. Sin embargo, el espacio de la sala de oración, de once naves perpendiculares al muro de la qibla, parece que fue organizado por los ziríes, pues todas las referencias con las

que contamos sobre las obras almorávides en la Mezquita afectan a la decoración, y no a la distribución espacial de la misma. Lo único que se conserva de la antigua Mezquita Mayor de Granada es el aljibe, situado en la actual Calle Oficios, cuya boca es de época cristiana.

También de época almorávide se conservan algunos capiteles en la ciudad de Granada. Estos capiteles han sido catalogados por Purificación Marinetto como almorávides, tras observar ciertos paralelismos al compararlos con algunos conservados en el Norte de África²³. Estas piezas conservadas en Granada, han sido reutilizadas en su mayoría, de ahí la dificultad para la datación y el estudio de las mismas. Según esta autora, en la escuela granadina existen dos tipos de capiteles. Los primeros, son seis de orden compuesto, muy similares a los del mihrab de la mezquita de Tremecén, catalogados como almorávides. Todos ellos, en su unión del equino con el ábaco, desarrollan unas grandes volutas, que les han dado el nombre de “capiteles de asas”. Estas molduras pueden aparecer ahuecadas o macizadas. Entre los ejemplos de estos, contamos con dos capiteles conservados en el Pórtico Sur de la Casa nazarí de Zafra, otros dos conservados en el Pórtico Norte del Cuarto Dorado de la Alhambra, que son de mayor estilización, un capitel reutilizado en el piso alto del Baño de Comares, también en la Alhambra y un capitel, muy similar a este último, conservado en una casa del Albayzín, de la que la autora no da más datos. Aunque Purificación Marinetto cataloga estas piezas como almorávides, en el Museo de la Alhambra, donde se conservan parte de ellas, han sido catalogadas como almohades. Este problema de datación se extiende a la mayoría de las obras que han sido catalogadas como almorávides en la historiografía, por lo que es necesario llevar a cabo una revisión profunda sobre el tema. En cuanto al otro tipo de capiteles conservados en Granada, son de tradición califal, por lo que su datación es más problemática. De este tipo, son los capiteles R. 5750 y R. 5751 del Museo de la Alhambra, así como los R. 1365 y R. 1368 del mismo museo. Estos dos últimos provenían de la Casa de los Girones, y son muy similares a dos capiteles conservados en el Museo Arqueológico de Granada (R. 1847 y R. 1848). Los cuatro han sido catalogados como almohades, pero por las referencias en el texto de Purificación Marinetto a los dos primeros, su paralelismo con los de la Mezquita de Tremecén y con los capiteles conservados en el Museo Arqueológico Nacional pertenecientes al Castillejo de Monteagudo en Murcia, datados de época mardanishí, considero que los cuatro capiteles pueden considerarse almorávides.

En cuanto a otros restos materiales, se conservan en el Museo de la Alhambra algunas yeserías provenientes del



Capitel de la izquierda del Pórtico Sur de la Casa de Zafra

Carmen del Mauror; ubicado en la colina del actual barrio del Realejo, que posiblemente fue el palacio construido para sí por el caído de Granada que llevó a cabo las obras de reforma de la Mezquita Mayor, llamado al-Ma'afiri. De este palacio no se han conservado más que las citadas yeserías, aparecidas por las excavaciones realizadas en el solar por Manuel Gómez-Moreno. Estos pequeños fragmentos cuentan, en su mayoría, con decoración vegetal, de palmetas entre las que se forman unos orificios similares a unos "ojos", que pueden considerarse elemento característico del arte almorávide. El resto de piezas, cuentan con decoración epigráfica, situada en la parte inferior del friso en la que está dispuesta, ocupando la parte superior de nuevo decoración vegetal. No se conserva ninguna inscripción completa, pero se pueden adivinar algunas de las letras que las componían. En la mayoría de los fragmentos conservados, las incisiones están realizadas en una talla bastante profunda, y algunos de ellos cuentan con restos de policromía. Ante estos restos, el investigador se encuentra con el mismo problema que comenté al hablar de los capiteles granadinos, pues en la obra *Arte español hasta los almohades. Arte mozárabe*, de Manuel Gómez-Moreno, éste sostiene que dichas piezas pertenecen a la etapa zirí²⁴, mientras que en el Museo de la Alhambra han sido catalogadas como piezas almorávides. De nuevo es necesaria una revisión de estas dataciones, así como de las tipologías de estas piezas, para poder aclarar la cuestión.

Además de los restos de yeserías del Mauror, se conservan en el Museo de la Alhambra algunas piezas catalogadas también como almorávides. Son fragmentos de arcos, decorados con frisos epigráficos, en los que se mantiene la disposición de los conservados en las yeserías, con la inscripción en la parte inferior del mismo y decoración ataurique con los típicos ojos en la parte superior, todo ello policromado. Junto a las piezas en madera, se conservan otras en metal, como son los

numerosos candiles de latón, en los que está presente la decoración ataurique en todas sus partes (cuello, cuerpo, pie y piqueta), combinada, en algunas ocasiones, con figuras de animales, o con epigrafía. Entre las piezas de latón, destaca un quemador de perfumes, que fue reutilizado en época cristiana como incensario, de gran riqueza decorativa, con los temas citados anteriormente, en el que corre una inscripción cúfica que reza "Bendición completa. Prosperidad y gloria. Bendición completa y gloria. Bendición". Por último, en los fondos del mismo museo se conservan gran número de monedas almorávides, que no voy a analizar aquí.

Durante las excavaciones llevadas a cabo en 1998 en la Plaza de Santa Isabel la Real del Albayzín granadino, se encontraron restos de varias casas almorávides. Estas casas se encontraban situadas en el emplazamiento que había sido el del antiguo Alcázar; por lo que, cabe pensar, que eran dependencias de los soberanos almorávides, pues el ancho de sus cimientos corrobora que estas viviendas eran de cierta envergadura²⁵. Con estas excavaciones, se contempla un nivel estratigráfico que hasta entonces había sido olvidado por la arqueología en la ciudad. Sin embargo, no todos los arqueólogos están de acuerdo con la existencia del mismo, por lo que los datos obtenidos de estas excavaciones hay que analizarlos con sumo cuidado, y siempre desde lo aproximado. La catalogación de las dos viviendas que se han encontrado en las excavaciones, se ha llevado a cabo por la cerámica encontrada en las mismas. Sus muros son de ladrillo o tapial, con lajas de arenisca, enlucidos con mortero de cal, y parece que se organizaban en torno a un patio central, como otras viviendas catalogadas como almorávides en otras zonas, como son las Baleares. Para un estudio más detallado de estas casas, remito a la obra de Manuel López López *Excavaciones arqueológicas en el Albayzín (Granada). II. Plaza de Santa Isabel la Real*, publicada en Granada por la Fundación Patrimonio Albayzín en 2001.

Por último, en época almorávide se llevaron a cabo otras obras en la ciudad de Granada, de las que encontramos referencias en las fuentes escritas, como es el caso de la Alameda Hawar-Mu'ammil, que lleva el nombre de un ministro zirí, pues fue éste quien ordenó su construcción en el actual barrio del Realejo. Su ubicación se corresponde con el denominado Campo del Príncipe. Dicho ministro también llevó a cabo la construcción de un acueducto para regar la alameda, por lo que cabe suponer que las obras de ingeniería hidráulica llevadas a cabo en el Realejo en época medieval pertenecen a la época almorávide.

Conclusión

A pesar de que muchos de los datos que presento en este texto no son originales, la pretensión principal del mismo es reunir todos aquellos datos que hacen referencia a la ciudad de Granada durante el dominio de los almorávides presentes en las fuentes y la historiografía, para así poder recomponer la historia y la imagen de la ciudad en esta época. Por ello, con este breve resumen, espero haber reflejado las bases de mi investigación y las principales conclusiones de la misma. Sin embargo, aún queda parte del camino por recorrer, sobre todo en lo relativo a la datación de los restos materiales que podrían ser almorávides, pues, en su mayoría, se encuentran confundidos con los taifas y los almohades.

Notas

- 1 Los Lamtuna eran una de las tribus principales que configuraban la tribu de los Sinhaya, junto a las tribus de los Massufa y los Yúdala.
- 2 Por ello, generalmente se sostiene que los almorávides surgen a partir de esta tribu. Sin embargo, Jacinto Bosch Vilá, en su obra *Los Almorávides*, argumenta que estos nacen a partir de la tribu de los Yúdala, dato que toma de la fuente del *Rawd al-Qirtas*, donde esto se sostiene (IBN ABÍ ZAR: *Rawd al-Qirtas*. Pág. 231).
- 3 No voy a detenerme en la discusión sobre la existencia real del rib?, para no alejarme del tema que me ocupa.
- 4 HUICI MIRANDA, A.: *al-Hulal al-Mawshiyya, Crónica árabe de las dinastías almorávide, almohade y benimerín*. Pág. 78.
- 5 BOSCH VILÁ, J.: *Los Almorávides*. Pág. 142.
- 6 ABD ALLAH: *El siglo XI en primera persona. Las "Memorias" de Abd Allah, último rey zirí de Granada, destronado por los almorávides (1090)*. Pág. 310.
- 7 BOSCH VILÁ, J.: Op. cit. Pág. 294.
- 8 VIGUERA MOLÍNS, M^a J.: *El retroceso territorial de al-Andalus. Almorávides y almohades. Siglos XI al XIII*. Pág. 4.
- 9 *Ibidem*. Págs. 29-30.
- 10 Editado del Manuscrito en la University Library of Leyden. Oriental Press. Ámsterdam, 1968.
- 11 Granada, Método, 2000.
- 12 Dichas cartas son la número 1, la número 16 y la número 21.
- 13 No incluyo aquí la descripción de Granada de al-Idrisi, aunque sí daré la referencia para su consulta. Esta descripción podemos encontrarla en AL-IDRISI: *Descripción de España*. En LÓPEZ GARCÍA, B.: *Textos y Obras clásicas del Islam en la Historia de España*. Colección Clásicos Tavera. Serie III, vol. 3 ("Historia de España"). Págs. 42-43.
- 14 IBN IDARI, *al-Bayan al-Mugrib, nuevos fragmentos almorávides y almohades*. Pág. 186.
- 15 IBN ABÍ ZAR: *Rawd al-Qirtas*. Págs. 298-299.
- 16 HUICI MIRANDA, A.: *al-Hulal al-Mawshiyya, Crónica árabe de las dinastías almorávide, almohade y benimerín*. Pág. 11.
- 17 *Ibidem*. Págs. 109-110.
- 18 *Ibidem*. Pág. 147.
- 19 MALPICA CUELLO, A.: *Las murallas de Granada*. Pág. 93.
- 20 Este impuesto fue implantado en todo el Imperio Almorávide, pues fue necesario en al-Andalus a causa de las citadas incursiones de Alfonso I, y, en el Magreb, por las luchas con el recién formado movimiento almohade, por las que fue necesario el amurallamiento de la capital del Imperio, Marraquech, que se hizo paralelamente a la reparación de las cercas de Granada, lo que constituye otro dato para la afirmación de que Granada fue la capital almorávide de al-Andalus.
- 21 Págs. 22-23.
- 22 LÓPEZ GUZMÁN, R.: *El espacio cultural previo: de la mezquita aljama al conjunto catedralicio*. Pág. 77.
- 23 MARINETTO SÁNCHEZ, P.: *El capitel almorávide y almohade en la Península Ibérica*. Pág. 59.
- 24 GÓMEZ-MORENO, M.: *Arte español hasta los almohades. Arte mozárabe*. Pág. 265.
- 25 LÓPEZ LÓPEZ, M.: *Excavaciones arqueológicas en el Albayzín (Granada). II. Plaza de Santa Isabel la Real*

Bibliografía

- AL-HULAL AL-MAUSHIYYA (1951): *Crónica árabe de las dinastías almorávide, almohade y benimerín*. Traducción por Ambrosio Huici Miranda, Editorial Marroquí, Tetuán.
- AL-IDRISI (1866): *Description de l'Afrique et de l'Espagne par al-Idrisi*. Texto árabe publicado por Reinhart P.A. Dozy y M. J. de Goeje, Ed. Leyde.
- AL-IDRISI (1989): *Los caminos de al-Andalus en el siglo XII según Uns al-Muhay wa-Rawd al-Furay* (Solaz de corazones y prados de contemplación). Traducido por Jassim Abid Mizal, Instituto de Filología, Madrid.
- BOSCH VILÁ, J. (reedición 1990): *Los Almorávides*, Universidad de Granada, Granada 1956.
- FERNÁNDEZ PUERTAS, A. (2004): "La mezquita aljama de Granada". En *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam*, 53: Págs. 39-76.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M. (1951): *Arte español hasta los Almohades. Arte Mozárabe*, Plus Ultra, Madrid.
- IBN IDARI al-Marrakusi (1963): *Al-Bayan al-Mugrib: nuevos fragmentos almorávides y almohades*. Traducidos y anotados por Ambrosio Huici Miranda, Gráficas Bautista, Valencia.
- IBN ABI ZAR, Alí Ibn Abd Allah (1964): *Rawd al-Qirtas*. Traducido y anotado por Ambrosio Huici Miranda, Imprenta J. Nácher, Valencia.
- IBN BULUGGIN, Abd Allah (2005): *El siglo XI en primera persona. Las memorias de Abd Allah, último rey zirí de Granada destronado por los almorávides (1090)*. Traducción con introducción y notas de E. Leví-Provençal y Emilio García Gómez, Alianza, Madrid.
- LÓPEZ GUZMÁN, R. (2005): "El espacio cultural previo: de la mezquita aljama al conjunto catedralicio". En GILA MEDINA, L. (coord.): *El libro de la Catedral de Granada*, vol. I: Págs. 71-93, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada.
- LÓPEZ LÓPEZ, M. (2001): *Excavaciones arqueológicas en el Albayzín (Granada). II. Plaza de Santa Isabel la Real*, Fundación Patrimonio Albayzín, Granada.
- MALPICA CUELLO, A. (1992): "Las murallas de Granada". En TITOS, M.: *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*. Vol. I: Págs. 67-97, Caja General de Ahorros de Granada.
- MARINETTO SÁNCHEZ, P. (1988): "El capitel almorávide y almohade en la Península Ibérica". En *Estudios dedicados a D. Jesús Bermúdez Pareja*, Asociación Cultural Amigos del Museo Hispanomusulmán, Granada. Págs. 55-70.
- SECO DE LUCENA PAREDES, L. (1982): *Plano de Granada Árabe*, Comares, Granada.
- VIGUERA MOLÍNS, M. J. (1994-2000): "El retroceso territorial de al-Andalus: Almorávides y Almohades. Siglo XI al XIII". En *Historia de España*. Vol. VIII**, Espasa-Calpe, Madrid.

Sobre estética masónica y arquitectura en Andalucía: una aproximación a través de los arquitectos municipales (siglos XIX y XX)

David Martín López
Universidad de Granada

Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. *Proyecto Canarias Intercultural*

Introducción, ausencias y estado de la cuestión

Esta comunicación pretende aproximarse al campo de la estética masónica en Andalucía a través de los arquitectos municipales que trabajaron durante los siglos XIX y XX, especialmente el ámbito granadino, cordobés y almeriense. Sobre todo, se tratarán las tres figuras paradigmáticas de la arquitectura masónica andaluza: Juan Monserrat y Vergés, Trinidad Cuartara Casinello y Francisco Azorín Izquierdo. Como señala uno de los más importantes historiadores de la Masonería andaluza, el Dr. Enríquez del Árbol, en “[...] el estudio de un fenómeno histórico, en la investigación de un comportamiento humano o social, existe siempre una respuesta a una cuestión. El historiador formula las cuestiones partiendo de una imagen visual del conjunto de esa sociedad donde se produce el hecho que desea estudiar. Emite, pues, una serie de hipótesis que abarquen el fenómeno en su mayor amplitud posible”¹. En el caso de la estética masónica, entendiéndola como fenómeno histórico que supera los estilos y pautas bajo las que se ejecuta, la metodología es todavía un tanto confusa. El Dr. Sebastián Hernández Gutiérrez y el Dr. Jesús Pérez Morera han sido dos de los pioneros, en este sentido, al abordar la estética masónica en distintos aspectos que van más allá de la ritualística interna de la logia, y que se plasman en la arquitectura civil y religiosa.

La aproximación a la historia de la Masonería de nuestro país, no es otra cuestión sino una incursión dentro de uno de los elementos definitorios del devenir histórico de

la sociedad contemporánea de España. Cuarenta años de ausencia de democracia, llenos de tergiversación con respecto a los fines de la Orden del Gran Arquitecto del Universo, hicieron mella no sólo en estudios rigurosos y científicos sino en la consecuencia del paulatino desconocimiento y miedo de todo aquello que se relacionara con la Masonería. Esto provocó que en cuanto se desclasificaron los papeles del Archivo salmantino, la historia recurriera principalmente a responder muchas cuestiones relacionadas con la vertiente social, cultural, política y económica de ciertos masones, dejando relegado a un segundo plano todo aquello que estaba cercano al arte y a la estética masónica, siendo objeto de exposición en el Archivo Nacional de la Guerra Civil de Salamanca en 1993, con el título de *Atributos Masónicos*.

Canarias, como encrucijada de caminos, fusiones sincréticas de culturas y ejemplo de eclecticismo cuasi vernáculo, en la creación y configuración artística de su patrimonio, posee tres de las manifestaciones más relevantes del arte masónico español: la Gran Logia de Añaza de Manuel de Cámara y Cruz (1900), en Santa Cruz de Tenerife, y dos notables testimonios en la Villa de La Orotava, el paradigmático Mausoleo del VIII Marqués de la Quinta Roja, obra del masón francés Adolphe Coquet (1882) y la Plaza del Ayuntamiento de La Orotava, de Mariano Estanga y Arias-Girón (1912)².

Resulta significativo señalar en estas líneas la utilización mediática que hizo el régimen desde fechas muy tempranas con todo lo concerniente a la Masonería y que también atañen a su arquitectura. El Dr. José A. Ferrer

Benimeli, señala los numerosos documentos que “[...] suficientemente elocuentes por sí mismos, [nos dan testimonio] de esa fobia que acompañó a Franco y su entorno en lo que llegó a constituir el ya famoso <<contubernio judeo-masónico-comunista>>”³. Franco, siendo todavía Comandante en Jefe de las Islas Canarias, a través de un Decreto contra la Masonería fechado el 15 de septiembre de 1936, da pie a la incautación de los bienes de las logias y talleres españoles. Desde un primer momento, y estando España inmersa en su Guerra Civil, la Gran Logia de Añaza de Santa Cruz de Tenerife, incautada desde julio de 1936 por la Falange española, tendrá unos de los papeles más tempranos al servicio de la demagogia y el oscurantismo, mediante unos lucrativos fines museísticos temporales que no iban sino a subrayar la idea del contubernio y ridiculización de la Orden. “Como consecuencia de este decreto, el templo masónico de Santa Cruz de Tenerife fue cedido a la Falange Española, que distribuyó y colocó el anuncio siguiente: *Secretariado de la Falange Española. Visita de la Sala de Reflexiones de la Logia Masónica de Santa Cruz; mañana domingo día 30, de 10 a 1 horas y de 3 a 6 horas. Entrada 0'50 pesetas*”⁴.

Para adentrarnos en la historia de las proyecciones masónicas en Andalucía es necesario expresar los fines de la Masonería en España durante el siglo XIX y XX. En el *Diccionario Enciclopédico de la Masonería* escrito por Lorenzo Frau y Rosendo Arús (1883) se daba una interesante y significativa respuesta al término Masonería: “La Masonería es una Asociación universal, filantrópica, filosófica y progresiva; procura inculcar en sus adeptos el amor a la verdad, el estudio de la moral universal, de las ciencias y de las artes, desarrollar en el corazón humano los sentimientos de abnegación y caridad, tolerancia religiosa [...] tiende a extinguir los odios de raza, los antagonismos de nacionalidad, de opiniones, de creencias y de intereses uniendo a todos los hombres por los lazos de la Solidaridad y confundiéndolos en un tierno afecto de mutua correspondencia [...] Tiene por divisa Libertad, Igualdad y Fraternidad”⁵. El hermanamiento en *La Verdad* era el nexo también que unían a los masones de Andalucía, adeptos de talentos políticos, culturales y económicos muy diversos, quienes sin embargo estaban unidos bajo una idea fraternal y filantrópica, inquietud prioritaria de la hermandad. El prócer del nacionalismo andaluz –Blas Infante Pérez de Vargas– fundador no sólo de la idea de comunidad, sino de sus símbolos e himno, a modo de ejemplo significativo, fue iniciado en la Orden en 1915⁶.

Los arquitectos municipales masones en Andalucía (siglos XIX y XX)

La profesión de arquitecto tiene una especial relevancia para la Orden del Gran Arquitecto del Universo. Si bien sus ritos son deudores de las ceremonias gremiales, la masonería especulativa adopta como sus orígenes todo lo concerniente a estas hermandades medievales, llamada masonería operativa. Por tanto, para un arquitecto masón, el conocimiento del ritual tenía una doble vertiente: la propiamente interna del taller y la que le servía como proyección estética y simbólica de todo su significado fuera del mismo. Cuando estos arquitectos, en el tránsito a la contemporaneidad, han podido ejecutar obras, con pautas masónicas, su arquitectura se vuelve herméticamente espiritual, con connotaciones de la maestría de obras, y el simbolismo masónico reluce por multitud de aspectos: ya sean iconográficos, geométricos o espaciales. No obstante, en los eclecticismos de modos orientalistas, también es perceptible los aditamentos ornamentales propios de la institución, muchos de ellos tomados de los repertorios conocidos gracias a las incursiones napoleónicas.

Tanto Trinidad Cuartara en Almería (trabajando desde 1871 hasta 1912) como Juan Monserrat Vergés en Granada (desde 1877 hasta la segunda década del siglo XX) serán los dos arquitectos encargados de llevar a sus respectivas ciudades a la modernidad, dotándolas de los servicios y las infraestructuras propias de las capitales de provincia finiseculares. En prácticamente todos sus edificios están presentes las alusiones a la masonería profesada. Flores de acacia, lotos, sogueados, ajedrezados, compás y escuadra, deidades egipcias, etc. forman parte del repertorio simbólico de la estética masónica de finales del siglo XIX que conforme a los planteamientos estilísticos de la época eran perfectamente utilizados de manera sincrética e imperceptible para los no iniciados, estableciéndose por tanto dos lecturas para un mismo edificio o solución urbana. Todos ellos fueron innovadores tanto en tipologías como en estilos. Sin embargo su talento creativo pudo verse constreñido a la actuación en un ámbito provincial, algo que por el contrario le supuso no sólo fama en su época sino una extensa producción arquitectónica.

Otro aspecto importante es la proyección arquitectónica funeraria. Los tres arquitectos municipales desarrollan esta actividad, sobre todo Francisco Azorín quien realiza el Mausoleo de Pablo Iglesias en Madrid (1935) y algunas tumbas en Córdoba o las múltiples obras de Cuartara con en el Cementerio de San José.

Una de éstas es la tumba del industrial masón José Quesada y familia, que responde a los cánones de un chalet suburbano, sin características aparentemente funerarias, exceptuando la cruz celta que cierra el supuesto frontón, que no es otro sino una minimalización de un compás o escuadra, con acacias, hecho con dos molduras perceptible en otras construcciones de Cuartara, así como en la propia obra de filomasones como Manuel de Cámara o Enrique Marrero Regalado en Santa Cruz de Tenerife. Quesada tenía de nombre simbólico *Fraternidad*, con grado de aprendiz, adscrito a la Logia Amor y Ciencia de Almería⁷, justamente la misma a la que pertenecía Trinidad Cuartara. En cada una de las aristas del compás, el autor pone encima de ellas tres rosas o acacias. En el interior del mausoleo un ajedrezado mármoleo, de piezas blancas y pequeñas negras con carácter romboidal, configuran este espacio simbólico.



Tumba de José Quesada, Cementerio de San José de Almería. Trinidad Cuartara

Montserrat Vergés, que era un arquitecto prometedor en Madrid y había sido becado en la Academia Española de Roma⁸, llega a Granada en abril de 1877, tras ser designado por la Dirección de Obras Públicas de Madrid, como sustituto en la Dirección técnica de la obra de Reforma de la Universidad de Granada, debido a la baja por enfermedad de Juan Pugnaire. Esta fecha (1877) supone un antes y un después en su vida, puesto que, estando en Granada, Monserrat recibiría numerosos cargos profesionales e institucionales. Es nombrado arquitecto del Arzobispado de Granada el 15 de diciembre de 1877 y además de la Diócesis granadina de Guadix-Baza. Este nombramiento está directamente relacionado con una de las polémicas más interesantes, e inéditas hasta la fecha, de la Iglesia granadina con la Comisión Provincial de Monumentos, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Ministerio de Gracia y Justicia producida

durante el siglo XIX. El día 2 de noviembre de 1877 la Comisión Provincial de Monumentos ponía en conocimiento de la Academia de San Fernando, a través de una carta firmada por varios arquitectos, con copia también dirigida en misma fecha al Gobernador de Granada, la grave situación generada. En ella manifestaban su profundo malestar con el Arzobispado por realizar unas obras de reforma con ciertas irregularidades y además teniendo como director de las mismas a un maestro de obra, Francisco Giménez Arévalo, cuestión que infringía las normativas realizadas en los Reales Decretos de años previos.

El arquitecto municipal Cecilio Díaz de Losada⁹, el mismo 2 de noviembre de 1877 manda una carta personal a su maestro el Académico de San Fernando, D. Eugenio de la Cámara donde le da cuenta del escándalo catedralicio. En la carta comenta cómo:

“[...] el señor Pougnaire –sic. posiblemente, el arquitecto Juan Pugnaire– ha dicho el disparate que se está cometiendo en la Catedral [...] y le informa de todo]

El maestro, es un tal Fco. Jiménez Arevalo de los últimos que salieron de la escuela, y está ejerciendo aquí hace 4 ó 5 años. Es intrigante como el solo, y haciendo las obras por cuatro cuartos y con la recomendación de un ricachón de aquí, ha conseguido alzarse con la mayor parte del trabajo. Si tiene conocimiento de alguna obra [al parecer se presenta y no se va hasta que la consigue, ...]

Con el trabajo que el ha prestado cualquiera estuviera rico, pero todo lo contrario: le cuadra perfectamente aquella de que el burro que más trabaja lleva el aparejo más roto [...]”¹⁰. Díaz de Losada continúa la carta relatando la obra catedralicia y la ilegalidad de la misma, pues incumplía la normativa:

“[...] el Cabildo intenta hacer la mayor de la plataforma del Altar principal y hace una cuestación entre el mismo y algunos fieles. Al llegar á pedir caudal del banquero Agrela, este ofrece 100 duros a condicion de que dirija la obra el Jiménez que le está haciendo una casa; lo cual y al ser pariente de un canónigo según tengo entendido, fue lo suficiente para que recayera en aquel el nombramiento de director e hizo el proyecto”¹¹.

El Ministerio de Gracia y Justicia, en Real Orden de 15 de diciembre de 1877, acabando la polémica de este modo, nombró a Juan Monserrat y Vergés como Arquitecto diocesano del Arzobispado de Granada y de la Diócesis de Guadix-Baza¹². En esas fechas ya había sido designado arquitecto municipal de Granada y, más tarde, sería arquitecto inspector de Hacienda para el Registro de Edificaciones y Solares. Monserrat no sólo ocupó estos

nombramientos públicos, sino que, al mismo tiempo, compaginó su actividad artística con la filantrópica dentro de las logias granadinas.

Juan Monserrat Vergés formaría parte del primer cuadro lógico de la logia *Beni-Garnata* nº 178 de 10 de febrero de 1883, año de su fundación, junto a los veinticinco miembros restantes. Adoptaría el nombre simbólico de *Ictinuis*, en relación a uno de los grandes arquitectos de la Historia de la Grecia Clásica. El Dr. Juan Gay Armenteros y la Dra. María Pinto Molina señalan que la fecha de iniciación de todos sus miembros, exceptuando uno en 1880 y otro en 1882, era la misma que la de su fundación 1883¹³. En 1886, Monserrat ya contaba con el grado 13. Tres años más tarde, aparecía como Tesorero del Capítulo Provincial, órgano superior que reunía a las logias granadinas. Por aquel entonces, era representante de la logia *Luz del Porvenir* núm. 179 de Loja, contando con grado 20 en la Masonería¹⁴. Al año siguiente, Monserrat Vergés formaba parte del *Consejo Areopágico Mariana Pineda*. En 1890, Juan Monserrat Vergés sería Gran Tesorero¹⁵ y además Presidente del Capítulo Provincial¹⁶.

Innovador tanto en tipologías como en estilos, su talento creativo pudo verse constreñido a la actuación en un ámbito provincial, algo que por el contrario le supuso no sólo fama en su época sino una extensa producción arquitectónica. En este sentido, Monserrat y Vergés formaría parte de la generación de arquitectos municipales y provinciales, de las zonas periféricas españolas, como Trinidad Cuartara en Almería, Mariano Estanga en Tenerife o Jerónimo Cuervo en Málaga. A todos ellos les tocó además de sanear la ciudad, planificar nuevas estructuras y tipologías constructivas como las viviendas de la clase obrera, hospitales, hoteles, mercados, fábricas, colegios o estaciones.

Aparte de los cargos públicos e institucionales en la Masonería, también sería miembro fundador del *Centro Artístico, Literario y Científico* de Granada¹⁷, así como contable de la Sociedad obrera *La Obra* en enero de 1900¹⁸, siendo elegido Presidente honorario tal y como consta en el *Semanario X* del día 21 de abril del mismo año¹⁹. Configuraban la directiva un nutrido grupo de masones: Blas J. Zambrano, el litógrafo José Gómez Zamora, Eduardo García Carrera y José Moreno Moreno²⁰.

Juan Monserrat Vergés destacó como profesional por su versatilidad estilística y tipológica. El neogótico de ciertas influencias británicas, apreciable en sus iglesias, o el gusto ecléctico de corte francés de la Banca Rodríguez Acosta, el Hotel Colón o la Casa Gaset, serán dos de sus fórmulas estéticas más frecuentes, caso inusual en el

ámbito granadino puesto que ninguna de sus producciones responden a lenguajes neoárabes. También se adentra en algunas referencias neomudéjares en el Convento del Servicio Doméstico y ciertos atisbos modernistas en la Villa Pineda, conjugando el estilo inglés con los cerramientos contemporáneos modernistas. Es el introductor de las tipologías de ventanas británicas *oriel* y *bay window*, desarrollada posteriormente por otros arquitectos en Granada como Fernando Wilhelmi. No teme a los nuevos materiales como el hierro forjado a la hora de generar espacios públicos como los mercados municipales, y sobre todo conjuga con acierto moldes de cemento que reitera de manera utópica generando eclecticismos de notoria singularidad.

Realizó numerosas obras desde finales del siglo XIX, pero su producción más extensa se centra desde 1889 hasta 1910. Las más importantes son la reforma y fachada de la Antigua Universidad Literaria de Granada (1877-1886), el proyecto para la antigua Facultad de Medicina (1882), la proyección urbanística de la Plaza de la Trinidad, la iglesia parroquial de Gabia La Grande (1887)²¹, la iglesia de Nuestra Señora de Monserrat, la Banca Rodríguez Acosta (1902)²², el Hotel Colón (1905), la Fábrica de azúcar del Marqués de Dílar (1890), la Pescadería Municipal²³, o Villa Pineda (1908), la capilla de San Juan de Dios en la Calle Elvira, etc.



Iglesia de Nuestra Señora de Montserrat, Granada (finales del siglo XIX). Juan Monserrat y Vergés

En muchas ocasiones incorpora determinados elementos masónicos: rosacruces como en la Iglesia de Gabia o la de Nuestra Señora de Monserrat en Granada, ajedrezados simbólicos y cartelas alusivas a la Orden del Gran Arquitecto, donde se aprecian soluciones similares a las de ciertos diplomas masónicos. En este sentido, debemos señalar la casa de Juan Lisbona, reformada en fachada por Monserrat Vergés en 1901.

Trinidad Cuartara es uno de los arquitectos más destacados que trabajó en Almería en el siglo XIX, definiendo durante el cambio de siglo la ciudad actual, con su

peculiar entramado urbanístico. Además de urbanista, fueron múltiples sus actuaciones constructivas civiles, institucionales y religiosas en la provincia. Es el único arquitecto masón que aparece trabajando y residiendo en Almería durante el período de nuestro estudio²⁴. Nació en Almería el 5 de Agosto de 1847 y murió en 1912. Era hijo de Joaquín Cuartara, comerciante de origen genovés nacido en Cartagena. Su madre, Ángela Casinello, era gibraltareña de ascendencia catalana²⁵. Su familia paterna estaba enraizada desde comienzos del siglo XIX como otros burgueses y obreros italianos en la ciudad almeriense²⁶.

A principios de 1872, se presenta al Título de Arquitecto Municipal de Almería, dejado vacante por Joaquín Cabrera quien había estado desde 1865. Durante cuarenta años, Trinidad Cuartara realizará tanto su labor en el cargo de arquitecto municipal de la capital como el ejercicio de su profesión libremente. En el libro de nombramientos de Académicos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid aparece designado como Académico Corresponsal el 30 de junio de 1888²⁷, junto a pintores de la talla del genovés Andrea Giuliani, nombrado en 1874 y afincado también en Almería. La importancia de ser nombrado Trinidad Cuartara como Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid nos hace pensar en la proyección y consideración de su extensa y diversa obra arquitectónica de la ciudad almeriense fuera de la misma. Este junto con Antonio Muñoz Degraín y con otros andaluces masones, formaron parte del selecto conjunto de académicos que luchaban por defender el valor del arte. No obstante, era Académico de Bellas Artes de la Real Academia de San Fernando, no por ser arquitecto municipal de la capital de la provincia almeriense sino por derecho propio en calidad de corresponsal²⁸. Aunque esta documentación está siendo objeto de investigación, los datos de la Comisión Provincial de Monumentos de Almería no resuelven ciertos planteamientos que se han suscitado al analizar su biografía, cuestiones que no habían sido reflejadas en la monografía dedicada a este arquitecto, en la que tampoco se había contemplado su adscripción masónica.

Y es que precisamente, son también muy pocos los datos de Trinidad Cuartara conservados en el Archivo Nacional de la Guerra Civil de Salamanca. Su filiación con la logia *Amor y Caridad n.º 15* de la capital almeriense aparece en un cuadro simbólico de la logia sin fechar. Esta logia integrada por un número importante de industriales, profesores, médicos, empleados y propietarios, debió inaugurarse en torno a 1887, dependiendo del Gran Oriente de España²⁹.

Tenía el grado 17, pero desconocemos cual es el que pudo alcanzar a lo largo de su trayectoria masónica. Su nombre simbólico es *Labrousse*³⁰. Como urbanista trazó y creó numerosos barrios como el del Hospital, la Catedral o Santo Domingo, además de ampliar otros como el de Poniente o reestructurar las partes del casco antiguo o La Almedina. Trinidad Cuartara proyectó la prolongación de El Paseo, el encauzamiento de la Rambla del Obispo Orberá, contextualizando su planimetría y trazado para servir de conexión urbana al ferrocarril. Cines, teatros, mercados, escuelas, iglesias, palacetes, viviendas obreras, paseos, jardines, kioscos, el cementerio de San José, muestran una larga e interesante producción arquitectónica. Al día siguiente de su muerte en 1912, La Crónica Meridional hace mención a sus actitudes humanas y filantrópicas: "El señor Cuartara era una persona de grandes cualidades, entre las que sobresalían la bondad y la modestia, quizá excesiva, y que le hacían no tener enemigos, sembrando el afecto en cuantos lo trataban"³¹.

Francisco Azorín Izquierdo es tal vez la figura más compleja de todas las señaladas. Su adscripción masónica, su talante político como miembro del PSOE y su admiración por el Esperanto, publicando traducciones al español, han hecho de él uno de los arquitectos más relevantes de Córdoba durante el siglo XX. Desde muy temprana edad se inició en la Masonería. Fue miembro fundador de la *Logia Turdetania*, cuyo nombre simbólico era *Franco*³². Azorín obtuvo el grado 31 antes de su exilio, desde donde seguiría una labor esperantista, política y masónica. Debido a la vocación profundamente social de su arquitectura hemos dejado ésta para el siguiente apartado, con las otras obras de Cuartara.

La vertiente social de la Masonería: los arquitectos municipales y la filantropía andaluza:

Aparte de los nombramientos públicos e institucionales obtenidos dentro de la masonería, estos arquitectos tuvieron importantes vínculos con las sociedades obreras y con el fomento de construcciones baratas y dignas para esta clase. En el caso de Granada, Monserrat y Vergés fue miembro fundador de la Sociedad *La Obra* en 1900, asociación con marcado carácter pedagógico y filantrópico que pretendía promover la educación, la instrucción y cultura de la clase obrera.

Almería y Córdoba con las directrices de Trinidad Cuartara y Azorín Izquierdo, respectivamente, sí pudieron generar un urbanismo masónico en su más estricto sentido filantrópico como el proyectado para *La Caridad* (1891) o el *Campo de la Verdad* (1916). Es decir, existe un

urbanismo masónico social en tanto en cuanto responde a unos principios éticos y morales de la dignidad del ser humano, sentido estrictamente filantrópico que la institución suele plantear, en consonancia con las necesidades del desfavorecido, reportándole la mayor dignidad posible. No está bajo las proporciones áureas y las intenciones herméticas de la geometría que en la Orden también tienen cabida en otros proyectos. En este caso se atiende los propios intereses espaciales de esta clase marginada; y al mismo tiempo, por el contrario, esto no supone estar exento ni de calidad en materiales ni de la armonía estética y arquitectónica así como de las condiciones higiénicas más saludables.

La Orden del Gran Arquitecto del Universo se interesó desde fechas muy tempranas por la clase obrera española y esto tuvo una repercusión en todo aquello que concerniera a dicho estamento, por lo que educación, sanidad y vivienda serán preocupaciones directas de la institución. Precisamente dignificar espacios en estas viviendas de la clase obrera era una cuestión que en muchas ocasiones no se efectuaba por los costos que suponían para los comitentes. Trinidad Cuartara incluso llega a diseñarlas con más de un jardín, a modo de pequeño hotel inglés. Esta idea será analizada con profusión en los ejemplos significativos que de este autor y de Azorín señalaremos a continuación. En especial atención a las habitaciones y cocina, todas ellas intentando que sean aireadas con luz natural, y con un jardín interno o externo, que produzca una mayor calidad de vida. Así, Cuartara proyectaría *dos casas para obreros* (1908) a modo de experiencia o ensayo arquitectónico, que regalaban a los suscriptores del periódico almeriense *La Independencia*. “En él, rompe el esquema tradicional de este tipo de vivienda [...]”³³. La distribución interna es muy interesante, separando en tres alcobas al matrimonio, hijas e hijos, cada uno con ventana hacia el patio o la calle. Una amplia sala-comedor, cocina, pila y el aseo cierran la distribución. Un jardín-patio, al modo inglés, con unas grandes proporciones, puesto que abarca las mismas dimensiones que el cuarto de matrimonio y la sala-comedor; se ubica al final de cada casa³⁴.

No debemos olvidar, que la sociedad burguesa, en ocasiones, era tendente a adoptar ciertos aspectos cercanos al paternalismo sobre el proletariado, sustentado en argumentos como los del Vicepresidente de la Sociedad Central de Arquitectos en España, Lorenzo Álvarez Capra, quien denominaba a los antiguos barrios de obreros “baluartes del desorden y fuentes de discordia [...], siendo] un peligro para la clase obrera y un foco de infección para el resto de la ciudad”³⁵. Abogando por el inter-

clasismo, señala el Dr. Fernández, que Álvarez Capra manifestaba su idea de albergar al obrero en los sotabancos de los propios edificios para burgueses, puesto que —continúa el arquitecto— “[...] nuestro obrero es bueno por naturaleza e instinto”³⁶.

Si atendemos el caso de Almería, el urbanismo de Cuartara está intrínsecamente relacionado con el fuerte componente social que tienen sus actuaciones como arquitecto en nuevos barrios para la clase obrera a los que dignifica no sin obstáculos. En este sentido, las actuaciones de Azorín reflejan en Córdoba sus ideales filantrópicos, llegando al punto de hacerse eco la prensa local: “El señor Azorín Izquierdo es una de las mentalidades más ponderadas y notables de Córdoba. Espíritu viajero y experimental, muy de nuestro tiempo, enfoca los problemas urbanos con claridad y una concisión extraordinarias. Posee el mérito de poner la fecha en el blanco sin tensiones excesivas. Enamorado de la pulcritud, de la orden, de la vida rítmica y sin estridencias, sus ideas son limpias y llenas de luz, conteniendo el sentimiento de una arquitectura sólida e higiénica”³⁷.



Barrio de Los Jardinillos, Almería (1897). Trinidad Cuartara Casinello

En Almería también existe otro barrio de nueva planta, el de Los Jardinillos, realizado con posterioridad al de La Caridad, por el promotor e industrial Guillermo López Rull, quien en otras ocasiones contaría con Cuartara. López Rull compró toda una serie de terrenos anexos a la antigua Plaza de Toros, en la Rambla de Belén. Los planos de Cuartara del Barrio del Malecón de Los Jardinillos de Almería son fechados en 1897. “El proyecto presenta los solares repartidos en parcelas mayores de lo normal en este tipo de viviendas”³⁸. Trinidad Cuartara en las viviendas sociales para obreros siempre realiza unas proporciones más dignas, espacialmente, que el resto de compañeros de su profesión. Las viviendas distribuidas interiormente con cocina, aseo, corral, pasillo, cuarto,

alcoba y sala, tenían entre 60 y 54 metros cuadrados, salvando así las irregularidades de la manzana. Disponían de una terraza, a modo de jardín de entrada a la residencia, dotado de verja de acceso, de 20 a 28 metros cuadrados³⁹, algo totalmente insólito en este tipo de construcciones en España. El concejal, arquitecto y masón, Francisco Azorín Izquierdo hará soluciones similares en la ciudad cordobesa a principios del siglo XX hasta el estallido de la Guerra Civil.

El propietario de los terrenos, como señala el Dr. Carlos M^a Fernández, es consciente de que esta obra supone un mejoramiento de las viviendas de clase obrera, puesto que añade –Guillermo López Rull– que son: “los tipos de estas algo distintos del acostumbrado, con tendencia a mejorar las condiciones de comodidad, higiene y ornato; lo cual ha de producir al que suscribe desembolsos mayores de los corrientes en esta clase de obras”⁴⁰. No obstante, el propietario no hace una queja de esta situación de encarecimiento hacia su bolsillo, sino que por el contrario manifiesta la satisfacción de poder generar una arquitectura digna para las clases menos favorecidas.

Otro de los barrios ejecutados por masones y donde el corporativismo y la ayuda de la Orden hacia las necesidades acuciantes queda reflejado en La Caridad de Almería. Interesante barrio almeriense construido con fines benéficos, al igual que el de la Misericordia, tras las inundaciones acaecidas en la ciudad en septiembre de 1891. La construcción se debió al altruismo filomasón de la Asociación de la Prensa de Madrid, redactando el proyecto Trinidad Cuartara y el Arquitecto Provincial, Enrique López Rull. Se trata de una hilera de casas dispuestas sobre un pequeño montículo en la acera Norte de la nueva calle, que se denominaría Paseo de La Caridad. Su orientación, como señala el Dr. Carlos María Fernández, es envidiable pues está hacia mediodía. El friso de moldura clásica continuo, a modo de cerramiento de fachada, se ve interrumpido en su tramo central, justo entre dos viviendas, para incorporar una inscripción conmemorativa en mármol, aplicada en un frontón rematado por su característico frisillo a modo de “compás” abierto. La lápida dice lo siguiente [69]: “BARRIO DE LA CARIDAD. Edificado por la prensa asociada de Madrid a favor de los inundados en el 11 de septiembre de 1891, en terrenos cedidos por los herederos de Joaquín Cañadas, bajo la dirección de los arquitectos D. Enrique López Rull y D. Trinidad Cuartara Cassinello y formando la Comisión ejecutiva los directores de la *Época*, *El Globo* y *El Liberal*. Puesta la primera piedra el 26 de noviembre de 1891 terminada las obras el 28 de marzo de 1892”. Hay constan-

cia en los cuadros lógicos de 1886 de la existencia de una persona con el nombre de Joaquín Cañadas, posiblemente descendiente del Joaquín Cañadas cuyos herederos están cediendo el terreno en 1891. Su profesión era ebánista, y como masón estaba adscrito a la *Logia Unión y Justicia* núm. 70, con grado de aprendiz en 1886. Su nombre simbólico es *Flammarión*⁴¹. El diseño del Barrio de La Caridad es cuidado, destacando ciertas soluciones eclécticas. “Supone un intento experimental de dignificación de la vivienda para obreros, destacando el pequeño jardín delante de la fachada, que desahoga cada casa, siendo el primer ejemplo almeriense de este tipo”⁴².

Las condiciones higiénicas de la ciudad fueron importantes para los arquitectos masones. Azorín, en 1916 publica un artículo sobre la recuperación del *Campo de la Verdad* –barrio histórico a extramuros de la ciudad, al otro lado de su puente romano–. Allí genera un urbanismo y vivienda peculiares para la clase obrera, inspirándose en las el concepto de ciudad jardín. “En 1919 publica en la revista *Andalucía* su artículo “Ante el problema social. El derecho a la vivienda”, donde expresa sus ideas acerca del derecho que tiene la clase obrera a una vivienda digna. La emprende Azorín contra la vigente ley de Casas Baratas, porque sólo beneficiaba a la burguesía y relata cómo el derecho a la vivienda es una reclamación del Partido Socialista y de la Unión General de Trabajadores.



Campo de la Verdad, Córdoba (c. 1916). Francisco Azorín Izquierdo

La aspiración se resume así: “Casa, cómoda, higiénica y bella para cada familia obrera”⁴³. Este espíritu de Azorín lo llevó en 1926 a participar en la creación de la Cooperativa de Casas Baratas *Pablo Iglesias*, una de las más significativas del período republicano, contando en 1936 con 58.000 afiliados, de la que Azorín fue el Director de la Oficina Técnica⁴⁴.

A modo de conclusión debemos señalar que la estética masónica que se refleja en Andalucía, a través de estos tres arquitectos municipales que trabajan a caballo entre el siglo XIX y el siglo XX, no sólo es perceptible en el empleo de ciertos ornamentos en consonancia directa con los símbolos propios de la ritualística de la Orden

del Gran Arquitecto del Universo. También, esta estética subyace de manera clara en la propia proyección espacial de la arquitectura y el urbanismo que generaron. Nuevas aportaciones documentales sobre sus biografías, los comitentes, y el ámbito de trabajo en sus cargos municipales, etc. pueden sugerir otras reflexiones que profundicen en otros aspectos, que, por la brevedad de estas líneas, no han podido ser tratados.

Notas

- 1 ENRÍQUEZ DEL ÁRBOL, E. (1994): *La Masonería en Huelva en el último tercio del siglo XIX*. Diputación de Huelva, CEHME y Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Granada, Alicante, p. 21.
- 2 La historia reciente quiso dotar a los dos primeros, de toda la tergiversación e irracionalidad de aquellos que atentan contra el patrimonio, bien por política o bien por ignorancia, destruyendo así sus principales características. Esperando que en próximas intervenciones, con las medidas de alta protección para ellos obtenidas, resulten mínimamente dañados.
- 3 FERRER BENIMELI, J. A. (1996): *La Masonería española* en la colección *La historia y sus textos*, Editorial Istmo, Madrid, p. 201.
- 4 FERRER BENIMELI, J. A. (1982): *El contubernio judeo-masónico-comunista*, Editorial Istmo, Madrid, pp. 293-294.
- 5 Cfr: Definición de Masonería en FRAU, L. y ARÚS, R. (1883): *Diccionario Enciclopédico de la Masonería*, La Propaganda Literaria, La Habana.
- 6 ÁLVAREZ REY, L. (1996): *Aproximación a un mito: Masonería y política en la Sevilla del s. XX*, Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, p. 274.
- 7 PINTO MOLINA, María (1990): *La Masonería en Almería a finales del siglo XIX*, Universidad de Granada, Granada, p. 134.
- 8 La serie de retratos de los becarios de la Academia de Bellas Artes de España en Roma comienza en 1881. Por esas fechas, este arquitecto trabajaba en España, concretamente en Granada. El retrato - muy probablemente- sería realizado a posteriori de su estancia como becario y enviado a Roma. RINCÓN GARCÍA, W. (1991): "El autorretrato: ensayo de una teoría" en *El autorretrato en la pintura española: De Goya a Picasso*, Catálogo de la Exposición homónima. Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, p. 27.
- 9 En la misma carta señala que es arquitecto municipal desde el 1 de agosto de 1870, y que desde 1872 se había caído en el ejercicio de su profesión.
- 10 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [en adelante, ARABASF]: *Carta de Cecilio Díaz de Lozada a Eugenio de la Cámara a 2 de noviembre de 1877*. Comisión Provincial de Monumentos. Granada. s. c. Díaz de Lozada habla de uno de los últimos maestros de obras, en relación con Jiménez Arévalo (sic.), que por esas fechas y en ocasiones se le ha vinculado con ser Ingeniero industrial. En este sentido, el empleo de ciertas alegorías por parte del maestro de obras en algunas viviendas suyas podría estar relacionado con su idea de dignificar su profesión aun habiendo una experiencia previa del empleo de estos moldes por parte de Monserrat Vergés. De todos modos, ambos profesionales llegaron incluso a trabajar juntos proyectando el Hotel Colón.
- 11 ARABASF: *Idem, Ibidem*.
- 12 Archivo del Ministerio de Justicia [AMJ]: Leg. 4005, exp. 20646 y exp. 20643. Cfr: RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M. (2000): "La Junta de Reparaciones de Templos en la Diócesis de Guadix-Baza (1845-1904)" en *Cuadernos de Arte* núm. 31, Universidad de Granada, pp. 173-175.
- 13 GAY ARMENTEROS, J. y PINTO MOLINA, M. (1983): *La Masonería en Andalucía Oriental a finales del siglo XIX*, Universidad de Granada, Granada, pp. 330-331.
- 14 LÓPEZ CASIMIRO, F. (2000): *Los masones en Granada. Último tercio del s. XIX*, Editorial Comares, Granada, pp. 257-258.

- 15 *Idem*, *Ibidem*, pp. 262-265.
- 16 Archivo Histórico Nacional de la Guerra Civil [AHNGC]: Legajo 756 A. Expediente 5. GAY ARMENTEROS, J. y PINTO MOLINA, M (1983): *op. cit.*, pp. 346-347.
- 17 Para una información más detallada de la participación de la Masonería en la vida del Centro Artístico y en la cultura granadina, cfr: LÓPEZ CASIMIRO, F. (1993): "Masonería y cultura (A propósito del Centro Artístico de Granada)" en *Actas XI Congreso Hespérides*, pp. 379-384.
- 18 "De los que trabajan" en *Semanario X*, núm. 1. Granada, I-I-1900. Cfr: LÓPEZ CASIMIRO, Francisco (2000): *op. cit.*, pp. 392-393.
- 19 *Semanario X*, núm. 20. Granada, 21-IV-1900.
- 20 LÓPEZ CASIMIRO, F. (2000): *op. cit.*, p. 393.
- 21 GUILLÉN MARCOS, E. (2000): "La iglesia de Gabia La Grande y los historicismos medievalistas en la arquitectura religiosa granadina". En CIRICI NÁRVAEZ, J. R. y ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a D. (coord. y ed.) (2000): *Arquitectura y ciudad en España. De 1845 a 1898*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, pp. 57-63.
- 22 JEREZ MIR, C. (2003): *Guía de Arquitectura de Granada*. Granada, Editorial Comares, p. 302.
- 23 GÓMEZ-MORENO, M. (1982): *Guía de Granada*. Edición facsímil (1892) Tomo I, Universidad de Granada, Granada, p. 248.
- 24 No obstante, pese a que su condición de masón está totalmente reconocida por la Dra. María Pinto Molina como miembro activo de las logias almerienses según consta en los legajos de Masonería A del propio archivo salmantino, no se encuentra expediente personal del mismo. Bien puede deberse a lo peculiar del nombre de cara a los archiveros, no sabiendo ubicar Trinidad como nombre masculino o como apellido Cuartara, de tal modo que paradójicamente no se encuentra expediente personal generado, algo que es infrecuente ya que incluso existen expedientes personales, fichas generadas a personas fallecidas con mucha anterioridad a finales del siglo XIX.
- 25 FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. M. (1989): *Trinidad Cuartara Casinello, Arquitecto. Almería, 1871-1912*, Editorial Cajal, Almería, pp. 22.
- 26 TAPIA GARRIDO, J. A. (1989): *Almería, hombre a hombre*, Almería, p. 123.
- 27 ARABBAASF. Legajo 20/ 3. *Nombramiento de Académicos*. p. 5.
- 28 NAVARRETE MARTÍNEZ, E. (2001): *Comisiones Provinciales y Comisión Central de Monumentos Históricos-Artísticos*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Consultado en versión digital actualizada en la dirección de Internet: <http://portallengua.fsanmillan.org/portallengua/fcc/pdf/proyectolenguasasf/2.2.2.comisiones.pdf>.
- 29 PINTO MOLINA, M (1990): *op. cit.*, p. 59.
- 30 *Idem*, *Ibidem*, p. 120.
- 31 *La Crónica Meridional*. 13 de febrero de 1912, Almería. Citado en FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. M. (1989): *op. cit.*, p. 28.
- 32 Cfr: MORENO GOMEZ, F. y ORTIZ VILLALBA, J. (1985): *La Masonería en Córdoba*, Albolafia, Córdoba.
- 33 FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. M. (1989): *op. cit.*, p. 223.
- 34 Archivo Municipal de Almería [AMA]: Legajo 98, doc. 2. *Modelo de casa para obreros. Regalo del periódico La Independencia a sus suscriptores y lectores*.
- 35 FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. M. (1989): *op. cit.*, p. 224.
- 36 *Idem*, *Ibidem*, p. 224.
- 37 Cfr: Artículo del Periódico *Política*, n° 42. Córdoba, 25 de Octubre, 1930, p. 3, citado en GARCÍA VERDUGO, Francisco R. (2005): "Francisco Azorín Izquierdo, una aproximación biográfica" artículo en GARCÍA VERDUGO, Francisco R. (2005): *Francisco Azorín Izquierdo. Arquitectura, urbanismo y política en Córdoba (1914-1936)*, Universidad de Córdoba, Córdoba, p. 29.
- 38 FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. M. (1989): *op. cit.*, p. 219.
- 39 AMA: Legajo 767, doc. 35. *Proyecto del Barrio de Los Jardinillos*.
- 40 FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. M. (1989): *op. cit.*, p. 219.
- 41 PINTO MOLINA, M. (1990) : *op. cit.*, p. 117.
- 42 FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C. M. (1989) : *op. cit.*, p. 218.
- 43 VILLAR MOVELLÁN, Alberto (2005): "Arquitectos y arquitectura cordobesa en el primer tercio del siglo XIX" en GARCÍA VERDUGO, Francisco R. (2005): *Francisco Azorín Izquierdo. Arquitectura, urbanismo y política en Córdoba (1914-1936)*, Universidad de Córdoba, Córdoba, p. 77.
- 44 GARCÍA VERDUGO, Francisco R. (2005): "Francisco Azorín Izquierdo, una aproximación biográfica" en GARCÍA VERDUGO, Francisco R. (2005): "Francisco Azorín Izquierdo, una aproximación biográfica" en GARCÍA VERDUGO, Francisco R. (2005): *op. cit.*, p. 29.

La escultura mariana medieval en el reino de Valencia. Imagen y cultura

María Elvira Mocholí Martínez
Universitat de València

Parejo al escaso número de esculturas bajomedievales conservadas en el ámbito del antiguo reino de Valencia, corre el total e importancia de los trabajos que se han encargado de su estudio. Esta carencia se agrava cuando se trata de investigaciones que vayan más allá del aspecto formal de la obra. El polo opuesto, por otra parte, es la profusión de trabajos de carácter piadoso, en el caso de las imágenes de culto. Normalmente, se suele soslayar su iconografía y, sobre todo, la relación de estas obras con su contexto cultural, es decir, su aspecto iconológico; trabajo que pretendemos llevar a cabo, a partir de los ya existentes y de los realizados para otras regiones europeas, tomando como punto de partida la catalogación previa de las obras, a través del método Apes. Desarrollada por la Universitat de València, Apes es una base de datos iconográfica de arte hispánico, cuyo objeto es facilitar el estudio de las obras de arte con un enfoque iconológico y culturalista¹.

Para empezar, cabe justificar la selección de piezas que son objeto de esta investigación. Analizar el fenómeno mariano a través de las representaciones escultóricas, comporta una limitación que va más allá de la simple clasificación disciplinaria y que responde a la especificidad funcional de estas obras. La tridimensionalidad y la materia de una escultura condicionan su ubicación, por ejemplo, en las portadas o en las claves de bóveda. Y todo ello determina su función e, incluso, la cualidad de objeto sagrado, cuando se trata de imágenes devocionales, establecida por una serie de leyendas, que les otorga y ratifica su carácter milagroso. Aún así, será forzoso hacer alusión a otras disciplinas artísticas. A este respecto, conviene hacer notar que, entre las representaciones pictóricas

de María, sólo los iconos reciben ferviente veneración y comparten con aquellas la formación de una leyenda que explica su origen. El resto, carentes de la sacralidad de las anteriores, desempeñan una función narrativa o mnemotécnica. Por ejemplo, la Virgen de Monteolivete (Fig. 1) llegó a Valencia milagrosamente, junto a un soldado cautivo en Palestina, al que se había aparecido sobre un olivo². También centran nuestra atención las conocidas como cruces de término o *peirons*, puesto que práctica-



Figura 1. Ntra. Sra. de Monteolivete, s. XIV, parroquia de Ntra. Sra. de Monteolivete, Valencia

mente todas presentan en su anverso la figura de la Virgen con el Niño. Cuando se trata de obras tan peculiares como éstas, monumentos a medio camino entre la arquitectura y la escultura, su singularidad queda sobradamente manifiesta. Discernir cuál fue su papel en el contexto de la sociedad medieval es uno de los fines de este trabajo. Así pues, a pesar del alcance regional de la presente investigación, la generalización del fenómeno mariano en la Europa bajomedieval y, especialmente, en el resto de los reinos hispánicos, acrecienta su interés más allá de las fronteras de su ámbito de estudio.

Leyendas y tradiciones

La devoción mariana llegó a cotas inusitadas durante la Baja Edad Media. Entre los siglos XI y XIII Europa vive por y para la Madre de Dios, hasta un punto que podría considerarse herético. Los reinos hispánicos no son ajenos a este fenómeno, si bien cuentan con la particularidad de hallarse inmersos en su propia cruzada. Antes de mediar el siglo XIII, la conquista definitiva de lo que sería el reino de Valencia estaba consumada, a falta de la posterior adhesión del sur de Alicante. Ante la ausencia inicial de artesanos, cabe la posibilidad de que algunas imágenes fueran traídas por los repobladores cristianos procedentes del resto de la Corona de Aragón o de otros territorios, que también habrían introducido advocaciones y creencias. Entre las obras escultóricas más antiguas que se conservan en la Comunidad Valenciana, destacan dos imágenes marianas, la Virgen de la Consolación de Corcolilla, Alpuente (Valencia) (Fig. 2) y la Virgen del Rebollet de Oliva (Valencia). Esta última se había fechado entre finales del siglo XII y principios del XIII, por lo que, necesariamente, estaba considerada como una imagen importada. Actualmente, su datación se ha retrasado hasta el último tercio del siglo XIII o principios del XIV, razón por la cual pudo haber sido realizada, expresamente, para el lugar en el que acabó siendo venerada. No obstante, teniendo en cuenta su relación estilística con algunas imágenes leridanas, es probable que su autor procediera de la misma región. En cualquier caso, resulta muy difícil seguir el rastro documental de estas primeras obras y, tanto si fueron importadas, como encargadas en o desde Valencia, su comparación con otras imágenes, principalmente catalanas y aragonesas, se plantea como una tarea ineludible. Por otro lado, gran parte de ellas han desaparecido, probablemente junto con los documentos que las pudieran haber mencionado, y, en el mejor de los casos, únicamente se conserva alguna fotografía, donde las imágenes suelen aparecer cubiertas por un manto.



Figura 2. Ntra. Sra. de la Consolación, ss. XIII-XIV, Corcolilla, Alpuente (Valencia)

Pero donde termina la historia, empieza la leyenda y gran parte de estas vírgenes han inspirado narraciones, que tratan de explicar sus orígenes. Cuantas de estas tradiciones son medievales es difícil de discernir, ya que no se ha realizado ningún estudio al respecto. De hecho, todas se han datado en época moderna, dado que prácticamente no han sido hallados documentos de origen medieval que acrediten una mayor antigüedad³ y algunas imágenes son, incluso, posteriores a la época de su supuesto hallazgo. No obstante, una investigación de este tipo fue llevada a cabo, para Castilla y Cataluña, por William Christian⁴. Este antropólogo ha analizado documentos notariales de los siglos XV y XVI, conservados en copias modernas, que dejaron testimonio de diversas apariciones marianas. Por lo que respecta a obras literarias, las más antiguas, en las que se da noticia de algunas de las esculturas que son objeto de nuestro estudio, datan del siglo XVI⁵. Sin embargo, la comparación con

textos de otras regiones, en las que se vivía una situación histórica similar; puede llenar este vacío. Así pues, colecciones de milagros como las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, entre otras, ejemplarizan las creencias de la sociedad medieval. El estudio de las leyendas que, transmitidas oral o documentalmente, se ponen por escrito en la Edad Moderna, contribuirá a la comprensión de la función social y religiosa de las imágenes de culto.

Así pues, la visión de luces o estrellas que advierten de la presencia de algún objeto sagrado, son frecuentes en numerosas leyendas valencianas referentes al descubrimiento de imágenes marianas. No obstante, hasta el momento, y que sepamos, sólo hay constancia de un documento bajomedieval, que se hace eco de esta tradición. El Archivo Diocesano del Arzobispado de Valencia conserva una licencia del obispo Vidal de Blanes concedida el 26 de marzo de 1363, para construir en Sueca (Valencia) la ermita de *Nostra Senyora de Sales*⁶. En ella se alude a "luminarias", que habrían sido vistas tiempo atrás, en el lugar donde iba a construirse la ermita, y otras "visiones", que seguirían produciéndose con posterioridad. Por tanto, la aparición de luces en el término de Sueca, pero fuera de la ciudad, ya era una tradición en 1363, puesto que, como afirma el texto, fueron "hombres antiguos" sus primeros testigos. Por tanto, algunas de las leyendas que se pusieron por escrito en época moderna, o al menos parte de ellas, se concibieron antes del siglo XVI y no fueron producto de la intención contrarreformatista de justificar la devoción y el culto a determinadas imágenes, sino que ya, en la Edad Media, algunas esculturas recibieron una especial consideración, en tanto que objeto de un acontecimiento sobrenatural. Algunas de estas tradiciones son las que explican la invención de las vírgenes veneradas en Alfafar, El Puig, Xirivella (Valencia), Gorga (Alicante) y Castellfort (Castellón).

Volviendo al caso de la Virgen de Sales, la leyenda que finalmente se instituyó no alude a la presencia de luces misteriosas. A partir de la segunda mitad del siglo XVII, los textos obvian el documento anterior y refieren la participación de un agricultor llamado Andrés de Sales, que no solamente la descubrió, sino que también le dio nombre. Un labrador arando, un par de bueyes que inclinan la cabeza o se arrodillan a su paso por un determinado lugar y el hallazgo de una imagen mariana en esa misma zona, donde se acaba construyendo una ermita, son elementos recurrentes en diversas leyendas asociadas a vírgenes valencianas. Albuixech, Alaquàs, Carcaixent (Valencia), Castellón de la Plana (Fig. 3) y Villafranca del Cid (Castellón) son otras tantas poblaciones en las que una tradición semejante explica el origen y, en algún caso,

incluso la advocación de sus respectivas imágenes marianas.

Varias leyendas valencianas, ubicadas en la Edad Media, atribuyen a un labrador el descubrimiento de una imagen. Pero también los pastores son protagonistas de numerosos hallazgos, como en Oliva (Valencia), Agres⁷, Gorga (Alicante), Altura, Burriana, Herbés, Morella, Traiguera, Villarreal o Zorita del Maestrazgo (Castellón). Fijémonos en la preeminencia de poblaciones castellonenses, en muchas de las cuales la ganadería era la base de su economía. La abrumadora presencia del pastor en el folklore de otras regiones, especialmente de la Corona de Aragón⁸, pudo haber influido poderosamente en aquellas; si bien, las circunstancias socioeconómicas de la zona recientemente conquistada pudieron haberse hecho sentir en la adaptación de esta recurrente estructura legendaria a su vigoroso contexto agrícola, a tenor de la antigua tradición agraria de lo que fue el Sharq Al-Andalus. Aunque no podemos asegurar que la introducción de un componente agrícola en la tradición mariana de la región valenciana se produjera en época medieval. Por otro lado, la presencia del mar, que sería de esperar en un territorio con casi 500 km. de costa, se reduce considerablemente y la intervención de pescadores o navegantes es minoritaria en el acervo legendario de las poblaciones costeras.

Cabría preguntarse, por otro lado, hasta qué punto la presencia del pastor en el folklore de diversas regiones responde a su situación económica real. En este sentido, el papel testimonial de los pastores en los primeros momentos de la vida de Cristo puede esgrimirse como una explicación plausible. Ilene Forsyth ha justificado la probable participación de las vírgenes conocidas como Trono de Sabiduría, entre las que se encuentran algunas de las más antiguas imágenes valencianas, en autos sacramentales sobre la Adoración de los Magos⁹. Así pues, el origen de estas primeras esculturas medievales de índole religiosa no estaría ligado, según Forsyth, a una hipotética función de relicario que, no obstante, podrían haber desempeñado, igualmente, de manera coyuntural, como la Virgen de la Consolación de Corcolilla (Fig. 2). Podría haber, por tanto, una relación entre estas imágenes marianas, la transcendencia otorgada al episodio de la Adoración de los Magos dentro del ciclo litúrgico y el protagonismo de los pastores, los primeros adoradores de Cristo, en las leyendas alusivas al hallazgo de estas mismas obras.

Otro elemento frecuente en las leyendas marianas con un posible origen medieval es el defecto físico que presentan algunos de los descubridores de imágenes de la Virgen, generalmente los pastores. La mayoría de ellos

son mancos, como los de Agres, Gorga (Alicante) y Zorita del Maestrazgo (Castellón), y algún otro es sordo-mudo, como el que halló a la Virgen de la Fuente de la Salud en Traiguera (Castellón). La sencillez de estas personas las hace merecedoras de ser los agentes del portento, mientras que el milagroso restablecimiento de su discapacidad es la señal divina de la que se sirven para convencer a sus conciudadanos de su visión. Estas leyendas tienen en común, con muchos de los casos recopilados por Christian, la solicitud, por parte del visionario, de una señal que acredite su declaración ante el pueblo. La atrofia de algún miembro, que no vuelve a la normalidad hasta que ha cumplido su función o se ha celebrado alguna misa votiva, suele ser la más común. La discapacidad como consecuencia del encuentro con la Virgen, en los casos estudiados por Christian, y su curación debido a ese mismo encuentro, en las leyendas valencianas, coinciden, no obstante, en la presencia ineludible de una enfermedad o minusvalía física en un enfrentamiento directo con la divinidad. Dado que el ser humano no puede resistir la visión directa de Dios, sería natural, para la mentalidad medieval, que el más mínimo atisbo de su omnipo-

tencia, a través de la figura de María, dejara algún tipo de secuela física en el visionario¹⁰.

La producción medieval de leyendas alrededor de ciertas esculturas de la Virgen dotaría a estas obras, como hemos avanzado, de una consideración superior; de la que ya gozaron algunas imágenes orientales en la Alta Edad Media. La especial devoción que se les rendía respondía, en muchos casos, a su condición de seña de identidad de un pueblo o región. El hallazgo de algunas imágenes, según la tradición, en montes, cuevas, fuentes o árboles se ha plasmado, frecuentemente, en sus advocaciones. Independientemente de su iconografía, estos sucesos han dado lugar a títulos como el de la Virgen del Puig, en El Puig (Valencia), de la Cueva Santa, en Altura (Castellón), de la Fuente, en Castellfort (Castellón) o de la Fuente de la Salud, en Traiguera (Castellón), del Olivar, en Alaquàs (Valencia) o del Lledó, en Castellón de la Plana (Fig. 3). Otros, aún más singulares, se han basado en la toponimia del lugar donde fueron halladas o en algún acontecimiento acaecido durante su aparición. Por ejemplo, la Virgen de Vallivana, en Morella (Castellón) o la del Sargar, en Herbés (Castellón), reciben el nombre de los montes y barranco donde fueron encontradas, respectivamente; la Virgen del Don, en Alfafar (Valencia), por otro lado, debe su título a la exclamación del rey Jaime I en el momento de su hallazgo: ¡Oh, gran don! Dado que no todas las leyendas son de origen medieval, no podemos asegurar que lo sean las advocaciones que justifican, si bien, en algunos casos, ha quedado constancia documental de las mismas¹¹. En otros, es probable, asimismo, que el nombre haya precedido a la tradición, puesto que el uso de títulos circunstanciales es característico de la Edad Media, mientras que en época moderna la asignación de nombres como Salud, Remedio, Consolación o Socorro, generalmente en momentos de crisis sanitarias o atmosféricas, son los más habituales. Así pues, advocaciones tan locales podrían responder a la necesidad de cimentar una lenta y difícil repoblación, estableciendo una seña de identidad, la imagen de la Virgen, que reuniera a su alrededor a cada comunidad. Ésta es, al menos, la opinión de Linehan respecto a la Virgen de Guadalupe, cuyo santuario fue especialmente favorecido por la monarquía¹². La iconografía de estas vírgenes es otra cuestión, puesto que sus peculiares advocaciones pueden aplicarse a cualquier tipo de imagen e incluso pueden llegar a existir patentes contradicciones. Por ejemplo, la Virgen del Oreto de L'Alcúdia (Valencia) se trata, en realidad, de una Virgen de la Leche. Pero esto no explica la ubicación de muchas ermitas en zonas de difícil acceso.



Figura 3. Imagen-relicario original de la Virgen del Lledó, s. XVI, Basílica de la Virgen del Lledó, Castellón de la Plana

Supersticiones antiguas...

Las imágenes más veneradas no siempre se encuentran en las grandes ciudades y, en el entorno rural, la mayoría de las veces, sus santuarios ni siquiera están cerca de las zonas habitadas. Se ha creído ver su origen en la pervivencia de cultos paganos en montes, cuevas o fuentes, y la herencia de las diosas madre en la figura de María. Esta idea ha sido duramente criticada por su visión estática de la cultura humana, si bien, es cierto que algunos testimonios altomedievales todavía constatan la práctica de ritos paganos, especialmente en el entorno rural. Es especialmente interesante el testimonio de Martín de Braga que, en el siglo VI, escribió un *Sermón contra las supersticiones rurales*, en el que se lamentaba de ciertas costumbres campesinas como la de encender velas junto a piedras, árboles, fuentes y encrucijadas¹³, reminiscencias del culto a los dioses paganos, que él equiparaba con demonios.

La población rural fue la primera en acudir ante las primitivas imágenes, perpetuando prácticas precristianas para obtener salud y fecundidad. Se combatió la idolatría, pero el pragmatismo de la Iglesia supo reconducir las necesidades que ésta había satisfecho. La estatuaría cristiana sustituyó a los ídolos, inicialmente combinada con reliquias, luego como simulacros sagrados, con un carácter milagroso emanado del prototipo, en virtud de su semejanza con él. Así pues, cinco siglos más tarde, en su *Liber miraculorum sanctae Fidis*, Bernardo de Angers aún veía en la actitud de los *rustici* ante las imágenes, una continuidad de los ritos paganos. Lo cierto es que las leyendas marianas hacen hincapié en la importancia del lugar de culto, puesto que la imagen encontrada suele ser trasladada a la iglesia del pueblo en tres ocasiones¹⁴, ya que cada vez regresa al lugar del hallazgo, donde al final se le construye una ermita. Por otro lado, hay que tener en cuenta el intervalo musulmán. Lejos de obstaculizar la transmisión del carácter sagrado de ciertos lugares antiguos de religiosidad, así como se produjo una cristianización, también tuvo lugar una islamización. La religiosidad musulmana popular, frente al férreo monoteísmo oficial, ha creado "santos" y lugares de peregrinación religiosa e incluso es frecuente la veneración de piedras sagradas, que a veces se basa en creencias preislámicas.

En relación con la posible pervivencia de cultos paganos en tierras valencianas, es necesario hacer mención de la curiosa imagen de la Virgen del *Lledó*, en Castellón de la Plana (Fig. 3), que, no obstante, no se venera en ninguno de los enclaves previamente mencionados, sino en la llanura, a pocos metros de la ciudad. Clasificada como una

Virgen de la Esperanza, se trata en realidad de una Inmaculada renacentista a la que, en el siglo XVII, se le practicó una hornacina a la altura del vientre para contener la primitiva imagen de la *lledonera*. Anteriormente, la minúscula figura se había expuesto en ostensorios y relicarios, citados sistemáticamente en los inventarios de su iglesia. No es pues, una representación del Niño, sino una de las vírgenes más pequeñas que se veneran, actualmente, en la Comunidad Valenciana y, posiblemente, la mejor prueba de la pervivencia o adaptación de un culto antiguo. Con poco más de 6 cm. de altura, la minúscula figura sigue desconcertando a los investigadores. Desde una imagen de la diosa Ishtar, posteriormente cristianizada, con una cronología remontable al VI milenio a.C., hasta la obra de un artesano inhábil, lo único que se puede afirmar con seguridad es que fue realizada antes del siglo XIV, cuando empieza a ser citada en la documentación. A pesar de su peculiaridad, la tradición la ha tratado como a cualquier otra imagen mariana. En 1366, un labrador llamado Perot de Granyana estaba arando un campo con una yunta de bueyes cuando tropezó con una losa junto a un almez (o *lledó*, como se conoce a este árbol en la región), debajo de la cual apareció la pequeña imagen. Poco después, en el lugar del hallazgo, se construyó una ermita.

La raíz de la superstición medieval se pierde en el tiempo y esta misma superstición se encuentra en el origen de las cruces de término, que no fueron concebidas para cumplir la función que les ha dado nombre. Los términos municipales no coincidían con el territorio delimitado por estas cruces, dado que solían disponerse relativamente cerca del centro urbano y, principalmente, en los caminos de acceso. No obstante, en la ciudad de Valencia, cuatro cruces cubiertas delimitaban los pueblos de su contribución particular¹⁵. Por otro lado, la distribución de este tipo de obras no fue uniforme. Destaca la actual provincia de Castellón, en número de cruces de las que se tiene noticia, mientras que en las de Valencia y Alicante perviven notables ejemplos, pero, únicamente, en las poblaciones más importantes. Por lo que respecta a su función, no es posible sintetizarlas en una sola, ya que son tan variadas como las mismas obras. Pero cuál fue su cometido original, la razón que llevó a la erección de las primeras cruces en los caminos, es todavía un hecho oscuro. Es el momento de acudir a otras manifestaciones artísticas.

Cruces de este tipo las podemos encontrar en miniaturas y grabados tardomedievales y renacentistas, normalmente, incorporadas al episodio de los tres vivos y los tres muertos. En el Breviario Grimani (Fig. 4) hallamos



Figura 4. Breviario Grimani, Gerard Horenbout, ca. 1510-1520, Biblioteca Nacional Marciana, Venecia

contrapuestas dos escenas relativas a la muerte. El tondo central nos presenta la buena muerte, la que sería deseable según la mentalidad medieval. En el margen inferior; una muerte violenta y repentina sorprende a tres caballeros en el campo. A diferencia de otras, en esta escena, los tres muertos atacan directamente a los tres vivos, junto a una de estas cruces. La presencia de la muerte, pero también el peso del pecado (los muertos instan a los vivos a enmendar su vida) evoca el sempiterno temor medieval a morir de forma trágica, sin posibilidad de confesión. La asociación sistemática de una cruz de término con escenas de condenación del alma no puede ser casual.

Como tampoco lo es encontrar estas obras en los caminos, dada su peligrosidad, al hallarse al margen de cualquier protección que pudieran ofrecer los núcleos de población. Su carácter como lugar de paso contribuye a determinar su origen. Así pues, las primeras cruces pudieron haber coronado los antiguos miliarios romanos, como una forma de cristianización del *pagus*. De hecho, en algunas regiones europeas, se ha podido constatar que cruces medievales coronan menhires o fueron gravadas sobre piedras antiguas¹⁶. No obstante, su relación con la muerte, como ya hemos visto, tiene implicaciones más profundas. Se puede plantear la posibilidad de que estas obras se ubicaran en lugares de ajusticiamiento, que solían localizarse fuera de las poblaciones. No obstante, el número tan elevado de cruces que existió en algunas

aldeas descarta esta hipótesis, al menos para el territorio valenciano.

Conviene centrar la atención en las encrucijadas, si bien, la mayoría de las obras que nos atañen no estaban situadas propiamente en cruces de caminos. Las encrucijadas han sido vistas, desde antiguo, como espacios fronterizos, límites, no sólo entre territorios, sino también entre el bien y el mal —emplazamientos propicios para la celebración de aquelarres, para enterramientos de suicidas, etc.— y, finalmente, entre este mundo y el más allá. En *Las muy ricas horas del duque de Berry*, hallamos dos construcciones conocidas como *Montjoie*, que marcan sendas encrucijadas, una en el paisaje agrario del mes de marzo y otra en el cruce donde se encuentran los Magos camino de Belén. Sin embargo, otra serie de ilustraciones resulta aún más relevante, se trata de un conjunto de emblemas humanísticos en los que aparece Mercurio, en una encrucijada, sobre un montón de piedras. A parte de mensajero de los dioses, entre otras funciones, Mercurio era también dios de los viajeros, de los comerciantes y de los ladrones y, además, psicopompo, es decir, tenía la misión de acompañar a las almas de los difuntos hasta el Inframundo. Era, por tanto, el dios del límite. Vivía entre los hombres y los dioses, entra la honradez y la malicia y entre los vivos y los muertos. Este último cometido es el que más nos interesa, ya que las encrucijadas, en tanto que puerta abierta al otro mundo, eran espacios propicios para el enfrentamiento de los vivos con almas en pena. Los caminantes levantaban túmulos, dedicados a Mercurio, con las piedras que arrojaban en los cruces para alejar lo maligno. En ellos se encuentra el origen de las hermas, estelas prismáticas con atributos masculinos, cuyo nombre deriva de su homólogo griego¹⁷. Martín de Braga se hace eco de esta práctica, que aún existía en su época, y cuyo recuerdo pervivirá hasta el Renacimiento: “Otro demonio quiso llamarse Mercurio: éste fue inventor astuto de todo tipo de hurto y fraude, a quién como a dios del lucro los hombres codiciosos, al pasar por las encrucijadas, con las piedras que arrojan le ofrecen montones de ellas como sacrificio”. Un poco más adelante, añade: “[Los demonios] atormentan a los hombres infieles que no saben protegerse con la señal de la cruz”¹⁸.

Con la caída del imperio romano, el cristianismo no tuvo más que colocar una cruz sobre cada montón de piedras, pero el recuerdo de su carácter apotropaico se mantuvo en la Edad Media. De ahí, posiblemente, la costumbre de enterrar a los suicidas junto a cruces de término. Es posible, que con ellas se intentara sacralizar el terreno, ya que al suicida se le desterraba del cementerio, pues no le estaba permitido recibir sepultura en tierra

sagrada. Pero estas creencias han sobrevivido al paso del tiempo y han llegado hasta la actualidad, sobre todo, en Galicia y otras regiones del norte de España, donde las cruces de piedra o *cruceiros* son también muy numerosas. El miedo a los espíritus inquietos ha podido estar en el origen de la Santa Compañía; el culto a los dioses paganos, en el de la Jana, en otros tiempos Diana; mientras que los túmulos de piedra han derivado en los *amilladoiros* formados por peregrinos y viajeros, como en la *Cruz de Ferro*, en el camino francés de Santiago.

Aunque su origen pudiera explicarse como lo hemos hecho, con el paso del tiempo, las cruces pasaron a ser parte habitual del paisaje. Así pues, también es posible hallar cruces terminales en los caminos de acceso a determinados santuarios o delante del mismo templo. Por ejemplo, como si trataran de preparar al peregrino, siete cruces marcaban el camino al santuario de la Virgen de la Fuente de la Salud de Traiguera (Castellón), mientras que una octava, ya de estilo renacentista, presidía la explanada que se extendería ante él. Igualmente, desde finales de la Edad Media y, sobre todo, desde el siglo XVI, hasta fechas muy recientes, se han levantado cruces de término para presidir la plaza principal de un pueblo, como en Forcall (Castellón), o para custodiar la entrada a la parroquia. No obstante, aunque la documentación gráfica permite constatar una mayoría de cruces modernas en enclaves urbanos, frente al predominio de cruces medievales en los caminos, las constantes reparaciones y sustituciones que sufrían estas obras debido a su precaria ubicación, impide que la identificación entre cruces renacentistas y lugares habitados sea concluyente.



Figura 5. Anverso y reverso de la Cruz de Cap de Vila o de la Plaça Nova de Cincorres, s. XV, iglesia parroquial, Cincorres (Castellón)

A pesar de lo expuesto anteriormente, no debemos olvidar la peculiar situación social que vivían los reinos his-

pánicos en la Baja Edad Media, frente al resto de Europa e incluso del norte de España. Así pues, todo ello, unido a la necesidad de cristianizar el territorio, es decir, de arrebatárselo al Islam, no sólo militarmente, sino también anímicamente, explicaría la distribución y carácter de las cruces, pero también de las imágenes de culto.

Por lo que respecta a su iconografía, la desaparición de gran parte de los originales dificulta su estudio. No obstante, conviene destacar el binomio Cristo crucificado-Virgen con el Niño que hallamos en casi todas las cruces de término del antiguo reino de Valencia. Aunque muy restaurada, la cruz de *Cap de Vila* de Cincorres (Fig. 5) es uno de los mejores ejemplos. En el anverso vemos una representación del Calvario con las figuras de la Virgen y San Juan Evangelista, junto a Cristo crucificado, a cada lado del travesano horizontal. Aunque sus cabezas se han perdido, la tipificada actitud doliente que muestran sus gestos los identifica sin lugar a dudas¹⁹. En el reverso, como es habitual, la Virgen con el Niño aparece acompañada de dos figuras femeninas. Igualmente decapitadas, sus atributos permiten identificarlas como Santa Bárbara y Santa Lucía, dos de las santas más frecuentes en este tipo de obras. La cruz asienta sobre un espigón que, lejos de lo usual, ofrece un rico programa iconográfico. En la parte frontal del reverso, Cristo como Varón de Dolores, dentro del sepulcro y con los brazos cruzados sobre el vientre, recibe la adoración de un personaje que se ha identificado con Adán. Los otros tres lados están ocupados por imágenes de santas, entre ellas Santa Águeda y Santa Catalina de Alejandría, mientras que en las esquinas, San Juan Bautista es el único de las cuatro figuras que, actualmente, puede ser identificada. En el capitel se combinan los escudos de Cincorres y Aragón con dos escenas de la vida de la Virgen, la Adoración de los Magos y su coronación como Reina de los cielos, en la que, curiosamente, un ángel ayuda a Cristo a coronar a su Madre. A la derecha de Éste, se despliegan varios emblemas heráldicos que, posiblemente, pertenezcan al personaje representado a la izquierda del ángel, en actitud de veneración.

... intercesión mariana

A parte de las cruces, la contraposición de las imágenes de Cristo y de la Virgen con el Niño la encontramos en dípticos y tablas bifaces de origen oriental. Aunque la iconografía habitual de estas obras no suele incluir al Crucificado, la Virgen con el Niño está siempre presente y junto con la verónica de Cristo, el Varón de Dolores es otra de las representaciones más corrientes. Se trata, en

cualquier caso, de un Cristo de Pasión. La Verónica enjuagando el rostro de Jesús, con la consiguiente impresión de su imagen, la muerte de Cristo en la cruz y el Varón de Dolores son tres aspectos de su Pasión y Muerte, es decir, del momento en que se hizo efectiva la salvación de la humanidad. La Virgen parece, a veces, intuir el futuro sufrimiento del Hijo que tiene en brazos. Si la pieza es un díptico, su mirada puede dirigirse hacia la tabla contigua, que le ofrece una visión de su Hijo muerto. Se trata de la plasmación plástica de un concepto extendido en la Baja Edad Media, la compasión y corredención de la Virgen. En tanto Madre de Dios, es el medio del que Cristo se sirve para encarnarse y, por tanto participa en la redención del mundo.

En los siglos XII y XIII se difunde el tema de la coronación de la Virgen. En tanto que Madre del Redentor, María es también Reina del cielo, pero Reina consorte, la novia del Cantar de los Cantares. La Virgen, sentada a la derecha de Dios, es equiparada a la Iglesia, como esposa de Cristo e intercesora ante Él en favor de la humanidad. Se trata de un tema común en la escultura arquitectónica valenciana. La clave de la bóveda de la capilla del Santo Cáliz de la catedral de Valencia (segunda mitad del s. XIV), la de la capilla del hospital mayor de Xàtiva (Valencia) (mediados del s. XV) o el tímpano de la puerta de los apóstoles de la iglesia arciprestal de Morella (Fig. 6) son algunos ejemplos. En esta última iglesia, la presencia de la Virgen es generalizada. No sólo está representada en la escena de la coronación, con las manos juntas y en actitud suplicante, sino que, justo debajo, un friso corrido muestra algunas escenas de su vida: Anunciación, Visitación, Nacimiento de Cristo, Adoración de los Magos, Presentación en el templo, matanza de los inocentes y Huida a Egipto. A pesar de ello, la Virgen con el Niño aparece, de nuevo, en el parteluz.



Figura 6. Puerta de los apóstoles, primer tercio del s. XV, iglesia arciprestal de Morella (Castellón)

Pero donde su papel como mediadora queda expresamente manifiesto es en el Juicio Final esculpido en el coro alto de la misma iglesia, en las primeras décadas del siglo XV. A un lado y otro de Cristo, las figuras de la Virgen y San Juan Evangelista interceden ante un Cristo justiciero, que muestra las llagas de su Pasión. Esta composición, que tuvo su origen en Francia, en los siglos XIII y XIV, muestra hasta que punto Valencia, como el resto de Europa, había depositado sus esperanzas en la Madre de Dios. En otros casos, la Virgen no sólo intercede sino que despliega su manto para defender a sus devotos, se trata de la Virgen de Misericordia, como la que protege a la ciudad de Valencia en sus representantes, en la clave de la bóveda de la capilla de la Lonja (finales del s. XV). Así pues, al final de la Edad Media, el pueblo valenciano busca consuelo en la Virgen y se asegura su presencia, no sólo en las ciudades, también en los caminos y en el campo.

Para terminar, el proceso de recopilación de datos se halla todavía en curso y, más que unas conclusiones definitivas, la presente comunicación pretende plantear una serie de teorías, algunas de las cuales permanecerán en el terreno de la hipótesis, en espera que futuros trabajos, algo menos ambiciosos, o que la simple casualidad permitan descubrir las evidencias documentales que las confirmen o las rechacen definitivamente.

Notas

- 1 La base de datos APES, así como los principios que la rigen, pueden ser consultados en la siguiente página: www.uv.es/apresgrup.
- 2 Su *acheiropoiesis* la acerca a la más genuina tradición oriental. A su vez, las leyendas sobre imágenes escultóricas tratan también de fijar para ellas un origen lejano, espacial o temporal.
- 3 A excepción de la Virgen del Adyutorio de Benlloch (Castellón), según FERRI CHULIO, A. de S. (1999): *Imaginería patronal destruida en la Comunidad Valenciana en 1936*, Sueca, p. 208. El 12 de julio de 1498, el notario Joan Monroig levantó acta de que Guillermo, sacerdote al servicio del rey de Portugal, sacó de una nave la imagen de la Virgen con la intención de pedirle que les concediera viento para hacerse a la mar. Por tres veces repitió este acto, pues cada vez que retornaban la imagen a la nave volvía la calma. Por ello, el citado Guillermo la ofrendó a la ermita de los santos Abdón y Senén de Benlloch.
- 4 CHRISTIAN, W. A. (1981): *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*, Princeton University Press, Princeton.
- 5 BEUTER, P.A. (1538): *Primera part de la Història de València*, Valencia; BEUTER, P.A. (1551): *Segunda parte de la Crónica general*, Valencia; VICIANA, R. M. de (1564-1566): *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino*, Valencia.
- 6 FERRI CHULIO, A. de S: *Santa María de Sales, patrona de Sueca*, no publicado.
- 7 La imagen encontrada en Agres es la que el día anterior, el 31 de agosto de 1484, había salido, misteriosamente, por una de las ventanas de la iglesia arciprestal de Santa María de Alicante, huyendo de un incendio, en el que se quemó todo el retablo del altar mayor, donde estaba la Virgen. La cantiga XXXIX del Códice Rico de El Escorial relata un suceso semejante, en el que una imagen de la Virgen resulta totalmente ilesa del incendio que se había declarado en una iglesia.
- 8 CAMÓS, N. (1657): *Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña*, Barcelona; FACI, R.A. (1739): *Aragón Reyno de Cristo y Dote de María Santísima*, Zaragoza.
- 9 FORSYTH, I.H. (1968): "Magi and Majesty: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama", *The Art Bulletin* 50: 215-222.
- 10 La asimetría o mutilación corporal es la condición previa o, más frecuentemente, la consecuencia de un viaje al mundo de los muertos o un contacto sobrenatural. La marca física como signo de la visión privilegiada o como precio de la supervivencia a ella ha sido estudiada por TOLDRA I VILARDELL, A. (2000): *Après la mort: un viatge amb Sant Vicent al més enllà medieval*, Eliseu Climent, Valencia, p. 114.
- 11 A los casos de la Virgen de Sales y de la Virgen del Adyutorio, hay que añadir el de la Virgen del Lledó de Castellón de la Plana, cuya basílica se nombra en un documento de 1375, o el de la Virgen del Castillo de Cullera (Valencia), citada en 1311. En 1408, se documentan las primeras romerías al santuario de la Virgen de la Balma de Zorita del Maestrazgo (Castellón).
- 12 LINEHAN, P. (1992): *Past and present in medieval Spain*, Variorum, Aldershot, pp. 284-304.
- 13 Hemos seguido la edición barcelonesa de El Albir; publicada en 1981, p. 43.
- 14 El tres es el número que más se repite en este tipo de narraciones. Pero la elección de un determinado lugar por parte de la Virgen se da también en las *Cantigas de Santa María*. La cantiga CLXII del Códice Rico de El Escorial relata el milagro acaecido en una iglesia, donde se cambia de altar dos veces a una imagen de la Virgen, que vuelve cada vez a su lugar original.
- 15 CARDELLS MARTÍ, F. (2002): *Organització del territori i cultura material a l'Horta de València (S. XV)*, tesis doctoral, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, Valencia.
- 16 FURON, G. (2001): *Le mystère des anciennes croix latines en Haute-Normandie*, Bertout, Luneray.
- 17 Como reina de los fantasmas y gobernadora de las fronteras entre el mundo de los vivos y el de los espíritus, también se erigían imágenes de Hécate, como protección frente al peligro.
- 18 BRAGA, M. de, Op. cit., pp. 29-31.
- 19 Hay que tener en cuenta la semejanza con los crucifijos pintados de Italia. Por otro lado, la relación iconográfica y formal de estas obras con las cruces procesionales pone en evidencia una conexión que bien podría ser funcional: el uso de las cruces de piedra como paradas o meta de rogativas.

Símbolos, formas y espacios de la escultura funeraria gótica en Castilla-La Mancha

Sonia Morales Cano
Universidad de Castilla-La Mancha

El proyecto de investigación que aquí se presenta con motivo de la celebración del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte, lleva por título *Símbolos, formas y espacios de la escultura funeraria gótica en Castilla-La Mancha*. En él está la base para la realización de la Tesis Doctoral que está en curso, bajo la dirección del Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha, D. Miguel Cortés Arrese¹. Se trata de hacer un análisis exhaustivo que contribuya a un mejor conocimiento de la era medieval, considerando el contexto histórico y artístico tanto de España como del resto de Europa. Con esta finalidad, los objetivos que se proponen para la realización de esta investigación son los siguientes:

1. Hacer una catalogación actualizada de los enterramientos, abordando el estudio tanto de las obras existentes como de las desaparecidas. Para ello se está haciendo uso de fotografías, grabados, dibujos y fuentes escritas. Con esta documentación se puede ya establecer una jerarquización de los lugares religiosos de enterramiento.
2. Analizar la evolución tipológica de los monumentos funerarios, las tendencias artísticas del momento, las influencias y su relación con la evolución del pensamiento. Puede servir de ejemplo recordar que A. Guance señala que el desarrollo de tumbas horizontales en el suelo, en donde el difunto se ubica bajo tierra, evidencia un cambio de mentalidad en la que se ha perdido el miedo a los seres subterráneos y E. Panofsky observa la evolución que sufren las efigies desde la posición yacente a la orante².
3. Estudiar la escultura funeraria en relación a otras manifestaciones artísticas para comprender mejor los

programas iconográficos y fijar las correspondientes atribuciones, considerando la simbología numérica medieval, la orientación del sepulcro, su ubicación, el bestiario o el comitente.

4. Comprobar hasta qué punto influyen los acontecimientos socio-políticos en la idea de la muerte, sirviendo varios ejemplos: en el siglo XIV aparece la “muerte personificada” debido a que es un período en el que se concibe la muerte de forma incompasiva conforme a los acontecimientos trágicos que asolan a la sociedad. Es en este siglo cuando se produce el nacimiento de las *danzas de la muerte*; en el siglo XV se representa la muerte en forma de esqueleto humano para aludir a la vanidad de la vida, que afecta a todos³.
5. Profundizar en aspectos relacionados con los artesanos utilizando fuentes como los contratos, el comitente, los viajes o la autoría de las obras —como es el caso de Fernand González y el sepulcro del arzobispo Tenorio, en la capilla de San Blas de la Catedral de Toledo—.

Con todo ello se trata de realzar la escultura funeraria demostrando su importancia como documento artístico y favorecer un mejor conocimiento de nuestro patrimonio. Gracias a la información que aportan estas manifestaciones, la escultura funeraria puede ser considerada como un mensaje, el reflejo de una época. Por tanto, los enterramientos pueden paliar el vacío documental que pueda existir y viceversa, siendo parte fundamental del gran corpus que, junto con documentos escritos relativos al mundo funerario como testamentos, textos litúrgicos o

cartas de fundación -con las que asegurarse el enterramiento en el interior de un templo-, hacen más comprensible la época medieval.

Los objetivos planteados se han de enriquecer con una serie de preguntas como las relaciones existentes entre la religión cristiana y otras como la hebrea, el peso de la tradición y cómo este período influirá posteriormente, de qué manera veía la Iglesia aumentadas sus rentas a través de los funerales, el papel de la mujer en la Edad Media y su posición en el ámbito de la muerte, la relación entre la Corona y la Iglesia, etcétera.

Revisión de los conocimientos

La Edad Media es un período histórico que ha dado lugar a diferentes debates en relación a su extensión cronológica, su deuda con el pasado clásico y su consideración de época oscura. Es cierto que durante este época se tuvo que hacer frente a diferentes epidemias como la Peste Negra, inclemencias del tiempo que asolaban las cosechas o diferentes guerras que traían consigo las consiguientes crisis demográficas y económicas; pero esta etapa también conoció momentos de esplendor traducidos en una expansión territorial, agraria, industrial y mercantil. Ello debe hacernos reflexionar y considerar el medievo como una época muy atractiva que nos ha dejado un gran legado histórico.

La lejanía en el tiempo, la falta de documentación con respecto a otros momentos posteriores y la pérdida o estado ruinoso de gran parte del patrimonio, hace necesaria la proliferación de estudios monográficos que sirvan para analizar este período en profundidad. La Tesis Doctoral en curso responde a este objetivo. El trabajo que ahora se ofrece abordará de forma conjunta tanto la idea y el sentimiento de la muerte como su plasmación en piedra a través de los enterramientos, a fin de mejorar el conocimiento del arte sepulcral, puesto que es evidente que las investigaciones en este campo son escasas. Con todo ello se trata de realzar la escultura funeraria demostrando su importancia como documento histórico-artístico y de favorecer un mejor conocimiento de nuestro patrimonio, puesto que los enterramientos, complementándose con las inscripciones y escudos que en ellos aparecen y con fuentes escritas como las testamentarias contribuyen a poner en pie una historia medieval social, política, económica, religiosa y artística.

Uno de los pioneros en este campo fue Ricardo Orueta quien, en *La escultura funeraria en España* (Madrid 1919), señalaba la importancia de hacer trabajos de este tipo que fueran abordados por provincias para algún día

poder tener un catálogo conjunto de nuestro arte sepulcral. Abordó las provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara, pero diferentes acontecimientos históricos han provocado que muchas de estas obras hayan desaparecido y otras hayan cambiado de ubicación. Por ello, esta investigación tratará de hacer una catalogación actualizada, abordando el resto de provincias que conforman la región.

También deben mencionarse los trabajos de otros investigadores como Ricardo del Arco con *Sepulcros de la Casa Real de Aragón* (Madrid 1945) y *Sepulcros de la Casa Real de Castilla* (Madrid 1954); María José Redondo Cantera con *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía* (Madrid 1987); María José Gómez Bárcenas con *Escultura gótica funeraria en Burgos* (Burgos 1988); María Lucía Lahoz con *Escultura funeraria gótica en Álava* (Vitoria 1996); Miguel Cortés Arrese con *El espacio de la muerte y el arte de las Órdenes Militares* (Cuenca 1999).

Otros investigadores que dedican un estudio a la escultura funeraria, pero formando parte de un trabajo más extenso son, entre otros, José María de Azcárate con "El Maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza" en *Wad-al-Hayara*, n.1 (1974) pp.7-34 o Teresa Pérez Higuera con "Fernand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)" en *Boletín Seminario de Arte y Arqueología*, XLIV (1978) pp.129-142.

Para entender la idea de la muerte, deben mencionarse también los trabajos de Philippe Ariès con *El hombre ante la muerte* (Madrid 1983) en donde se realiza un estudio muy elaborado, fruto de muchos años de investigación. En él trata de dar respuesta a una serie de interrogantes como la conciencia individual del hombre, su mentalidad ante la muerte o el destino, a la vez que analiza la jerarquización del espacio físico de la muerte y la evolución morfológica de los sepulcros. Para conseguirlo, se sirve de una serie de fuentes documentales de diversa índole, como son las literarias, testamentarias, epigráficas, litúrgicas e iconográficas, obteniendo así excelentes resultados; Fernando Martínez Gil con *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media* (Toledo 1996) pone de manifiesto que la forma de concebir el final de la vida terrenal ha ido cambiando a lo largo de los tiempos. Para ello, relaciona la defunción con el contexto social medieval en todo momento; finalmente, Ariel Guance en *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)* (Valladolid 1998) se ocupa de estudiar las diversas causas por las que se moría en la Edad Media: muerte natural, asesinato, suicidio, o fallecimiento en el campo de batalla.

La idea de la muerte en la Baja Edad Media

En la era medieval, el sentimiento religioso se encuentra dominado por la idea de la muerte derivada de la concepción dual del hombre, quien estaría compuesto de una parte material que sería depositada en un espacio físico y una parte inmaterial que se ubicaría tras el finamiento en unos espacios mentales. La Iglesia es la casa de Dios en la Tierra, es el espacio físico en el que se reúnen los feligreses para escuchar la Palabra Divina, por lo que es un lugar dotado de una energía especial que hacía que los que podían permitírselo decidieran reposar allí cuando su cuerpo quedaba sin vida. Pero el problema era situar el espacio inmaterial en el que se ubicaría nuestra alma.

Si al final de los tiempos la balanza de San Miguel dictaba una sentencia favorable, el alma alcanzaría la vida eterna en el Paraíso; si por el contrario era desfavorable, se produciría la muerte definitiva y sería transportada al Infierno, una de las pesadillas más antiguas de la humanidad, vinculada al miedo por lo desconocido, al temor de poder ir a un mundo maligno lleno de castigos⁴. Esa angustia se verá solventada con el nacimiento del Purgatorio a finales del siglo XII⁵. Ese lugar intermedio sería la “sala de espera” del alma hasta la celebración del Juicio Escatológico; durante ese tiempo, el alma se podía reconfortar a través de las plegarias que se realizasen desde la Tierra, por lo que nada estaba perdido.

E. Mitre recoge tres tipos de muerte: muerte primera –extinción física de la persona–, muerte segunda –caída en el pecado– y muerte tercera –condenación eterna en el Más Allá–⁶. Precisamente era esta última la que se trataba de evitar por todos los medios. Este pensamiento es el que impulsaba a las clases elitistas a buscar cobijo en el interior de las iglesias. Si lograban hacerlo en el seno de la catedral era todo un logro, por su gran poder tanto material como simbólico, poder que iba *in crescendo* conforme a las cada vez mayores peticiones de enterramiento en su interior de aquellos que “compraban” una buena muerte.

Pronto a esta intencionalidad se sumó otra. Una vez que la diferenciación de clases había quedado marcada mediante la disposición de los enterramientos en cementerios o en templos, las clases más poderosas comenzaban una carrera hacia la conquista de los mejores espacios y la superación de los sepulcros de los demás, a fin de dejar constancia de su poderío económico y prestigio social. Para ello, sus monumentos funerarios eran encargados a los escultores más cualificados y prestigiosos, adaptándose a las corrientes artísticas del momento, para

diferenciarse así también entre sus iguales, existiendo incluso el deseo por parte de la nobleza de superar los sepulcros reales, para lograr de esta manera hacer ostentación de su riqueza.

A pesar del carácter igualitario de la muerte –*la mort, l'única i gran igualadora de la humanitat*⁷⁰– es evidente que en la Edad Media se muere según la condición social de cada uno, pues el funeral es la última demostración del poder de las clases dominantes y el sepulcro la manifestación icónica de esa superioridad. En palabras de G. Duby⁸, el ceremonial del funeral revistió, para los ricos, toda ostentación de lujo, por lo que el difunto debía hacer entrada en el reino de los muertos con todos los distintivos de su gloria.

Cuando los cristianos eran conscientes de que les había llegado su hora, trataban por todos los medios de quedar en paz con sus allegados y si aún no habían redactado su testamento se apresuraban a hacerlo. Con estos documentos, los más pudientes repartían los bienes entre sus sucesores, pero también hacían grandes donaciones a las instituciones eclesásticas y monacales, como se reflejará en algunas de las inscripciones de sus enterramientos. A cambio, en los espacios sagrados se llevaban a cabo numerosos oficios litúrgicos a favor de su alma.

Si la muerte no era repentina, no podían eludir la confesión, penitencia y extremaunción. El encargado de recibir la confesión era el sacerdote, que no podía ser hereje, cismático, o pesar sobre él pena de excomunión. El sacerdote iba realizando al enfermo una serie de preguntas, siguiendo un modelo preestablecido, que podía variar levemente según el grado de pecado que tuviera, el sexo y la condición social. Si el doliente se encontraba indispuerto o había perdido el habla, bastaba con que levantara e brazo y se diera golpes en el pecho en señal de arrepentimiento⁹. El paso siguiente era la comunión, que era la garantía del ingreso en el cielo sin demora¹⁰. Para finalizar; y si la muerte era irreversible, se procedía a dar la extremaunción, administrando el óleo sobre el enfermo y se daba la bendición final.

Cuando se producía el finamiento, la mujer era la encargada de lavar y amortajar al fallecido. Además se llevaban ofrendas a la tumba, para reconfortar el alma y lograr la pervivencia de la memoria. Si era un rey el que fallecía era todo un acontecimiento, no sólo de interés religioso, sino también político y el pueblo durante varios días estaba de luto¹¹. Los actos comenzaban con el traslado del ataúd con los restos mortales; el día del entierro tenía lugar el canto de la vigilia de difuntos y el sepelio propiamente dicho, dejándose la misa con las honras fúnebres para el día siguiente. La misa solía oficiarse con

gran solemnidad y participaba en ella todo el cabildo y, entravés de la inscripción en la que se alude a su parentesco y muchos casos, el clero parroquial de la ciudad, con lo que sela heráldica, con lo que preservar su memoria; en segundo mostraba así a la ciudadanía, la posición privilegiada dellugar, beneficiarse de las misas y los rezos que allí tuvieran difunto. En los oficios religiosos también se realizaba unalugar, pues se consideraba que era un lugar intermedio entre procesión de réquiem, el solemne toque de campanas, seel mundo terrenal y el espiritual. Si se trataba de un monas- encendían numerosos cirios, símbolo de la luz eterna, seterio, los monjes oraban por el alma de sus bienhechores, a quemaba incienso y se pronunciaba un sermón. Los díascambio de las limosas previas. Es por ello que estos lugares siguientes se continuaba el duelo y se celebraba másse convirtieron en verdaderos cementerios, sobre todo los misas¹². En definitiva, en la Edad Media, la muerte del noble, masculinos, porque en esta época había quién todavía se rey o religioso tenía que ser diferente a la del resto del pue- preguntaba si las mujeres tenían alma. Cuando un hombre blo. Las exequias funerarias debían manifestar el rango delmoría, el alma se presentaba ante la faz del Señor; recibía difunto que moría de acuerdo con su estado y según eluna primera impresión y esperaba a que llegase la celebra- ción del Juicio Final¹⁷. Durante la espera el alma podía seguir obteniendo favores a través de la intervención de los vivos, y cuanto más cerca de la sepultura se desarrollaran los rezos y las misas, más beneficios le reportaba.

La elección de sepultura

En la Edad Media lo habitual era que los cuerpos sin vida Como ya hemos advertido, el espacio sagrado no será recibieran sepultura en cementerios anexos a las iglesias. valorado con uniformidad, sino que es más prestigioso cuan- Pero la diferenciación social en este ámbito no tardaría ento más cerca del Altar Mayor; igual que ser enterrado en llegar. Las clases privilegiadas aprovechaban sus recursos medio del presbiterio es más deseable que en los laterales. socio-económicos y donaban grandes sumas de dinero para Este anhelo por conseguir un lugar preferente, pronto que se les permitiese ser enterrados en el interior de lo se empezó a crear problemas funcionales que afectaban al des- templos y dejar constancia de su paso por este mundo con arrollo de los actos litúrgicos, con lo que la solución para la sus nobles sepulturas. La severa negativa de los eclesiásticos salta nobleza era erigir una capilla propia —preferentemen- de permitir los enterramientos en el espacio interno pron- te en la Catedral—, para lo cual se debían pedir los consi- to se fue suavizando ante la magna fuente de ingresos de laguintes permisos al cabildo y pagar unas cantidades¹⁸. La que automáticamente se convertían en beneficiarios, ya que adquisición de capillas está vinculada con el interés de algu- a los gastos del sepulcro y del funeral había que sumar suce- nas personalidades de perdurar aún después del finamieto sivas misas que debían realizarse en aniversarios y festivid- a través de sus fundaciones pías y de las misas y rezos que des religiosas¹⁴, con lo que paulatinamente se fuerondejan ordenados en ellas. Por tanto, se convierten en hitos haciendo flexibles al son de las donaciones y al servicio, de referencia a los que la familia puede acudir a velar ante claro está, de la minoría que se lo podía permitir. Este hecho el enterramiento de su ser querido y a participar de las hizo que la conquista de los templos pronto se convirtieramisas que se celebran en su honor; previamente encargadas en una verdadera invasión, con lo que el recinto veía afecta- mediante los testamentos. da cada vez más su fisonomía.

En adelante, ya no se conformarían con recibir sepultu- ra dentro de la iglesia, sino que buscaban conseguir la mejor posición dentro de la misma. El lugar máspreciado era el Altar Mayor o sus proximidades porque es donde se lleva- ban a cabo los actos eucarísticos, y consecuentemente, el más costoso¹⁵. A partir de ahí se iban desarrollando tumbas hacia los pies del edificio, abaratándose así el coste de los mismos, lo cual no quiere decir que dejara de ser un lujo que sólo podían permitirse unos pocos¹⁶. Otro de los luga- res más requeridos era el coro, porque pensaban que se el alma se reconfortaría a través de los rezos y cantos de los religiosos.

Dos eran los motivos principales por los que los pode- ron fundados como panteones, pero había otros preexis- rosos no reparaban en gastos a la hora de elegir su últimatenes, como el de la Virgen o la Santa Cruz. En efecto, uno morada. En primer lugar, hacer gala de su linaje, mostrado ade los lugares que se consideraban más lujosos, tanto mate-

Yten quiero e es my voluntad que los sennores raçione- ros de la dicha sancta iglesia me fagan un adnyversario en cada un anno para siempre jamas otro dia despues del quel cabildo ma ha de faser, conviene a saber, ante noche vigilia e otro dia mysa en la dicha my capilla para lo qual les mando quinse mill mrs. para que compren de tributo en esta çibdad e ayan e tengan para el dicho adnyversario desyr e cantar en cada un anno para siempre jamas¹⁹...

Las capillas laterales también fueron espacios de ente- rramiento muy codiciados. Muchos de estos oratorios fue-

rial como simbólicamente, era la capilla de la Virgen y, a partir del siglo XV, los hombres que finaban anhelaban reposar cerca de la Cruz de Cristo²⁰. Estos santuarios particulares, con su mobiliario religioso, estaban concebidos como un templo dentro del gran templo simbolizando el microcosmos dentro del macrocosmos, figuración que lleva implícita la idea de la resurrección por el tránsito del mundo material al inmaterial. Esta idea se refrenda con la utilización del octógono en el tambor de las bóvedas. Si se trataba de una catedral, en ella el maestro constructor intentaba representar la magnificencia de la ciudad de Dios sobre la Tierra, la representación simbólica de la Jerusalén celeste presentada ante los ojos de los hombres²¹.

En el medievo, los hombres podían elegir el lugar de enterramiento dentro del templo, pero no así las mujeres casadas, las cuales eran enterradas junto a su marido o en el caso de que el esposo aún viviera, en un lugar designado por él; si la mujer no estaba casada, solía yacer junto a sus antepasados. En el caso del hombre, si no había podido expresar su voluntad, era inhumado junto a sus padres²². Las personalidades más influyentes, encargaban sus sepulcros a los escultores más cualificados y prestigiosos, que se adoptaban a las tendencias artísticas del momento.²³

Tipología sepulcral



Sepulcros de la Capilla de Santiago, siglo XV, Catedral de Toledo. Vista de conjunto

En Castilla-La Mancha, la tipología sepulcral es muy variada y se puede afirmar que cuenta con monumentos funerarios de sobresaliente importancia:

1. Laudas sepulcrales:

Este tipo de enterramiento es el más modesto de todos, ya que simplemente consiste en una losa sencilla, dispuesta horizontalmente a ras del suelo y responde, en la mayoría de los casos, a los evidentes deseos por parte del testador de manifestar su humildad²⁴. Estas obras, están constituidas por una

parte visible o *lame* y una parte invisible ante nuestros ojos que es la fosa en donde se deposita el cadáver. Se crea así un aire espiritual que sitúa al finado en otro mundo, que indica un cambio de mentalidad en donde se ha perdido el miedo a los seres subterráneos²⁵. Estos arquetipos implican el contacto con la Madre Naturaleza creada por Dios, de donde surgimos y a la que volvemos, respondiendo a la máxima cristiana *"polvo eres y en polvo te convertirás"*.

En estas tumbas el elemento predominante es la inscripción, pero también el escudo que indica el linaje al que pertenece, justificando así su situación privilegiada. De manera excepcional puede aparecer una efígie esculpida en bajo relieve. Es el caso de la losa sepulcral de Doña Teresa de Luna, madre del cardenal Gil de Albornoz²⁶, ubicada en la Capilla de los Caballeros de la Catedral de Cuenca. Como elementos decorativos abundan los motivos vegetales que nuevamente aluden a la fértil Naturaleza y al ciclo vital, incidiendo en la idea de la resurrección.

2. Arcosolios:

Esta tipología es heredera de los sarcófagos paleocristianos de las catacumbas. Bajo el arco suele aparecer representada la efígie del difunto, ya sea en forma yacente u orante. El espacio abovedado simboliza la bóveda celeste que acogería el alma del difunto el día del Juicio Final. En el testero del arcosolio, normalmente aparece una inscripción que en ocasiones puede complementar el epitafio inciso en el borde superior del nicho. En ellos aparece la identificación del difunto, su dedicación en vida, palabras elogiosas, la edad a la que murió y la fecha de defunción. A partir del siglo XV, las inscripciones no sólo aludirán a la memoria individual del finado, sino que se hará mención a su familia, con lo que dejan constancia del linaje al que pertenece. En estas cartelas puede haber una asociación entre el sexo del difunto y el tipo de orla: las orlas con motivos heráldicos y las lisas corresponden a los hombres, mientras que las que poseen decoración geométrica y vegetal pertenecen a las mujeres.²⁷

«AQUI YAZE EL MUI TEMIDO I JUSTICIERO/REI
DON ENRIQUE DE DULZE MEMORIA DE DIOS
DE SANTO PARAISO HIJO DEL CATHOLICO
REI/DON JUAN NIETO DEL NOBLE CAVALLERO
DON ENRIQUE EN 16 AÑOS QUE REINO FUE
CASTILLA TEMIDA I HONRADA/NACIO EN BUR-
GOS DIA DE SAN FRANCISCO MURIO DIA DE
NA/BUIDAD EN TOLEDO IENDO A LA GUERRA

LOS MOROS/CON NOBELS DEL REINO FINO AÑO DEL SEÑOR DE 1407»²⁸.

3. Sepulcros exentos:

Se ubican en la parte central de las capillas estando asociados a un altar en el que se celebra el culto religioso, lo que presupone un concepto espacial más rico y un sentido de solemnidad mayor²⁹. Los cuatro frentes aparecen ricamente exornados con decoración vegetal, heráldica, antropomorfa –con santos que actúan como intercesores entre Dios y los hombres o la recreación del funeral– o zoomorfa –tomando el bestiario medieval con animales que aluden a virtudes³⁰ y a vicios con carácter moralizante y de cuyas fauces pueden brotar tallos vegetales, alusión a la nueva vida. En este sentido debe tenerse en cuenta la orientación del nicho, pues se prefiere que esté orientado al Este, mirando al Sol de Justicia que renace cada día y, junto a ello, adquiere un papel destacado la simbología numérica, puesto que se otorga gran protagonismo al juego de los espacios cuadrados y circulares, clara referencia a la Tierra y el Cielo respectivamente.

Sobre la caja mortuoria aparece la figura yacente que muestra el deseo de autoafirmación del individuo. Estas figuras representan al finado, pero en el gótico no son fieles retratos sino que están provistas de cierta idealización, representándose normalmente a la edad de treinta y tres años, edad con la que contaba Cristo al morir³¹. A los pies de la efigie normalmente aparece un perro, símbolo de fidelidad; en otras ocasiones aparecen leones, ángeles o caballeros junto a la efigie, como ocurre en el sepulcro de doña Catalina de Lancaster; en la capilla de los Reyes Nuevos de la catedral de Toledo, donde un ángel trepa por los tres cojines que sustentan su cabeza, tocándole la corona para enfatizar su condición real³². Los sepulcros suelen ir sustentados por leones que protegerían al difunto engullendo el mal y le cargarían de energía positiva en su viaje a la otra vida. La imagen de los yacentes experimenta una evolución desde el siglo XIII al XV. En los primeros momentos del arte gótico, los ropajes de las figuras yacentes presentan los pliegues como si estuvieran dispuestas en posición vertical. A medida que avanzan los siglos, los rostros van adquiriendo una mayor naturalismo: los yacentes pueden presentarse dormidos y sonrientes en un sueño dulce, recostados o incluso leyendo, como en el caso del doncel de Sigüenza.

4. Estatuas orantes:

La figura humana se representa en actitud orante encomendándose al Señor; por lo que plasma que eternamente creará en Él mostrándose ante los vivos como un cristiano ejemplar que se prepara para su viaje, asumiendo la voluntad Divina. Es el caso de la imagen orante de Vasco Ramírez de Ribera, obispo de Coria, conservado en el Convento toledano de Santo Domingo el Real. Por tanto, se asiste a una tendencia cada vez mayor hacia el naturalismo:

“En el siglo XV viene el arte italiano perfeccionando la ejecución y mostrando al mundo, como gran novedad, que el mundo humano es bello, y haciéndole



El Doncel de Sigüenza, capilla de Santa Catalina, Catedral de Sigüenza.

Detalle

sentir esa belleza; y haciéndole sentir también que es un medio admirable para traducir la de las almas...”³³

Escudos, inscripciones y epitafios



Vasco Ramírez de Ribera. Convento de Santo Domingo el Real, Toledo. Foto de la autora

Se puede afirmar que la omnipresencia de la muerte, en concreto en el siglo XIV, es evidente ya que se convierte en una obsesión en el arte, la literatura, los sermones y, en general, en todas las manifestaciones culturales³⁴. Este fenómeno se puede explicar por las grandes epidemias mortíferas que asolan Europa, como la Peste Negra, las hambrunas y calamidades producidas por las guerras. Pero en épocas de florecimiento tampoco se deja de pensar en la defunción, porque una de las mayores

temores de la Humanidad es el miedo a ser olvidado tras la muerte.

Las inscripciones y los escudos que acompañan a los sepulcros de las clases elitistas contribuyen a la perpetuación de su memoria. Las primeras, aportan datos relevantes para ese fin, como la identificación del finado, su ocupación en vida, la fecha de la defunción y, en ocasiones, los años con los que contaba al morir y una alusión a su estirpe; los segundos, hacen gala de la casta a la que pertenece. La aristocracia estará orgullosa de su linaje, incluso llega a falsificar su genealogía para mostrarse con más poder³⁵. Una tumba es una posesión personal encargada por el mecenas con el fin de eternizar su memoria por lo que, junto a las inscripciones y emblemas, serán de vital importancia las efigies, retrato que se mostrará ante los ojos de todo aquel que se precie a contemplarlos. Ello llevará a G. Duby a afirmar que el sepulcro está provisto de desnudez: con cada mirada que recibe está reviviendo en el recuerdo³⁶. A lo que se aspira es a conseguir la inmortalidad a través de la fama póstuma fama, que debe ser entendida como prolongación tras el finamiento, como vencimiento de la muerte³⁷, puesto que nadie muere hasta que no se le olvida. Por tanto, la fama y la memoria constituyen la "tercera vida" para los más poderosos³⁸.

Conclusiones

La catalogación de la escultura funeraria permite establecer una jerarquización de los lugares de enterramiento y pone de manifiesto que las clases sociales privilegiadas trataron por todos los medios de conseguir la salvación de su alma y la fama póstuma. Para lograr ese fin, utilizaron como instrumentos el linaje, riqueza y religiosidad. Su estudio demuestra que estas manifestaciones artísticas poseen un trasfondo social, ideológico, político, económico y religioso, que nos aporta datos concretos de nuestro pasado y nos ayudan a conocer mejor nuestro presente; sin duda, en el espacio de nuestro estudio, Castilla-La Mancha. La llegada del Renacimiento, no haría sino acentuar esta tendencia.

El ámbito de la muerte es un espacio de reflexión muy amplio, que ofrece la posibilidad de establecer analogías con otras culturas y religiones. Su análisis profundo está dando sus frutos en la actualidad, puesto que cada día se van descubriendo nuevos nombres de artesanos y maestros que aparecen grabados en algunos sepulcros, datos que se pueden contrastar con algunas fuentes escritas como los contratos que se conservan. Esta investigación trata de sacar a la luz nuevas aportaciones que completen la historia medieval y permitan poner nom-

bres y apellidos a los personajes que vivieron tantos siglos atrás, en un espacio tan amplio y atractivo como es en el de la región de Castilla-La Mancha. Trata, en definitiva, de ofrecer por primera vez un estudio de conjunto de la escultura funeraria gótica en un territorio tan relevante y, a veces no bien conocido artísticamente, como es el castellano-manchego.

Notas

- 1 Avances de este trabajo se han expuesto en el Simposio *De los códices medievales a los libros de artista: códices, tratados, libros, vehículos de comunicación creativa*, organizado por la Universidad de Extremadura y el CEHA y celebrado en Trujillo (Cáceres) en noviembre de 2005; la comunicación presentada llevaba por título *La mujer de piedra y la Rima LXXVI en el Libro de los gorriones de Bécquer*. En ella se estudiaba el sepulcro de "La Malograda", ubicado en el convento de San Pedro Mártir de Toledo; otra parte se presentó en el VII Simposio Nacional de la SECR: *Religión y poder*, que tuvo lugar en febrero de 2006, con la comunicación *Religión y poder: espacio y símbolos de los sepulcros de la Catedral de Toledo*. Ambos trabajos han sido aceptados para su publicación.
- 2 Una visión de conjunto en PANOFSKY, E. (1964), *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von alt-Agypten bis Bernini*, Colonia y GUIANCE, A. (1998): *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*, León.
- 3 Sobre la Peste Negra, CAPITANI, O. (1995): *Morire di Peste: testimonianze antiche e interpretazioni moderne della Peste Nera del 1348*, Bolonia y ZIELER, Ph. (1998): *The Black dead*, Londres. Un reflejo en la pintura en MEISS, M. (1998): *Pintura en Florencia y Siena después de la Peste Negra: arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV*, Madrid. Sobre las causas de la mortalidad infantil en Europa y su repercusión en el arte, COLUCCI, S. (2004): "La questione della mortalità infantile e le sue testimonianze nell'arte medievale senese", *Bullettino Senese*, X, pp. 419-451. Con la Peste Negra, los índices de mortalidad pudieron llegar al 75% en algunos lugares; en el siglo XV, un 50% de los niños fallecía antes de cumplir los cinco años de edad y la esperanza de vida no llegaba a los cuarenta, MARTÍNEZ GIL, F. (1996): *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Toledo, pp. 15-20.
- 4 MINOIS, M. (1994): *Historia de los infiernos*, Barcelona, p.15. Un estudio de conjunto en HUGHES, R. (1968): *Heaven and hell in Western art*, Londres y DAVIDSON, C. y SEILER, Ph. *The iconography of Hell*, Michigan.
- 5 Sobre el surgimiento del purgatorio, LE GOFF, J. (1985): *El nacimiento del purgatorio*, Taurus, Madrid.
- 6 MITRE, E. (1992): "Muerte y memoria del Rey en la Castilla Bajomedieval", *La idea y el sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte en la Edad Media*, II, pp. 21-22.
- 7 SABATÉ I CURULL, F. (1994): *Lo senyor rei és mort!*, Lérida, p. 10.
- 8 DUBY, G. (1966): *Fundamentos de un nuevo Humanismo: 1280-1440*, Barcelona, p. 120.
- 9 GUIANCE, A. *op. cit.*, p.54-55.
- 10 CORTÉS ARRESE, M. (1995), "El infierno de los cristianos", *Historia* 16, 234, p.16 y YARZA, J. (1977): "El infierno del Beato de Silos", *Pro Arte*, 12, pp. 27-39.
- 11 DUBY, G. y DAVAL, J. (1999): *Sculpture from antiquity to the middle ages*, Köln, p. 411.
- 12 M.J. LOP OTÍN, *op. cit.*, p.282.
- 13 BEAUNE, C. (1997): "Mourir noblement au Moyen Age" en *La mort au Moyen Age*, Estrasburgo, p. 125.
- 14 Ibidem, p.281.
- 15 ARIÈS, Ph. (1983): *El hombre ante la muerte*, Madrid, 1983, pp. 72-73.
- 16 MARTÍNEZ GIL, F. *op. cit.*, pp. 93-94.
- 17 DUBY, G., *op. cit.*, p. 95.
- 18 J. YARZA, (2003): *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, Madrid, p.117.
- 19 Fragmento del testamento de Fernando Pérez de Ayala, datado en 1470 y recogido en LOP OTÍN, M.J., *op.cit.*, pp. 505-507.
- 20 ARIÈS, Ph., *ob. cit.*, pp.72-75.
- 21 BORRÁS, G.M. (1997): *El Arte Gótico*, Madrid, pp. 44-45.
- 22 ARIÈS, Ph., *op. cit.*, pp. 67-71.
- 23 CORTÉS ARRESE, M. (1999): *El espacio de la muerte y el arte de las Órdenes Militares*, Cuenca, pp.172-173.
- 24 BORRÁS, G.M. *op. cit.*, p.72.
- 25 A. GUIANCE, *op. cit.*, pp.201-203.
- 26 DE ORUETA, R. (2000): *La Escultura Funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara, Guadalajara*, p. 37.
- 27 ARELLANO CÓRDOBA, A. (1980): *En torno a inscripciones toledanas*, Toledo, pp. 115-116.
- 28 Anotación personal (cfr. CONDE DE CEDILLO, (1919): *Catálogo monumental y artístico de la Catedral de Toledo*, Madrid, p.54.
- 29 DURÁN SANPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J. (1956): "Escultura gótica", *Ars Hispaniae*, VIII, Madrid, pp. 103-104.
- 30 AZCÁRATE, J.M. (1958): "Escultura del siglo XVI", *Ars Hispaniae*, XIII, Madrid, p.337.
- 31 YARZA, J. (1980) "La Edad Media", en *Historia del Arte Hispánico*, II, Madrid, pp. 238-241.
- 32 El túmulo del condestable don Álvaro de Luna está flanqueado por cuatro caballeros de la Orden de Santiago, que indican la orden militar a la que perteneció en vida; estos caballeros son sustituidos por monjes franciscanos en el enterramiento de su esposa doña Juana Pimentel. Según la tradición, recogida en YARZA, J.: *La nobleza ante el rey...*, *op. cit.*, p. 130, el primitivo sepulcro del condestable y su esposa en latón dorado y sus efigies se podían levantar con un mecanismo que les permitía arrodillarse; pero en 1444, su gran enemigo, el infante Enrique, hizo desmontarlo y fundirlo.
- 33 DE ORUETA, R. *op. cit.*, pp. 24-25.
- 34 RUCQUOI, A. (1988): "De la resignación al miedo: la muerte en Castilla en el siglo XV" en *La idea y el sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, I, Santiago de Compostela, p. 51.
- 35 YARZA, J. *La nobleza ante el rey...*, *op.cit.* p.113.
- 36 DUBY, *op. cit.*, p.123.
- 37 GIBELLO BRAVO, V.M. (1999): *La imagen de la nobleza castellana en la Baja Edad Media*, Cáceres, p. 28.
- 38 MITRE, E., *op. cit.*, p. 22.

El arquitecto Francisco Gil González (1905-1962) y la arquitectura salmantina del segundo tercio del siglo XX

Sara Núñez Izquierdo
Universidad de Salamanca

Francisco Gil González fue uno de los arquitectos más importantes de Salamanca desde la década de los treinta hasta los inicios de los sesenta. Su producción abarca diferentes improntas estilísticas, ya que, en sus comienzos, apostó por el racionalismo, posteriormente por el neo-regionalismo y otras soluciones historicistas y, finalmente, introdujo planteamientos de corrientes más internacionales y novedosas. A lo largo de toda su trayectoria destacó en el ámbito salmantino por la calidad de su obra.

Descendiente, por parte paterna, de una familia de constructores, comenzó su práctica profesional en 1933 y continuó en el ejercicio de la profesión hasta su muerte, víctima de cáncer, en 1962.

La primera etapa de su producción, que abarca el período comprendido entre 1933 y 1939, está marcada por su aproximación al racionalismo.

El racionalismo se introdujo y se afianzó en España por la iniciativa de un grupo de arquitectos preocupados por los problemas de la nueva arquitectura, quienes crearon el Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATE-PAC) en 1930. Su labor fue interrumpida por la Guerra Civil y cuando ésta finalizó, ante las nuevas circunstancias, algunos arquitectos de gran valía tuvieron que exiliarse por sus ideas políticas, como es el caso de Félix Candela a México, Rafael Bergamín a Venezuela o Sert a Estados Unidos. España se sumergió en una desorientación arquitectónica profunda, en la que convivieron la devoción a la pureza racionalista y el regionalismo, lo que dio lugar a una arquitectura heterogénea.

Los que permanecieron se vieron obligados a trabajar dentro de corrientes más autóctonas, historicistas y neoimperialistas, como consecuencia del asilamiento del país. En este sentido son representativos Secundino Zuazo, Carlos Arniches o Luis Gutiérrez Soto¹. De este modo se produjo un mosaico dispar; una época incierta dentro de las posibilidades de la arquitectura española, que oscilaba desde una arquitectura academicista, hasta una arquitectura vernácula y popular; que enfatizó la tradición local en armonía con la búsqueda de un estilo Nacional que recordase el pasado glorioso, inmortalizado en El Escorial.

Durante estos años, numerosas obras de Gil se resolvieron dentro del racionalismo y marcaron el desarrollo de esta impronta en Salamanca, puesto que, ofreció varias soluciones formales a problemas compositivos similares. Su interpretación del estilo fue similar al de la mayoría de los arquitectos españoles, puesto que no alcanzó obras puristas.

Una de sus edificaciones más interesantes fue la que realizó para el médico Víctor Villoria² (1935) en la confluencia de las calle Toro y Doctor Piñuela. Este inmueble se compone de planta baja, cinco pisos y ático. Es una de las obras en la que la idea de vano continuo está presente, especialmente, en lo relativo a las fachadas laterales. No obstante, el sentido horizontal disminuye al usar ventanas de bisagra, en lugar de guillotina, de modo que se rompe el ritmo de la fachada con la introducción en las calles extremas de tensiones verticales en las que empleó ladrillo.

Por otro lado, la solución en esquina con torreón está emparentada con recetas historicistas. A ello se suma el empleo de la piedra franca y la solución achaflanada en lugar de rotonda, lo que deja al racionalismo como una apuesta sesgada dentro de la edificación, aunque hay detalles evidentes como la limpieza de volúmenes y la inclusión de la barandilla de tubo.

También se aprecian estos elementos en la casa para otro médico, Francisco Diego y Diego³ (1935), en la calle Pozo Amarillo número 13. Está ubicada entre medianeras y consta de planta baja y tres pisos. Estaba destinada a albergar un hotel y viviendas pero, finalmente, tuvo el segundo destino de forma exclusiva. La fachada tiene una composición simétrica, en la que destacan los cuerpos de miradores que flanquean el balcón central. Éstos producen una ruptura en cinco ejes rematados en formas redondeadas, lo que potencia el juego de luces y sombras y se aparta de las ideas racionalistas puristas. A ello se suma la combinación de materiales, revoco con ladrillo, dispuesto en hiladas resaltadas que, además, rompen con la horizontalidad y que reaparecen en las puertas de ingreso, enmarcadas ambas por un arco de medio punto.

Otra obra interesante es la que ideó, en 1935, para Juan Taramona (1934), importante empresario, dueño del Cinema⁴ y Salón de Baile Taramona que fue uno de los primeros⁵ lugares de ocio inaugurados en esta década en Salamanca. Este edificio de viviendas está situado en un solar en esquina entre la Avenida de Portugal y la calle Los Ovalle⁶. El inmueble consta de planta baja, un piso y ático. Es una de las primeras obras racionalistas, donde se aprecia una ligera continuidad de las líneas horizontales.

La solución en rotonda, de gran expresividad, está resuelta con una secuencia de vanos alternantes con muro, lo que rompe con la horizontalidad y, por lo tanto, dista mucho de transmitir ligereza. A su vez, la proyección en altura del ático introduce un eje vertical que contraviene las líneas horizontales. Los materiales que empleó fueron sencillos y son los habituales en esta primera etapa, tanto en el paramento exterior, conformado con fábrica de ladrillo unido con mortero de cal cubierto con revoco o enfoscado blanco - Neolita -, como en el interior, donde emplea el enfoscado de cal y tendido de yeso, los pavimentos de baldosín de cemento, escalera a la catalana o el empleo de madera del Norte del País para la carpintería.

Una de las edificaciones donde Gil hizo un uso del vano continuo de una manera más convincente es en el edificio, de planta baja y tres pisos, que proyectó para Demetrio Mateos⁷ (1935), entre la calle Zamora 61 y la calle Bravo. En él, a pesar de no haber resuelto correcta-

mente la carpintería de la rotonda, existe una voluntad de enfatizarlo a través de los balcones que marcaban la horizontalidad y las barandillas de tubo que alcanzan los cuerpos en voladizo laterales. Ésta es sin duda una de sus obras más prototípicas, gracias a la limpieza geométrica de los planos, salpicada de pequeños detalles decorativos racionalistas como son los ojos de buey de la planta baja.

Junto a esta vivienda sobresale la proyectada para el abogado César Real de la Riva⁸ (1936), que viene siendo su obra racionalista más conocida debido a su emplazamiento privilegiado en la confluencia de las calles Zamora y Concejo. Consta de planta baja, tres pisos y un ático. De gran singularidad, destaca por el escalonamiento y el retranqueamiento de planos⁹, de lo que se deriva un juego marcado de luces y sombras, al que añadió de nuevo elementos historicistas dentro de una composición claramente racionalista. Algunos de éstos son los balaustres decorativos en los antepechos, la cornisa del remate, las ménsulas decorativas del alero, los arcos de rosca ubicados en el cuerpo del torreón.

Finalizada la Guerra Civil, la situación socioeconómica salmantina no varió en exceso, de modo que se mantuvo una estabilidad entre comitentes y arquitectos de la ciudad. Lorenzo González Iglesias, Ricardo Pérez Fernández, Genaro de No o Francisco Gil continuaron en activo en esta nueva etapa. En estos años, Francisco Gil siguió realizando obras dentro del racionalismo, que fue alternando con un estilo más acorde con el regreso a la tradición arquitectónica salmantina, dentro de los postulados historicistas que estuvieron en vigor en los primeros tiempos de la posguerra.

Realizó algunas obras aisladas no encuadrables dentro del racionalismo, pero que, lo recuerdan en algunos elementos parciales. Éste es el caso de la vivienda de la calle Padre Cámara para Antonia Martín Sánchez¹⁰ (1939), en la que lo más destacable son los balcones esquinados, sustentados por pilotis, de la fachada principal, que configuran una composición única en todo el conjunto edilicio de la ciudad.

Otro ejemplo es la casa realizada para el contratista de obras Quintín de la Cuesta¹¹ (1941), entre la calle y la Plaza de San Marcos. Consta de planta baja y dos pisos, con dos viviendas por rellano. Es una edificación ideada bajo los postulados del racionalismo, dada la inclusión de la barandilla de tubo que remata el cuerpo central y que se prolonga hacia los cuerpos laterales, o por la desnudez decorativa del lienzo de la fachada. A esto se contraponen la ausencia de horizontalidad por el empleo de ventanas de bisagra y la introducción de formas levemente onduladas en los balcones laterales.

Otra obra significativa de esta fase es la que realizó para María Vaquero¹² (1940) en la céntrica calle Zamora, en la que aparecen elementos historicistas, que marcarán plenamente la segunda etapa arquitectónica de Francisco Gil, tales como los balaustres, las claves molduradas, las asimetrías de ecos barrocos, junto a elementos propios del racionalismo como son las soluciones redondeadas de los dos cuerpos de miradores, pese a que la carpintería de la ventana no sea curvada.

Salvo estas obras aisladas, la segunda etapa abarca entre 1939 y 1958. En este período su obra se caracteriza por ser muy prolífica y diversa, ya que, realizó teatros, cines, sedes bancarias, colegios, gasolineras, hoteles, reformas y ampliaciones, barrios obreros de nueva planta, etc. Gracias a su profesionalidad se granjeó una clientela pudiente, lo que le permitió ser el artífice de proyectos arquitectónicos más destacados de las principales vías de la ciudad.

A pesar de que cada obra respondía a unas exigencias de uso diferentes, Gil resolvió correctamente de acuerdo con las necesidades y, al mismo tiempo, caracterizó el conjunto de sus creaciones por la composición de fachadas de gran envergadura, en las que el empleo de la piedra franca de Villamayor confiere gran expresividad a la obra. A ello se añade el gusto por unas decoraciones sobrias, inspiradas en diferentes estilos, tendencia a la simetría mediante la incorporación de remates torreados abalaustrados, inclusión de ánforas – en ocasiones decoradas con guirnalda – dentro de hornacinas de ascendencia italiana.

Uno de los primeros ejemplos de edificios en esquina lo constituye el proyectado para Jesús Rodríguez López¹³ (1939), entre las calles Toro y Ruiz Aguilera, donde incorporó algunos elementos decorativos inspirados en la vecina Plaza Mayor, proyectada por Churriguera y García de Quiñones. Este es el caso de las molduras con orejeras, las placas recortadas, los frontones semicirculares quebrados decorados a modo de volutas, enriquecidas con ornamentos que suponen su toque personal.

Todos estos elementos se repiten en el inmueble para Baltasar Moretón¹⁴ (1940), gran amigo del arquitecto, situado en la calle Concejo y la Plaza de la Libertad, sobre un solar cuya construcción previa fue destruida por una bomba en 1938. Levantó una edificación de planta baja y tres pisos. Su fachada exterior fue edificada íntegramente con piedra franca de sillería. Combinó parte de la decoración que hemos señalado con la incorporación de otros elementos muy italianizantes. Este es el caso de la loggia tripartita de sabor renacentista en la fachada de la calle Concejo.

La referencia decorativa a la Plaza Mayor salmantina fue un elemento constante dentro de su obra, a la que, en la medida de lo posible, trató de imprimir su propia personalidad en algunos inmuebles de su propiedad. En este sentido son representativos el edificio ubicado la calle Corrales de Monroy y Azafranal nº 29 (1949¹⁵) o las viviendas y el Teatro¹⁶ de la Gran Vía (1949).

El edificio de viviendas proyectado para Francisco Madruga Tato¹⁷ (1945), situado en la esquina entre la Plaza Santa Eulalia y Pozo Amarillo¹⁸. Consta de planta baja y tres pisos, con una vivienda por rellano. Es una obra excepcional al disponer su fachada cóncava organizada por tres cuerpos, enmarcados por las impostas, en que destaca el central. Éste se dispone ligeramente saliente y tiene más decoración los antepechos de cada planta, dada la incorporación de placas recortadas, volutas, tímpanos semicirculares inspirados en los del Palacio de Orellana, alternados con claves molduradas. La balaustrada corrida que refuerza el inmueble en la parte superior, refuerza la horizontalidad de la fachada.

Independientemente de estas obras ambiciosas, Francisco Gil proyectó una arquitectura más modesta, propia de las necesidades sociales de la posguerra. De esta manera, en calidad de Presidente del Colegio de Arquitectos de Salamanca, proyectó el Barrio de Nuestra Señora de la Vega¹⁹ en la carretera de Béjar y el Camino de Carbajosa, entre 1947- 1953, junto a otros compañeros. Se compone de un total de 664 viviendas, que merecieron la calificación de protegidas y ultrabaratas. Este grupo de profesionales se inspiraron en los ejemplos de la arquitectura popular salmantina²⁰ para proyectar un pequeño pueblo articulado en torno a una plaza porticada en cuyo centro están ubicadas la iglesia y las dependencias municipales. Incluso incorporaron citas populares, no estrictamente salmantinas, tales como el esgrafiado que estuvo presente en otros edificios de la ciudad.

En 1953, coincidiendo con la finalización de la construcción de este barrio, Francisco Gil acometió una de las obras más personales, el Hotel Monterrey²¹, situado entre la calle Azafranal y la calle Deán Polo Benito, que era de su propiedad. Consta de sótano, planta baja y cinco pisos.

El cuerpo de mayor altura, dispuesto en el chaflán, a modo de torreón, le sirvió para introducir elementos decorativos usuales²² a los que añadió, en este caso, pináculos escurialenses.

Las dos fachadas laterales, de composición simétrica, se articulan con un orden gigante de columnas jónicas, que enmarcan los tres pisos altos. En esta zona los vanos están rematados por tímpanos semicirculares o recercos

similares a los de la Plaza Mayor, coronándose por una balaustrada continua.

El cuerpo bajo está decorado por esculturas de estilizadas figuras femeninas, colocadas en hornacinas, realizadas por el escultor salmantino Damián Villar González (1917- 2003)²³, colaborador habitual del arquitecto que nos ocupa, y del artista zamorano José Luis Núñez Solé (1927- 1973)²⁴.

La producción de Gil sufrió una inflexión a finales de los años cincuenta. En torno a esta fecha el panorama arquitectónico español experimentó una ligera apertura a nuevas formas. En un principio, éstas fueron entendidas a través de la recuperación del lenguaje moderno que había quedado truncado por el estallido de la Guerra Civil. Más tarde aparecieron otras tendencias que abarcaron desde el racionalismo, el funcionalismo, el organicismo, hasta el Estilo Internacional. De hecho, la mayoría de los arquitectos de estos momentos experimentan varias de estas corrientes. Tal es el caso de Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918- 2000), Francisco Cabrero Torres-Quevedo (1912- 2005) o Alejandro de la Sota (1913- 1996), entre otros.

Esta tercera etapa de Francisco Gil comprende un breve período de tiempo, debido a su temprana muerte en 1962. En ella, sin embargo, puso en evidencia cambios notables.

Durante estos años nuevamente realizó obras de nuevas tipologías, desde un colegio religioso²⁵, la reforma de un suntuoso hotel²⁶ en el centro de la ciudad o, la que es su obra más innovadora, un rascacielos doméstico²⁷.

En este sentido, en 1958, proyectó la denominada Torre de Salamanca, situada entre la Avenida de Portugal y las calles Maldonado Ocampo y Pérez Oliva. Fue promovida por la hija mayor del arquitecto, Mary Luz Gil Álvarez, y consta de 14 plantas, un total de 64 viviendas de tipo medio, que disponían de cocina, baño, wc lavadero, comedor- estar y 4 dormitorios, uno de los cuales era el de servicio. Aquí, Gil se adentró en las últimas tendencias arquitectónicas en referencia directa con lo que poco antes se había empezado a realizar en Madrid con la recién inaugurada tipología del llamado rascacielos doméstico. En este sentido, fue pionero el Edificio Bancaya (1949- 1953), en la Avenida América y la calle Francisco Silvela, de Madrid, obra de Ignacio de Cárdenas Pastor y Gonzalo de Cárdenas Rodríguez. Éste supuso la introducción, en nuestro país, del bloque moderno de estilo internacional, en el que se resuelve con planta abierta en forma de T rematada en terrazas.

En su adaptación al nuevo funcionalismo doméstico, Francisco Gil, añadió elementos propios de su estilo

como son las ménsulas en la zona alta y el empleo de balcones semicirculares en los ejes extremos de las fachadas. Todo ello animado por la combinación de materiales, granito en la parte inferior, correspondiente a los locales comerciales y, en el resto, ladrillo dispuesto en hilera de dos astas, asta y media a cara vista y por último, piedra. La novedad no sólo radicaba en la altura de la edificación, sino también en la estructura de hormigón armado, y el empleo de las viguetas de hormigón pretensado prefabricadas. Esto le permitió abrir unas terrazas a la catalana y configurar una silueta con dos cuerpos prismáticos diferenciados.

Posteriormente, en 1959, proyectó otra edificación, dentro de esta nueva impronta arquitectónica. Este es el caso del edificio de viviendas proyectado para los hermanos constructores Jerónimo y Román Andrés Herrera, en una de las nuevas arterias de la ciudad. Con fachada a la Avenida de Mirat, y a la calle Pozo Hilera²⁸. Consta de semisótano, planta baja y cinco pisos, con un total de quince viviendas de primera categoría. Un año más tarde, en 1960, los mismos propietarios decidieron ampliarlo²⁹ ocupando el solar contiguo. De esta manera, se configuró una fachada de trazado angular, al adaptarse a los postulados de alineación dispuestos por el Ayuntamiento. Esta ampliación está realizada con idénticos materiales que el proyecto anteriormente visto. Se compone de tres calles donde introduce los balcones semicirculares y usuales de su producción³⁰ que enmarcan dos entrepaños de ladrillo.

En resumen, Francisco Gil González fue uno de los arquitectos más significativos y activos en Salamanca en el segundo tercio del siglo XX. Supo adaptar su arquitectura no sólo a las tendencias estilísticas del momento, sino también a los condicionantes arquitectónicos de una ciudad monumental, aportando soluciones personales.



Casa de vecindad de Víctor Villoria. (1935) en la confluencia de las calles Toro y Doctor Piñuela (Salamanca)



Casa de vecindad de César Real de la Riva (1936), en la confluencia de la calle Zamora y la de Concejo (Salamanca)



Casa de vecindad de Demetrio Mateos (1935), entre la calle Zamora 61 y Bravo (Salamanca)



Casa de Baltasar Moretón (1940), en calle Concejo y la Plaza de la Libertad (Salamanca)



Hotel Monterrey (1953), en la confluencia de las calles Azafranal y Deán Polo Benito (Salamanca)



Torre de Salamanca (1958), en la Avenida de Portugal (Salamanca)

Abreviaturas

AMS: Archivo Municipal de Salamanca

BUS: Biblioteca de la Universidad de Salamanca

Notas

- 1 Gutiérrez Soto es uno de los arquitectos que mejor ejemplifican esta involución de estilo arquitectónico tanto en sus edificaciones como a través de sus palabras: "Dos tendencias marcan este período, una se apoya en las tradiciones populares y regionales, en la reconstrucción de pueblos destruidos, y otra, que inspirándose en la Arquitectura de los Austrias y de Villanueva, y en el Escorial como precursor de la sencillez, ha de marcar el camino de una arquitectura estatal meramente española, expresión exacta del sentimiento espiritual y político de la nación (...)". En URRUTIA, Á. (1997): *Arquitectura española. Siglo XX*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid: 354.
- 2 Archivo Municipal Salamanca. Caja 1798 exp.119; ARRECHEA MIGUEL, J. (2000): *Historia del Arte de Castilla y León: Arte Contemporáneo*, VIII. Ámbito, Valladolid: 78; BALDELLOU, M.A. y CAPITEL, A. (1995): *Arquitectura Española del siglo XX*, Summa Artis XL, Madrid: 256; Díez ELCUAZ, J. I. (2003): *Arquitectura y urbanismo en Salamanca (1890- 1939)*, Colegio Oficial de Arquitectos de León, Salamanca: 419; NÚÑEZ PAZ, P.; REDERO GÓMEZ, P. y VICENTE GARCIA, J. (2001): *Salamanca. Guía de Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de León (Delegación de Salamanca), Salamanca: 168; VVAA (Edición a cargo de José Atlés) (1998): *Arquitectura moderna en Salamanca*, Colegio de Arquitectos de León (Delegación de Salamanca), Salamanca: 120- 121; VVAA. (2001): *El taller del arquitecto: dibujos e instrumentos. Salamanca 1871-1948*, Colegio Oficial de Arquitectos de León, Delegación de Salamanca (Caja Duero), Salamanca: 136- 137.
- 3 Ibidem, caja 1802, exp. 312; Díez ELCUAZ, J. I: Op. cit., 425; VVAA (Atlés): Op. cit., 84-87.
- 4 Ibidem, caja 1799 exp. 379.
- 5 Actualmente desaparecido, estaba ubicado en la confluencia de la calle Juan de Argüelles y las Avenidas de Federico Anaya y Portugal. Véase VVAA: Op. cit., 226- 227.
- 6 AMS, caja 1797 exp. 80; VVAA (Atlés); Op. cit., 132- 133.
- 7 Ibidem, caja 1799, exp. 426; Díez ELCUAZ, José Ignacio: Op. cit., 416.
- 8 Ibidem, caja 1806 exp. 298; Díez ELCUAZ, José Ignacio: Op. cit., 416.
- 9 Esta vivienda establece una relación directa con el Edificio Capitol (1931 -1933, Madrid) de Vicente Eced y Luis Martínez Feduchi.
- 10 AMS, caja 1826 exp. 513; Díez ELCUAZ, J. I: Op. cit., 436-438.
- 11 Ibidem, Caja 6206 exp. 665; VVAA (Atlés): Op. cit., 112-113.
- 12 Ibidem, caja 1843 exp. 1173; Díez ELCUAZ, J. I: Op. cit., 427.
- 13 Ibidem, caja 1824 exp.301; Díez ELCUAZ, J. I: Op.cit., 450- 451.
- 14 Ibidem, caja 1839 exp.741; Díez ELCUAZ, J. I: Op. cit., 452; VVAA: op.cit., 140-141; NÚÑEZ PAZ, Pablo; REDERO GÓMEZ, Pablo y VICENTE GARCÍA, Juan: Op.cit., 169.
- 15 Ibidem, caja 6380 exp. 223.
- 16 Ibidem, caja 6274 exp. 193.
- 17 Manuel Madruga Tato (n.1899 -) fue Hijo de Manuel Madruga Noreña y Amparo Tato Fernández. Dirigió la fábrica de curtidos de su padre durante muchos años, actividad que le llevó a hacer numerosos viajes por Europa. Contrajo matrimonio con Ángela Real de la Riva. En los años 60 desarrolló una gran actividad política pública ya que fue primer teniente de alcalde, concejal de Urbanismo, presidente del Condominio de la Plaza de Toros y Presidente del Casino. (De ARTEAGA ESPERÁBE, E. (1952): *Diccionario enciclopédico ilustrado y crítico de los salmantinos ilustres y beneméritos*. Madrid. 255).

- 18 AMS, caja 6279 exp. 470.
- 19 BUS, *El Adelanto*, 4-IV- 1946, "Reunión del Consejo provincial del Movimiento".
- 20 En 1945 Francisco Gil fue nombrado Delegado Provincial del Auxilio Provincial por su interés por los problemas sociales y arquitectónicos de la capital charra. Esto le dio la oportunidad de proyectar numerosas obras de tipo social no sólo en la ciudad, sino en la provincia. Así, en concreto, en Ledesma, realizó la construcción para la Obra Sindical del Hogar; que sin duda, le sirvió como referente para el nuevo barrio de la Vega.
- 21 AMS, caja 6177, exp. 194
- 22 Se trata de columnas apoyadas en ménsulas, que fueron utilizadas con mucha frecuencia en la arquitectura montañesa y también la vasca, y que previamente habían sido empleadas por Francisco Gil en el Banco Mercantil (1940), en la Calle Toro de Salamanca.
- 23 Escultor salmantino especializado en la escultura religiosa, autor de diversos pasos de Semana Santa, de entre los que destacan el Cristo de la Agonía (1945) o El Prendimiento (1947).
- 24 Artista que, gracias a sus dotes y, entre otros, al apoyo de Mariano Benlliure, destacó en el ámbito artístico salmantino y del que se conserva el monumento a la Unificación.
- 25 AMS, caja 6450, exp. 201.
- 26 Ibidem, caja 6498, exp. 341.
- 27 Ibidem, caja 6487, exp. 526.
- 28 Ibidem, caja 6500, exp. 533.
- 29 Ibidem, caja 6531, exp. 367.
- 30 Ya aparecieron obras racionalistas de su primera etapa, como es el caso de la casa de vecindad de Manuel Boces en la calle Isidro Segovia número 14. AMS, caja 1815 exp. 300.

Bibliografía

- ARTEAGA ESPERÁBE, E. (1982): *Diccionario enciclopédico ilustrado y crítico de los salmantinos ilustres y beneméritos*, Madrid.
- BALDELLOU, M. A; CAPITEL, A. (1995): *SUMMA ARTIS: Arquitectura española del siglo XX, XL*, Espasa Calpe, Madrid.
- DÍEZ ELCUAZ, J. I. (2003): *Arquitectura y urbanismo en Salamanca (1890-1939)*, (Colegio Oficial de Arquitectos de León), Salamanca.
- NÚÑEZ PAZ, P; REDERO GÓMEZ, P. y VICENTE GARCIA, J. (2001): *Salamanca. Guía de Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de León (Delegación de Salamanca), Salamanca.
- REGOJO MIRANDA, F. (1985): *Desarrollo urbanístico de la posguerra en Salamanca*, Colegio Oficial de Arquitectos de León (Delegación de Salamanca), Salamanca.
- URRUTIA, A. (1997): *Arquitectura española. Siglo XX*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid.
- VV.AA (Edición a cargo de José Atlés) (1998): *Arquitectura moderna en Salamanca*, Colegio de Arquitectos de León (Delegación de Salamanca), Salamanca.
- VV.AA (2000): *Damián Villar González: maestro escultor*, Diputación de Salamanca, (Caja Duero), Salamanca.
- VV.AA (2001): *Historia del Arte de Castilla y León: Arte contemporáneo*, VIII, Ámbito, Valladolid.
- VV.AA (2001): *El taller del arquitecto: dibujos e instrumentos. Salamanca 1871-1948*, Colegio Oficial de Arquitectos de León, Delegación de Salamanca, (Caja Duero), Salamanca.

Repercusiones del Concilio de Trento y la Contrarreforma en la ciudad de Murcia durante el siglo XVII: la reforma de la Catedral

Javier Nadal Iniesta
Universidad de Murcia

El Concilio de Trento y la Contrarreforma suponen una renovación religiosa y con ella también una renovación artística. Esta doble modificación y los programas a que da lugar en la ciudad de Murcia, como centro más representativo de la diócesis de Cartagena, es el objeto de la tesis doctoral a desarrollar que llevará por título "*Arte y Contrarreforma en Murcia*". El estudio pretende abordar, en primer lugar la aplicación de ese concilio y de la Contrarreforma en Murcia, valorando lo que representa en ello el Sínodo convocado por el obispo Manrique de Lara y sus normativas, así como la repercusión de sus directrices en el arte. Asimismo el papel que también desempeñaron los obispos y los eclesiásticos en general, particularmente a través de las visitas pastorales, que llegaron a convertirse en cauce fundamental de la consolidación de la Contrarreforma y también en causa de muchas realizaciones artísticas inspiradas por su renovación. Por supuesto, sin olvidar las propias empresas artísticas de esos obispos, que con frecuencia suponen las realizaciones de más envergadura y de mayor significación. Tal aplicación de la Contrarreforma representó una renovación en muchos campos artísticos para adecuarse al nuevo espíritu en la arquitectura de los templos y su ornato. Ello dio lugar a una importante actividad tanto en arquitectura y retablos como en escultura, pintura y artes suntuarias. La evaluación de todas esas realizaciones y su función para el culto y la devoción son aspectos fundamentales, que constituirán un apartado principal de la investigación, ya que sobre todo se pretende valorar la significación de las distintas empresas artísticas en ese mundo contrarreformista y el papel que desempeñaron

en el catolicismo triunfante de entonces, que por ese carácter precisamente exigió un arte especial que aunara nobleza con suntuosidad. En este sentido se atenderá a la reforma de los templos o a las nuevas creaciones de iglesias así como a la necesidad de complementar esos edificios religiosos con retablos, templete, sagrarios, con nuevas imágenes o con suntuosos ajuares de platería y textiles. Todo ello estará destinado a potenciar y exaltar el culto y la devoción ya mencionados, en particular la glorificación de la Eucaristía, de la Virgen, -sobre todo de la Inmaculada, ya que no hay que olvidar que la Catedral de Murcia fue pionera en ese culto inmaculista con la erección de una importante capilla en el trascoro-, de los santos y de las reliquias, al tiempo que se realiza la celebración de la Semana Santa con la consecuente repercusión en las cofradías.

Por todo ello, los objetivos fundamentales del estudio estarán destinados a analizar la significación de los programas contrarreformistas en los distintos edificios eclesiásticos, empezando por la Catedral, que como cabeza de todas las iglesias diocesanas da ejemplo de esa aplicación de la Contrarreforma y de las actuaciones artísticas que ello conlleva, en virtud de una importante serie de obras destinadas a dar mayor esplendor al culto y las devociones. En efecto, la vieja catedral gótica, completada en el Renacimiento, renueva su imagen, empezando con las reformas del presbiterio y continuando con un nuevo trascoro, lo cual vino a dar otro acento a la parte central y principal del templo; en definitiva, a ajustarse a los dictados religiosos y litúrgicos de la Contrarreforma. Con semejante intención se renueva el ajuar de culto, renova-

ción que incluirá la adquisición de una importante colección de obras de platería, particularmente protagonizada por la custodia del Corpus, en realidad por dos custodias que suceden en el corto periodo de tiempo de unos 70 años, indicándose con ello la necesidad de mejorar este tipo de piezas y de alcanzar una más perfecta expresión de los ideales contrarreformistas en ella.

Será precisamente la parte dedicada a la Catedral, y más concretamente las reformas llevadas a cabo en la capilla mayor y el trascoro, las que se abordarán aquí, ya que es, como se ha dicho anteriormente, la adaptación del edificio catedralicio a las directrices trentinas será el reflejo donde se miraran otros edificios religiosos. Del mismo modo, también esta adaptación catedralicia sirve para sintetizar las ideas aportadas sobre el influjo de la Contrarreforma en Murcia, así como para abordar figuras tan importantes a la hora de llevar a cabo estos cambios como son los obispos, y más concretamente los prelados como Sancho Dávila, Fray Antonio de Trejo y Diego Martínez de Zarzosa.

Al comenzar el siglo XVII, la Capilla Mayor de la catedral murciana se encontraba perfectamente concluida y abastecida de todo lo necesario para el culto, incluso con la debida magnificencia. Ya en los finales del siglo XV se había adornado con una espléndida reja del gótico tardío, obra de Antón de Viveros, que puede figurar entre lo más representativo de su tiempo. En el curso del siglo XVI se magnificó con un espléndido retablo, en el que incluso intervino Jerónimo Quijano, además de otros muchos artistas como Hernando de Llanos y algunos pintores de su círculo. También se formaron en los laterales de dicho retablo mayor unos arcosolios renacentistas, a manera de arco de triunfo adornado, según lo característico de entonces. Con todos estos elementos, por tanto, la capilla mayor estaba totalmente perfeccionada. Más aún, ya tenía definidas unas funciones fundamentales. Además de centro por excelencia del culto catedralicio, se había configurado como capilla o panteón real en cuanto que cobijaba los restos de Alfonso X en uno de los arcosolios renacentistas de los laterales, el del Evangelio. Pero todavía más importante era su función como Sagrario, ya que el retablo incorporaba en un lugar principal y central del mismo un tabernáculo como depósito del Sacramento. Seguramente se hizo un retablo a semejanza del de la Catedral de Toledo, incluyendo como éste dicho sagrario, incluso a cierta elevación.

Pese a todo, la Contrarreforma actuó sobre la Capilla Mayor para reafirmar su carácter de trono de la Eucaristía, al tiempo que la hace espejo de la santidad, incluso con la incorporación de las propias devociones

locales, al considerarse con todo ello la imagen característica de la Iglesia de Trento, que precisamente favoreció la exaltación de los Santos de las propias diócesis, bien los mártires, como héroes y ejemplo de fe y valor; bien los santos obispos y confesores, como en este caso de Murcia. Ello sucederá fundamentalmente bajo tres episcopados, los de don Sancho Dávila y Toledo, Fray Antonio de Trejo y don Diego Martínez Zarzosa que como típicos prelados contrarreformistas sintieron la necesidad de dar ese nuevo cometido y transformar la Capilla Mayor catedralicia en verdadero modelo del culto de la Contrarreforma y en santuario especial de devoción, manifestando y realizando de esta manera los postulados y los programas derivados de Trento.

D. Sancho Dávila y Toledo

Sancho Dávila, confesor de Santa Teresa y rector de la Universidad de Salamanca, es nombrado obispo de Cartagena en 1591 y hasta 1600, que es trasladado a Jaén, ocupará la sede murciana. Fue un obispo preocupado por la mejora del edificio cabeza de la diócesis, es decir, la catedral, llegándose a concluir la fachada principal (1595), a falta de la coronación, bajo su episcopado. Pero sobre todo se preocupó por adaptarla a las nuevas directrices que había marcado el reciente Concilio de Trento. Así va a afrontar una doble actuación, que pone los cimientos del programa contrarreformista y de los principales postulados antes mencionados. Primeramente, será fundamental su interés en convertir la cabecera en un relicario, prioritariamente de los grandes santos de la diócesis. Para ello, la primera medida adoptada, al saber que San Fulgencio fue obispo de la diócesis cartaginense, fue reclamar su cuerpo y el de su hermana Santa Florentina al obispo de Plasencia, ya que se conservaban en Berzocana, localidad cacereña de dicha diócesis, las preciadas reliquias que fueron trasladadas desde Sevilla para evitar que fueran mancilladas en tiempos de la invasión musulmana. De este modo, el 2 de febrero de 1594 llegan a Murcia las reliquias de dos de los cuatro santos de Cartagena, patronos de la diócesis, los brazos de San Fulgencio y Santa Florentina, que serán colocados dentro de una arqueta japonesa de finales del siglo XVI en un arcosolio labrado en el lado de la Epístola de la Capilla Mayor, un lugar simétrico a la tumba de Alfonso X. Pero con la llegada de estas preciadas reliquias no terminó la aportación de sagrados restos a la colección catedralicia por parte del prelado sino que también regala a la misma catedral murciana reliquias de San Esteban, San Cecilio, San Calixto, San Prisciliano, Santa Eugenia y Santa

Eugenita, e incluso alguno de ellos pueden estar colocado junto a las de San Fulgencio y Santa Florentina. Obviamente, este interés por dotar a la catedral de reliquias constituye una clara manifestación de un comportamiento contrarreformista, que en Sancho Dávila encuentra uno de sus máximos exponentes y más teniendo en cuenta que él mismo llegó a escribir un tratado sobre el culto a las reliquias, que se intitulaba *De la veneración que se debe a los cuerpos de los santos y a sus reliquias y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Jesu Christo nuestro señor en el Santísimo Sacramento*. Al margen de estas consideraciones, lo importante es que con su actuación la Capilla Mayor adquirió esa nueva función de relicario, sumándose a los que tenía anteriormente. Un relicario, a su vez, protagonizado por los grandes santos de la tierra y tan estrechamente vinculados a la diócesis, a través de los cuales se resaltaba su antigüedad y santidad. Fue así como la Capilla Mayor pasó a convertirse en espejo de ello, manifestado en la presencia y veneración de las reliquias de los santos hermanos de Cartagena.

A pesar de que esa iniciativa fue la más relevante actuación de Dávila en la Capilla Mayor; no debe olvidarse que aún tuvo otra intervención en la misma, en este caso a favor de la exaltación eucarística, cosa nada extraña no sólo como prelado de la Contrarreforma sino como particular devoto del Santísimo Sacramento. En efecto, esa devoción se manifiesta en diversas donaciones a la Catedral, destinadas a reverenciar ese culto eucarístico, entre ellas las andas para la custodia del Corpus, además de un arca revestida de ricos tejidos para servir en el Monumento de Jueves Santo. Incluso su tratado antes referido también atañe a la veneración del Santísimo. Desde estas perspectivas se comprende que también prestara su atención a la reserva del Sacramento en el Sagrario del Altar Mayor. En efecto, dejó *“una arquilla de plata labrada de enrejado en que está un vaso de cristal que sirve para poner el Santísimo en el Sagrario del altar mayor que pesa 148 onzas y lleva cartelas de plata”*. Con ello, sencillamente, venía a confirmar el carácter eucarístico de la Capilla Mayor y así potenciar su protagonismo, según requería Trento, iniciándose de esta manera una serie de actuaciones encaminadas a dicha exaltación. Precisamente, no hubo que esperar mucho para que se siguiera por esa senda, pues en 1616 se recubría la Capilla Mayor con nuevas colgaduras de paños de oro y granate, que obviamente aludían al Cuerpo y la Sangre de Cristo.

Fray Antonio de Trejo y Paniagua

Su actuación se vio especialmente representada en la capilla mayor, aunque Trejo se ocupó también del Trascoro, que vino a completar lo realizado en la dicha capilla mayor; componiendo con ello un eje devocional dominante en el núcleo de la catedral. Trejo, nada más llegar a Murcia en diciembre de 1618, le propone al Cabildo Catedralicio *“adornar la capilla mayor de algunas cosas así de reliquias como de otras cosas”*, o sea que desde un principio manifiesta su deseo de abarcar un programa de transformación del recinto. Incluso de inmediato se procede a poner en marcha tal reforma, aun cuando el obispo tenga que emprender su viaje a Roma, dejando responsable al fabriquero Juan Agustín de Móstoles. A su vuelta, las obras cobrarán nuevo brío y hasta surgirán nuevas iniciativas. Por ello puede inferirse dos períodos ejecución, una primera fase iniciada antes de su marcha a Roma y una segunda que se desarrolla una vez establecido el obispo en la diócesis, después de regresar a ella en junio de 1620.

En el primer periodo se afrontan más bien las realizaciones del interior de la capilla mayor; específicamente la colocación de las esculturas de los cuatro santos de Cartagena en dicha capilla y los arreglos del sagrario. Mientras el prelado estuvo en Roma y conforme a su mandato se fueron haciendo las imágenes de dichos santos, cuya talla se encontraba terminada para el verano de 1620, o sea coincidiendo con su regreso de Roma, pues el 10 de agosto se efectúa el primer pago por parte del obispo correspondiente a su policromía todavía pendiente de efectuar; previamente, el 3 de ese mismo mes, se escrituraba una obligación con las condiciones de dicha policromía, que se concluyó para 1621. La vinculación de Trejo a la hechura de estas imágenes no sólo se limitó a la iniciativa de su realización, sino que tan bien contribuyó con una buena parte de su costo, prácticamente con la mitad; de los 4.627 reales del total, el obispo aportó 146 de unas rentas del año 1619, más 400 que dio al escultor y 1.600 más para una primera paga de la policromía mientras que el resto se sufragó con aportaciones provenientes de rentas y limosnas del obispo predecesor don Alonso Márquez y de la contribución de la propia Fábrica.

La razón de la realización de estos santos se encaja perfectamente en el espíritu de Trento y la importancia concedida a las devociones locales o propias de la diócesis. Pero, al tiempo, no ha que olvidar que ya el obispo Sancho Dávila había introducido las propias reliquias de dos de esos cuatro santos en la Capilla Mayor. Luego,

Trejo vino a enfatizar esa presencia e importancia de los grandes patronos diocesanos, incluso ampliándola con los dos que faltaban. Por ello, dispuso que en lugares principales de la Capilla Mayor figuraran sus imágenes como ornato principal de la misma, exactamente se colocaron dos a dos en los muros laterales, en las partes altas de los mismos, justo debajo de las ventanas de ellos, o sea a bastante altura, razón por la que eran *“de talla y de cuerpo agigantado para que desde abajo en su eminencia sean de la estatura y regular proporción de un hombre”*. Desde luego, con esta incorporación de los santos de Cartagena y sus esculturas Trejo no hacía sino seguir un expediente no muy distinto al que pocos años atrás, en 1612, su hermano de religión franciscana, el arzobispo Pedro González de Mendoza puso en práctica en la Catedral de Granada, cuya rotonda enriqueció con las monumentales figuras de los Apóstoles, otorgadas al escultor Bernabé de Gaviria.

Por la distinta documentación conservada también se conocen perfectamente los autores de las imágenes, tanto su escultor como los pintores que se ocuparon de la policromía. El escultor fue el granadino Cristóbal de Salazar, un artista que ya llevaba tiempo establecido en Murcia y vinculado a la propia catedral, tal como demuestra el hecho de la realización de encargos en años anteriores. Para la policromía se recurrió a cuatro pintores, a saber Juan de Alvarado, Jerónimo de la Lanza, Pedro López y Jerónimo de Espinosa, todos ellos especializados en las labores de policromía, dorado y pintura de imágenes, retablos y otros elementos semejantes, incluso activos en la catedral, lo que lógicamente justifica que fueran escogidos para tal actividad, y para ella constituyeron una compañía con su oportuna escritura de obligación el 3 de agosto de 1620. Por desgracia, las imágenes no se conservan, ya que se destruyeron en el incendio que asoló la capilla mayor en 1854.

Mientras se llevaban a cabo las imágenes de los Santos hermanos de Cartagena, se hizo también por iniciativa del obispo Trejo una importante reforma en el retablo mayor, relativa a la magnificación del sagrario que desde su origen incluía, para así realzar su significación según los postulados tridentinos. No se puede precisar mucho sobre lo que se puso en práctica, si fue un nuevo sagrario lo que se hizo o si se reformó lo ya existente anteriormente, ya que en la documentación conocida sólo se especifica *“la obra que por mandato del señor Obispo se hizo en el tabernáculo de la Santa iglesia de esta ciudad donde esta reservado el Santísimo Sacramento”*, por la que se pagó 1022 reales y 22 maravedíes. Desde luego, si no se llevó a cabo o reformó el tabernáculo o sagrario

propiamente dicho parece que esa obra pudiera ser un arreglo del elevado camarín oculto que quedaba por detrás del propio sagrario y al que se subía por una doble escalera, que tenía su acceso desde los lados del retablo. Ciertamente, ese recinto y sus escaleras fueron enriquecidas por Trejo con magníficas pinturas; las escaleras de acceso con varias imágenes y el camarín con una Gloria exaltada con coros angélicos, según testifica el propio prelado en su visita *ad limina* de 1630. Estas pinturas deben ser las que realizó por 1800 reales el pintor Juan de Alvarado, que según cuentas *“hizo en el sagrario del Altar Mayor de esta Santa Iglesia por mandato del Señor Obispo”*. También por las cuentas del prelado se sabe que éste hizo de limosna *“bordar y azer las cortinas de tela de oro”*, destinadas asimismo a embellecer el sagrario, seguramente el camarín oculto. Con todos estos datos, puede sospecharse que Trejo pretendió poner el sagrario del retablo catedralicio a la altura de lo que existía en El Escorial, por lo menos alcanzar una magnificencia semejante a la del conjunto de ese monasterio, ya que el camarín y su particular acceso de escaleras podían venir de tiempo atrás, en tanto que el sagrario siempre estuvo elevado y, en consecuencia, precisaba de ese expediente. Evidentemente, el obispo aprovechó una estructura ya existente y semejante a la que se dispuso para el sagrario de El Escorial para llevar a cabo una reforma que se aproximara la más posible a los resultados de éste.

Ciertamente, Trejo pretendió potenciar el sagrario, otorgándole una nueva apariencia y un particular efecto de riqueza. Por tanto, le otorgaba un protagonismo a tono con lo que se venía realizando en otras catedrales, donde los retablos mayores ya incorporaban impresionantes sagrarios, como verdaderos protagonistas de los mismos, en la calle central. Al respecto, podrían procurarse ejemplos tan característicos como los que van desde el retablo de la Catedral de Astorga, de Gaspar Becerra, al retablo de Plasencia, o el no menos importante de la Catedral de Córdoba, que en 1618 se dispuso con un sagrario tan monumental que prácticamente ocupa casi la altura de su cuerpo. Sin embargo, ninguno de estos ejemplos tiene verdadera relación con lo que se hizo en Murcia. Aquí no hubo un plan conjuntado con el retablo, tal como sucedió en esos casos, sino que se trató de una reforma sobre el propio retablo; si en verdad lo que se hizo por Trejo fue un tabernáculo, el paralelismo mayor se encuentra en la Catedral de Sevilla, donde a finales del siglo XVI la obra del gótico tardío recibió un magnífico un sagrario de plata de Francisco de Alfaro, obra de 1593-1596.

La segunda fase de reforma de la Capilla Mayor se comienza dos años después de concluirse las obras del

interior, en 1623, siendo entonces cuando se completa el plan esbozado en la toma de posesión del prelado con la realización de las portadas laterales que, junto a lo comentado anteriormente, van a representar las principales actuaciones del siglo XVII en dicho recinto, tanto por lo que supone de inversión económica como por su significación litúrgica y simbólica.

En efecto, las nuevas portadas laterales son la obra de mayor costo, complejidad y valor espacial de las realizadas en la principal capilla en ese tiempo, embocando tanto a la nave del Evangelio, frente a la entrada de la Sacristía, como a la nave de la Epístola, a la altura de la Capilla de los Medios Racioneros, en este caso. Su reconstrucción se pone en marcha de inmediato, en el mismo año de 1623, estipulándose su ejecución en un contrato del día 2 de mayo, otorgado ante el escribano Luís Funes. En él se especifica que la obra estaba encomendada al racionero Juan Agustín de Móstoles, como fabriquero de la catedral, que actuaba en nombre de la misma y del propio obispo patrocinador. Pero, sobre todo, interesa que en él se compromete u obliga el maestro cantero, vecino de Caravaca, Damián Plá, uno de los maestros más acreditados en esta clase de trabajos, activo tanto en esa ciudad como en la propia capital, quien se ajusta a su realización conforme a la traza suministrada y a las condiciones previstas.



Portada lateral de la capilla mayor (exterior). Catedral de Murcia, 1623

La composición arquitectónica utilizada por el maestro Plá reproduce, en líneas generales, un modelo característico en la diócesis en ese primer tercio del siglo XVII, siendo un esquema sencillo de dos pilastras con capitel toscano bajo un frontón partido, donde se inserta el escudo del propio obispo Trejo con el emblema franciscano y el capelo de su rango eclesiástico. Pedro Monte de Isla ya recurrió a una traza semejante para algunas de sus portadas de Murcia, entre los finales del siglo XVI y los comienzos del XVII. Así, deben destacarse la portada de la capilla del Rosario, iniciada a partir de 1591, o las del edificio del Contraste (destruido en 1932 y del que hoy únicamente se conservan las portadas en el Museo de Bellas Artes), unos diez años posteriores. Pero las portadas de Trejo denotan un carácter totalmente distinto, manifestando una sobriedad y pureza clasicista de sentido escurialense, que enlazan sobre todo con la arquitectura cortesana. Por encima de cualquier obra murciana de su tiempo, estas portadas parecen tener más en común con creaciones de aquella estirpe como la Capilla del Sagrario de la Catedral de Toledo. Esta influencia queda más que justificada por los contactos con la Corte y su entorno tanto por parte del promotor, el obispo Trejo, como por el artífice, el maestro Plá. En este sentido, hay que recordar que el hermano de fray Antonio de Trejo fue el Cardenal Gabriel Trejo y Paniagua, personaje de reconocido prestigio en la Corte española del primer cuarto del siglo XVII y, además, estuvo íntimamente relacionado con la diócesis de Toledo en los distintos cargos que ostentó antes de ser nombrado Cardenal, lo que lógicamente facilitaría que Antonio de Trejo conociera las obras de la catedral toledana. Pero la relación de la obra murciana no acaba con las inquietudes transmitidas por el promotor, sino que el maestro de la misma, Damián Plá, también se ve influido por lo que se realizaba en la corte en ese momento. Plá no sólo trabaja en la capital murciana sino que lleva a cabo una intensa labor constructiva en la ciudad de Caravaca de la Cruz, donde va a coincidir con arquitectos procedentes de la corte como fray Alberto de la Madre de Dios. En la obra del arquitecto carmelita en Caravaca se va a producir una constante, la elección de Damián Plá para llevar a cabo sus trazas. Esto sucede tanto en la insigne obra del Santuario de la Vera Cruz, que comienza su construcción en 1617, como en el claustro del convento carmelita de la misma localidad, iniciado dos años antes.

Estas influencias tanto por parte del promotor de la obra como del artífice de la misma dan como consecuencia que las portadas laterales de la capilla mayor sean un conjunto más clásico y de una calidad artística superior a

las obras más o menos contemporáneas de artífices locales, como los ya reseñados, acercándose más bien a las creaciones de fray Alberto de la Madre de Dios o un Juan Gómez de Mora. Y, por ello, cabe llegar a la conclusión de que Damián Plá no fuera solamente el ejecutor sino que quizá tuviera un papel de mayor responsabilidad, incluso que llegara a proporcionar las trazas de las portadas, posiblemente contando con las sugerencias del propio prelado, cuyas ideas pudieron ser decisivas a la hora de alcanzar una definitiva configuración. Desde luego, su opinión pesó, ya que él eligió una de las tres trazas presentadas, según informa el contrato de ajuste de la obra, determinando así el resultado de la obra. Pero esta influencia de Trejo no debe restar significación a Damián Plá, que por lo que se conoce era más que un cantero especializado, ya que en más de una ocasión dio diseños para arquitectura en Caravaca.

La arquitectura de las portadas, según lo estipulado en el contrato, ofrece una imagen diferente a la del exterior en el frente que corresponde al interior de la capilla mayor. Aquí domina una arquitectura adintelada bajo guardapolvos. Su sencilla traza sólo ofrece como detalle decorativo unos finos follajes u hojas de acanto de estirpe clásica, que sirven de encuadre lateral del coronamiento. Aquí, bajo el mencionado guardapolvo, aún se aprecian unos “encasamentos” o registros cajeados. Posiblemente, fueron estos cajeamientos los lugares reservados a las reliquias que en un principio se pensó colocar aquí, hasta que definitivamente se llevaron al trancoro. Lo importante de esta cuestión es que esa idea de acoplar reliquias en las portadas pudo traerla el prelado de Roma, donde se conocen casos de esa estirpe. El superior y mayor alberga una lápida con elaborada inscripción referente a los cuatro santos de Cartagena, distinta en cada una de las puertas¹. En fin, las inscripciones vuelven a insistir en la presencia de los santos de Cartagena, reafirmando el papel que desempeñaban las propias reliquias y las imágenes existentes entonces. Como culminación de estas portadas del interior se hicieron dos hornacinas para albergar dos santos de la orden franciscana a la que pertenecía el obispo, así en el lado del Evangelio se coloca la imagen de San Francisco de Asís y en el lado de la Epístola la de San Antonio de Padua. Dichas tallas fueron realizadas por el escultor de confianza del prelado, Cristóbal de Salazar. Desgraciadamente se perdieron como tantas cosas en la capilla mayor en el incendio del siglo XIX.



Portada lateral de la capilla mayor (interior). Catedral de Murcia, 1623

A pesar de que el proyecto de estas portadas cumplía un fin evidentemente artístico y estético, de adorno, como incluso se reconoce en los documentos, en última instancia tenía una motivación litúrgica claramente definida, mejor dicho tenía varias motivaciones muy relacionadas con lo que del Concilio de Trento había emanado. Uno de los motivos de la apertura de la capilla mayor será de carácter litúrgico y ceremonial. Con la instalación de una puerta monumental frente a la sacristía y otra en el lado opuesto de la capilla con salida directa a la nave de la epístola se creaba un nuevo camino procesional que venía a sumarse al ya establecido entre el altar y el coro; facilitando a su vez que las procesiones y ceremonias del Cabildo pudieran salir formadas en todo su esplendor desde la propia sacristía dando mayor boato y elegancia a los ritos. Por lo menos, se mejoraba la conexión entre la sacristía y la capilla mayor; que anteriormente se limitaba a un estrecho hueco, favoreciendo su relación litúrgica.

Pero esta función ceremonial no fue la única que propició la construcción de las puertas laterales sino que, además, albergaba una razón más contrarreformista y con un carácter más teológico. Tras los ataques furibundos del Protestantismo a la Eucaristía, dejándola reducida a un simple símbolo y no dotándola de su carácter sagrado como Cuerpo de Cristo, la Iglesia Católica decide potenciar al máximo su reliquia más sagrada y su culto. Así, tras el Concilio trentino se va a llevar a cabo una glorificación

del Cuerpo de Cristo y se aboga por su adoración por parte de los fieles. La Catedral como máximo exponente de la diócesis y como cabeza visible de la misma se verá necesariamente obligada a adaptarse a estos nuevos requerimientos, lo que no siempre fue fácil por encontrarse con el problema de dotar de espacio adecuado a la importancia requerida en los templos existentes de tradición gótico-renacentista. Para solucionar dicha cuestión en las sedes catedralicias se toman diferentes soluciones a la hora de convertir la Capilla Mayor en un sagrario monumental donde los fieles puedan adorar al Santísimo. Por ejemplo, Granada va a plantear, frente a las antiguas capillas mayores, la gran rotonda abierta de Siloé, que permite la visión del sagrario y, por tanto, la veneración del Cuerpo de Cristo desde cualquier lugar del templo, al mismo tiempo que acercaba más a los fieles al altar mayor y favorecía su intervención en la misa. Pero esta magnífica solución que llevó a cabo Siloé en Granada y que se revela como la más apropiada para dar cumplimiento a las directrices marcadas en el Concilio de Trento, no se va a poder realizar en otras sedes españolas por diferentes motivos. Entre ellos el económico, ya que las Capillas Mayores de algunas catedrales se habían acabado recientemente y ello había supuesto un desembolso elevado, a lo que hay que sumar las propias características estructurales de los edificios que en ocasiones no permitía la implantación de una solución tan conveniente como la granadina.

Este fue el caso de Murcia, cuya Capilla Mayor, como ya se ha comentado con anterioridad, a finales del siglo XVI se encontraba completada, después de las obras practicadas en ella desde el siglo XV y que continúan en el XVI, incluso se formó en el curso de éste último un gran retablo mayor gótico-renacentista. Con todo ello, la capilla mayor no sólo estaba completada sino repleta de mobiliario litúrgico, que ocupaba sus principales muros y frentes, lo que impedía una apertura del recinto y su contemplación, que evidentemente no favorecía la adoración y ostentación del Santísimo. Para resolver tal necesidad van a entrar en juego las puertas laterales auspiciadas por el Obispo Trejo, ya que con la apertura de estos dos nuevos huecos van a crearse más puntos visuales propicios para seguir el culto desde las naves laterales y tener una visión directa. Esta solución murciana, sin ser tan perfecta como la granadina, resuelve magníficamente esa cuestión de culto y adoración eucarística y por si misma es elocuente del impacto de la Contrarreforma. Su validez queda confirmada en el hecho de que otras catedrales siguieran un expediente parecido. Así, se conocen ejemplos semejantes en otras catedrales del Levante y sures-

te de España, o sea de ámbitos próximos a Murcia, donde se puso en práctica algo parecido a continuación. En Valencia también se van a realizar dos puertas laterales en la Capilla Mayor, realizadas unos 50 años después, en 1671 por el maestro Pérez Castiel. Más contundente fue el caso de Almería, donde a principios del siglo XVIII, en 1709, se elimina el retablo del siglo anterior y se abren todos los frentes de su capilla mayor gótica, formándose nuevos arcos de medio punto, todo ello con una solución que en este caso si evoca la de Granada y su apertura radial.

Don Diego Martínez de Zarzosa

La exaltación eucarística, tan importante en las actuaciones de Sancho Dávila y Fray Antonio de Trejo, se continuará y culminará en la obra del obispo don Diego Martínez de Zarzosa. Por encargo suyo, en 1653, Diego Sánchez de Segura, artista ya habitual en la Catedral desde los tiempos de Trejo, realizó un nuevo sagrario o tabernáculo para la reserva del santísimo, que vino a sustituir bien al antiguo del retablo o el que pudiera hacer Trejo unos treinta años atrás. Parece que el motivo de su realización tiene que ver con la inundación de San Calixto de 1651, que tanto afectó a la Catedral. Incluso se hicieron al mismo tiempo los postigos que daban acceso a las escaleras existentes detrás del retablo, para subir al camarín oculto del Sagrario. Al margen de esta necesidad motivada por la catástrofe, el Sagrario se hizo con todo primor, de rica talla, lo que confirma el deseo de magnificar la presencia de la Eucaristía, conforme a los dictados tridentinos, completando así los programas de los prelados anteriores. Durante unos setenta años fue el sagrario que dominó el retablo y la capilla mayor, ya que dentro del siglo XVIII se reemplazó por otro tabernáculo de plata, de más efecto barroco.

Por desgracia, de toda esta actividad artística sólo se conservan las portadas laterales realizadas por Trejo, ya que en el incendio de 1854, la capilla mayor quedó asolada y tuvo que ser profundamente restaurada. Esto ha impedido, que hoy día, se pudiera contemplar lo que fue una gran adaptación de una capilla mayor gótica a los postulados dispuestos por el Concilio de Trento.

Notas

- 1 Debido a las diferentes reformas y, sobre todo, al incendio de la Capilla Mayor no ha llegado ningún testimonio del primigenio sagrario, aunque si bien es cierto que son varias las noticias que confirman su existencia desde principios del siglo XVI. Así, en el Libro de Fábrica de la Catedral de 1525, hablando del dorado del retablo, dice: "[...] el dicho canónigo Juan de Orozco por el dorar de cinco pilares del retablo mayor, empuçando de uno que esta a mano derecha del sacramento [...]" (GONZÁLEZ SIMANCAS, M. (1911): "La Catedral de Murcia", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos n° XXIV: 536). Este hecho se confirma con otra noticia de fechas cercanas donde, a raíz con el pleito mantenido con Orihuela, se dice: "[...] por cuanto esta Yglesia esta en grandissima necesidad por los grandes gastos de las cosas de Orihuela y obras grandes y necesarias principales del retablo y sagrario [...]" (BELDA NAVARRO, C. (1977): "Notas y documentos sobre obras del siglo XVI desaparecidas: El retablo mayor de la catedral de Murcia", Anales de la Universidad de Murcia v. XXXII: 15). Este sagrario se va completando y enriqueciendo a lo largo de la centuria, así en un inventario de la Capilla Mayor de 1586 queda registrado "una arquilla de plata en la que esta puesto el Santísimo en el altar mayor" (A.C.M., Libro 280, 28 de junio de 1586, s/f).
- 2 La situación en altura del sagrario queda reflejado en un mandato del obispo Trejo de 1623 donde se dice que: "El Sr. maestro Mostoles refirió como el Sr. obispo era de parecer que el Srmo. Sacramento que se traía de su capilla al altar mayor para su fiesta no se tuviese de aquí en adelante sino que se baxase del sagrario de encima del altar mayor y acabada la misa se volviese a subir a su lugar y que por las tardes se hiciese una procesion por dentro de la iglesia tonel Srmo. y acabada se subiese al sagrario y que se escusara con esto hacer cuatro procesiones como se hacia de ordinario en tales días [...]" (A.C.M., Libro 12, Actas Capitulares, 9 de junio de 1623, f. 109). Incluso esa posición elevada fue mantenida en el siglo XVIII, cuando se forma un nuevo sagrario de plata. Así, sobre 1730 José de Villalva y Córcoles testifica que "en el segundo tercio del retablo esta colocado el Santísimo Sacramento del altar en un sagrario muy precioso y costoso de plata y delante de él están arrodillados [dos ángeles] en figura de dos hermosísimos mancebos, consagrándole y tributándole obsequiosas veneraciones." (VILLALVA Y CÓRCOLES, J. (2002): "Pensil del Ave María", Revista Murciana de Antropología n° 9: 18).
- 3 El traslado de los cuerpos de los santos fue inviable debido a la negativa de la población placentina a desprenderse de tan insignes reliquias y sólo gracias a la intervención del obispo de la diócesis de Plasencia se consiguieron dos huesos de cada uno de los santos, que fueron enviados en un "cofretillo de madera tumbado, aforrado de terciopelo carmesí, y guarnecido de plata" en octubre de 1593 (CASCALES, F. (1997): Discursos históricos de la ciudad de Murcia y su reino, Murcia: 318).
- 4 La llegada de las preciadas reliquias a la capital murciana fue motivo de gran regocijo como así queda de manifiesto en escritos posteriores que describen la fiesta diciendo: "[...] se hizo una solemnísimas procesión donde concurrieron todas las cofradías con las insignias de sus santos ricamente aderezados y también los pendones de los oficios, las Comunidades y Parroquias, ambos Cabildos y asistencia del Señor obispo Don Sancho de Ávila y Toledo. Hicieronse cuatro altares suntuosos con raras invenciones o ideas, uno en la puerta de las cadenas de la catedral, otro en las cuatro esquinas de S. Cristóbal, calle de la Trajería, otro en la plaza de Santa Catalina y el último en la puerta de Castilla que es donde se recibieron con gran solemnidad y aparato [...]" (VILLALVA Y CÓRCOLES, J. (2002): "Pensil...", ob. cit., 18).
- 5 AA.VV., Huellas. Murcia, 2002, p. 463.
- 6 Las reliquias son custodiadas en diferentes piezas, que en su época fueron descritas como "dos relicarios de plata blanca con reliquias de San Esteban y San Cecilio con sus vidrieras y armas del Señor obispo. Una arquita de plata dorada con las armas del obispo con reliquias que se hallaron en la iglesia de Nuestra Señora de Gracia. Cuatro medios cuerpos de santos de madera dorados y matizados el uno con reliquias de San Calixto papa, el otro con reliquias de San Prisciliano y los otros dos con reliquias de Santa Eugenia y Santa Eugenia" (A.C.M. Libro n° 230, ff. 27 y ss., fragmento recogido en PÉREZ SÁNCHEZ, M. (2002): "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería", Estudios de Platería. San Eloy 2002: 348).
- 7 DÁVILA Y TOLEDO, S. (1611): De la veneración que se debe a los cuerpos de los sacntos y a sus reliquias y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Jesu Christo nuestro señor en el Santísimo Sacramento, Madrid.
- 8 PÉREZ SÁNCHEZ, M. (2002): "La custodia...", ob. cit.: 347.
- 9 PÉREZ SÁNCHEZ, M. (2002): "La custodia...", ob. cit.: 348.
- 10 PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1997): La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena, Murcia: 69-70.
- 11 Que la iniciativa de realizar estas esculturas fue del propio Trejo queda claramente definido en su visita ad limina de 1630 donde dice refiriéndose a los Santos de Cartagena: "en honor de ellos hice que a uno y a otro lado, en esa misma capilla mayor, fueran erigidas cuatro celeberrimas estatuas que con largueza ayudé a costear en la medida en que me fue posible" (A.S.V., SCC, Leg. 193 A, f. 90v. transcrito en IRIGOYEN LÓPEZ, J. A. y GARCÍA HOURCADE, J. J. (2001): Visitas AD LIMINA de la diócesis de Cartagena (1589-1901), Murcia: 474).
- 12 En las cuentas del obispo Trejo antes mencionadas aparece la siguiente entrada: "Ytem mill seiscientos reales que por libranza de el obispo de diez de agosto del mil año de seiscientos y veinte pago a Juan de albarado jerónimo de la lanza Pedro Lopez y jerónimo espinoza pintores a cuenta de lo que an de azer por dorar los santos que se an de poner en la capilla mayor desta santa Iglesia cuatrocientos reales a cada uno de ellos entrego La dicha libranza y cartas de pago" (A.H.P.M., Prot. 1231, año 1621, f. 264r).
- 13 A.H.P.M., Prot. 1127, 1620, ff. 928r – 929r.
- 14 Así se indica en un registro de 1621 (A.C.M., Libro de Fábrica n° 503, año 1621, f. 214, tomado de SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C. (1977): Las obras artísticas del obispo Antonio de Trejo en la Catedral de Murcia (1623-1628), en tesis de licenciatura inédita, sustentada en la Universidad de Murcia en 1977, Murcia: 39).
- 15 El obispo Alonso Márquez llegó a Murcia en octubre de 1616 proveniente de Tortosa, donde había sido también obispo, y ocupó la sede cartaginense hasta agosto de 1618 cuando fue trasladado a Segovia (DÍAZ CASSOU, P. (1895): Serie de los obispos de Cartagena, Madrid: 116).
- 16 VILLALVA Y CÓRCOLES, J. (2002): "Pensil...", ob. cit., 17-18.
- 17 La intervención y aportación del obispo Pedro González de Mendoza en la catedral granadina queda reflejada en GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M. (1989): La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650), Granada: 136 y ss. Sobre

- el incremento de imagería en la Capilla Mayor ver LEÓN COLOMA, M. A. (2003): "Mentores frente a comitentes: la dotación iconográfica de la capilla mayor de la Catedral de Granada en el último tercio del siglo XVII", en *Actas del Congreso "El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos"* (2003): 327-ss. En cuanto a las esculturas de Gaviria ver GALLEGO Y BURÍN, A. (1987): *El Barroco granadino*, Granada: 20.
- 18 Sobre la vida y obra de Cristóbal de Salazar en Murcia ver BELDA NAVARRO, C.: "Escultura", *Historia de la Región Murciana* t. VI, Murcia: 327. Así, sobre la autoría del artista granadino de la obra escultórica referida ver A.M.M., [Hermosino (?)], *Apuntes de Murcia*, c. 1735, sig. I-J-3, f. 33; A. BAQUERO ALMANSA, A. (1913): *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes murcianos*, Murcia: 80 y ss.; IBÁÑEZ GARCÍA, J. M. (1927): *Bibliografía de la Santa Iglesia de Cartagena en Murcia*, Murcia: 221 y SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C. (1977): *Las obras...*, ob. cit.: 37 y ss.
- 19 A.H.P.M., Prot. I 127, 1620, ff. 928r – 929r.
- 20 "Yttem mill y veinte y dos reales y veinte y dos maravedís que pago al maestro juan agustin de mostoles racionero desta sta yglesia por la obra que por mandato del señor obispo se hizo en el tabernáculo de la esta yglesia de esta ciudad donde esta reservado el santísimo sacramento y de bordar y azer las cortinas de tela de oro que su señoría dio de limosna para este efecto entrego cuenta con carta de pago" (A.H.P.M., Prot. 1231, 1621, f. 273v).
- 21 A.S.V., SCC, Leg. 193 A, f. 90r. transcrito en IRIGOYEN LÓPEZ, J. A. y GARCÍA HOURCADE, J. J. (2001): *Visitas AD LIMINA...*, ob. cit.: 473-474.
- 22 A.H.P.M., Prot. 1231, 1621, ff. 269v-270r.
- 23 A.H.P.M., Prot. 1231, 1621, f. 273v.
- 24 Sobre las puertas laterales de la Capilla Mayor ver HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. y SEGADO BRAVO, P. (1980): "Arquitectura y Contrarreforma", *Historia de la Región Murciana* t. VI, Murcia: 304 y VERA BOTÍ, A. (1994): *La Catedral de Murcia y su plan director*, Murcia: 165. En estos estudios se recoge el trabajo de SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C. (1977): *Las obras...*, ob. cit.: 37 y ss.
- 25 A.H.P.M., Prot. 1233, año 1623, ff. 191r. – 193v.
- 26 Si bien se habla, en 1594, de la apertura de una entrada al mercado en IBÁÑEZ GARCÍA, J. M. *Notas I*, en el Archivo del Museo de Bellas Artes de Murcia: 49, es posible que la realización de la portada fuera iniciada unos años antes por Pedro Monte, en 1591 (GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. (1987): *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*, Murcia: 488).
- 27 HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E. y SEGADO BRAVO, P. (1980): "Arquitectura y...", ob. cit.: 307-308.
- 28 Gabriel Trejo fue archidícono de Talavera de la Reina y de Calatrava que dependen de la Archidiócesis de Toledo. Igualmente ostentó el cargo de capellán principal del convento de las Descalzas Reales de Madrid, uno de los centros religiosos más relacionado con la monarquía.
- 29 Sobre la obra de fray Alberto de la Madre de Dios en Caravaca y la intervención de Damián Plá en las mismas ver SEGADO BRAVO, P. (1995): "El arquitecto carmelita fray Alberto de la Madre de Dios, tracista del santuario de la Vera Cruz de Caravaca (Murcia)", *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*: 261-267.
- 30 "Y es condición que de tres trazas o muestras que tiene el Señor maestro Juan Agustín de Mostotes fabriquero de esta Santa Iglesia comisario de la dicha obra que están firmadas de mi nombre con la que mas gusto diere a su Señoría sea de la dicha obra" (A.H.P.M., Prot. 1233, año 1623, ff. 192v.).
- 31 En la del lado de la Epístola se puede leer: "PVRPVREVS CAMPI FLORES, ET SILVA ROSA. QVI TVA FACTA CANIT, SUDAT NEC PROFICIT HILUM / FLORENTINA VIRENS HAS LEGE, VIRGO, ROSAS. MAXIMA, SI TACEAT, LAVS ISIDORE TVA EST".
- Y en la del lado del Evangelio: "MVRCIA CLARA TVOS RECOLIT LAEANDER HONORES. QVAE CAPVT ALTA TVVM DECORAUERAT INFULA PRAESVL / ILLAM TV CLARO PECTORE CONDE TVO. FVLGENTI HOS EADEM VULT DECORARE LARES".
- 32 No se sabe cuando se llevo a cabo esta añadido al conjunto de las puertas aunque hay varios indicios que señalan a los años de construcción del trascoro catedralicio. Lo que si está claro es que en el siglo dieciocho estaban allí colocados, tal y como lo refleja el texto de Villalva y Córcoles, que hablando de la capilla mayor dice: "sobre la una [puerta] que está al lado del evangelio está colocado S. Francisco de Asís y sobre la otra que mira al lado de la epístola, está colocado S. Antonio de Padua, ambos de talla de rico primor y hechura" (VILLALVA Y CÓRCOLES, J. (2002): "Pensil...", ob. cit., 18).
- 33 El propio Trejo en su visita *ad limina* de 1630 refiere: "En la propia capilla mayor abrí y labré a mis expensas dos amplias puertas que le aportaran el mayor ornato" (A.S.V., SCC, Leg. 193 A, f. 90v. transcrito en IRIGOYEN LÓPEZ, J. A. y GARCÍA HOURCADE, J. J. (2001): *Visitas AD LIMINA...*, ob. cit.: 474).
- 34 ROSENTHAL, E. E. (1990): *La Catedral de Granada*, Granada: 142 y ss. y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A. (1991): "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* vol. III: 45.
- 35 PINGARRÓN, F. (1998): *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*, Valencia: 121 y ss.
- 36 TORRES FERNÁNDEZ, M. R. (2003): "Las transformaciones barrocas en la Catedral de Almería. Arquitectura y ornamentación", en *Las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos* (2003), Murcia: 280 y ss.
- 37 Más adelante se contemplará su actuación en el trascoro de Trejo, así como en la sillería del coro.
- 38 La realización del nuevo sagrario por parte del trinitario Sánchez de Segura queda recogida por A. BAQUERO ALMANSA, A. (1913): *Catálogo de...*, ob. cit.: 88 y CRESPO GARCÍA, J. (1969): "Fray Diego Sánchez de Segura, notable artista del siglo XVII", *Murgetana* n° 30: 108.
- 39 Sobre esta pieza de plata ver SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C. (1979): "La etapa murciana del escultor marsellés Antonio Dupar", *Anales de la Universidad de Murcia* v. XXXVII, n° 1-2: 165-166; PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1994): "La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia. Una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos", *Verdolay* n° 6: 161-168.

El arquitecto Francisco Gil González (1905-1962) y la arquitectura salmantina del segundo tercio del siglo XX

Sara Núñez Izquierdo
Universidad de Salamanca

Francisco Gil González fue uno de los arquitectos más importantes de Salamanca desde la década de los treinta hasta los inicios de los sesenta. Su producción abarca diferentes improntas estilísticas, ya que, en sus comienzos, apostó por el racionalismo, posteriormente por el neo-regionalismo y otras soluciones historicistas y, finalmente, introdujo planteamientos de corrientes más internacionales y novedosas. A lo largo de toda su trayectoria destacó en el ámbito salmantino por la calidad de su obra.

Descendiente, por parte paterna, de una familia de constructores, comenzó su práctica profesional en 1933 y continuó en el ejercicio de la profesión hasta su muerte, víctima de cáncer, en 1962.

La primera etapa de su producción, que abarca el período comprendido entre 1933 y 1939, está marcada por su aproximación al racionalismo.

El racionalismo se introdujo y se afianzó en España por la iniciativa de un grupo de arquitectos preocupados por los problemas de la nueva arquitectura, quienes crearon el Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATE-PAC) en 1930. Su labor fue interrumpida por la Guerra Civil y cuando ésta finalizó, ante las nuevas circunstancias, algunos arquitectos de gran valía tuvieron que exiliarse por sus ideas políticas, como es el caso de Félix Candela a México, Rafael Bergamín a Venezuela o Sert a Estados Unidos. España se sumergió en una desorientación arquitectónica profunda, en la que convivieron la devoción a la pureza racionalista y el regionalismo, lo que dio lugar a una arquitectura heterogénea.

Los que permanecieron se vieron obligados a trabajar dentro de corrientes más autóctonas, historicistas y neoimperialistas, como consecuencia del asilamiento del país. En este sentido son representativos Secundino Zuazo, Carlos Arniches o Luis Gutiérrez Soto¹. De este modo se produjo un mosaico dispar; una época incierta dentro de las posibilidades de la arquitectura española, que oscilaba desde una arquitectura academicista, hasta una arquitectura vernácula y popular; que enfatizó la tradición local en armonía con la búsqueda de un estilo Nacional que recordase el pasado glorioso, inmortalizado en El Escorial.

Durante estos años, numerosas obras de Gil se resolvieron dentro del racionalismo y marcaron el desarrollo de esta impronta en Salamanca, puesto que, ofreció varias soluciones formales a problemas compositivos similares. Su interpretación del estilo fue similar al de la mayoría de los arquitectos españoles, puesto que no alcanzó obras puristas.

Una de sus edificaciones más interesantes fue la que realizó para el médico Víctor Villoria² (1935) en la confluencia de las calle Toro y Doctor Piñuela. Este inmueble se compone de planta baja, cinco pisos y ático. Es una de las obras en la que la idea de vano continuo está presente, especialmente, en lo relativo a las fachadas laterales. No obstante, el sentido horizontal disminuye al usar ventanas de bisagra, en lugar de guillotina, de modo que se rompe el ritmo de la fachada con la introducción en las calles extremas de tensiones verticales en las que empleó ladrillo.

Por otro lado, la solución en esquina con torreón está emparentada con recetas historicistas. A ello se suma el empleo de la piedra franca y la solución achaflanada en lugar de rotonda, lo que deja al racionalismo como una apuesta sesgada dentro de la edificación, aunque hay detalles evidentes como la limpieza de volúmenes y la inclusión de la barandilla de tubo.

También se aprecian estos elementos en la casa para otro médico, Francisco Diego y Diego³ (1935), en la calle Pozo Amarillo número 13. Está ubicada entre medianeras y consta de planta baja y tres pisos. Estaba destinada a albergar un hotel y viviendas pero, finalmente, tuvo el segundo destino de forma exclusiva. La fachada tiene una composición simétrica, en la que destacan los cuerpos de miradores que flanquean el balcón central. Éstos producen una ruptura en cinco ejes rematados en formas redondeadas, lo que potencia el juego de luces y sombras y se aparta de las ideas racionalistas puristas. A ello se suma la combinación de materiales, revoco con ladrillo, dispuesto en hiladas resaltadas que, además, rompen con la horizontalidad y que reaparecen en las puertas de ingreso, enmarcadas ambas por un arco de medio punto.

Otra obra interesante es la que ideó, en 1935, para Juan Taramona (1934), importante empresario, dueño del Cinema⁴ y Salón de Baile Taramona que fue uno de los primeros⁵ lugares de ocio inaugurados en esta década en Salamanca. Este edificio de viviendas está situado en un solar en esquina entre la Avenida de Portugal y la calle Los Ovalle⁶. El inmueble consta de planta baja, un piso y ático. Es una de las primeras obras racionalistas, donde se aprecia una ligera continuidad de las líneas horizontales.

La solución en rotonda, de gran expresividad, está resuelta con una secuencia de vanos alternantes con muro, lo que rompe con la horizontalidad y, por lo tanto, dista mucho de transmitir ligereza. A su vez, la proyección en altura del ático introduce un eje vertical que contraviene las líneas horizontales. Los materiales que empleó fueron sencillos y son los habituales en esta primera etapa, tanto en el paramento exterior, conformado con fábrica de ladrillo unido con mortero de cal cubierto con revoco o enfoscado blanco - Neolita -, como en el interior, donde emplea el enfoscado de cal y tendido de yeso, los pavimentos de baldosín de cemento, escalera a la catalana o el empleo de madera del Norte del País para la carpintería.

Una de las edificaciones donde Gil hizo un uso del vano continuo de una manera más convincente es en el edificio, de planta baja y tres pisos, que proyectó para Demetrio Mateos⁷ (1935), entre la calle Zamora 61 y la calle Bravo. En él, a pesar de no haber resuelto correcta-

mente la carpintería de la rotonda, existe una voluntad de enfatizarlo a través de los balcones que marcaban la horizontalidad y las barandillas de tubo que alcanzan los cuerpos en voladizo laterales. Ésta es sin duda una de sus obras más prototípicas, gracias a la limpieza geométrica de los planos, salpicada de pequeños detalles decorativos racionalistas como son los ojos de buey de la planta baja.

Junto a esta vivienda sobresale la proyectada para el abogado César Real de la Riva⁸ (1936), que viene siendo su obra racionalista más conocida debido a su emplazamiento privilegiado en la confluencia de las calles Zamora y Concejo. Consta de planta baja, tres pisos y un ático. De gran singularidad, destaca por el escalonamiento y el retranqueamiento de planos⁹, de lo que se deriva un juego marcado de luces y sombras, al que añadió de nuevo elementos historicistas dentro de una composición claramente racionalista. Algunos de éstos son los balaustres decorativos en los antepechos, la cornisa del remate, las ménsulas decorativas del alero, los arcos de rosca ubicados en el cuerpo del torreón.

Finalizada la Guerra Civil, la situación socioeconómica salmantina no varió en exceso, de modo que se mantuvo una estabilidad entre comitentes y arquitectos de la ciudad. Lorenzo González Iglesias, Ricardo Pérez Fernández, Genaro de No o Francisco Gil continuaron en activo en esta nueva etapa. En estos años, Francisco Gil siguió realizando obras dentro del racionalismo, que fue alternando con un estilo más acorde con el regreso a la tradición arquitectónica salmantina, dentro de los postulados historicistas que estuvieron en vigor en los primeros tiempos de la posguerra.

Realizó algunas obras aisladas no encuadrables dentro del racionalismo, pero que, lo recuerdan en algunos elementos parciales. Éste es el caso de la vivienda de la calle Padre Cámara para Antonia Martín Sánchez¹⁰ (1939), en la que lo más destacable son los balcones esquinados, sustentados por pilotis, de la fachada principal, que configuran una composición única en todo el conjunto edilicio de la ciudad.

Otro ejemplo es la casa realizada para el contratista de obras Quintín de la Cuesta¹¹ (1941), entre la calle y la Plaza de San Marcos. Consta de planta baja y dos pisos, con dos viviendas por rellano. Es una edificación ideada bajo los postulados del racionalismo, dada la inclusión de la barandilla de tubo que remata el cuerpo central y que se prolonga hacia los cuerpos laterales, o por la desnudez decorativa del lienzo de la fachada. A esto se contraponen la ausencia de horizontalidad por el empleo de ventanas de bisagra y la introducción de formas levemente onduladas en los balcones laterales.

Otra obra significativa de esta fase es la que realizó para María Vaquero¹² (1940) en la céntrica calle Zamora, en la que aparecen elementos historicistas, que marcarán plenamente la segunda etapa arquitectónica de Francisco Gil, tales como los balaustres, las claves molduradas, las asimetrías de ecos barrocos, junto a elementos propios del racionalismo como son las soluciones redondeadas de los dos cuerpos de miradores, pese a que la carpintería de la ventana no sea curvada.

Salvo estas obras aisladas, la segunda etapa abarca entre 1939 y 1958. En este período su obra se caracteriza por ser muy prolífica y diversa, ya que, realizó teatros, cines, sedes bancarias, colegios, gasolineras, hoteles, reformas y ampliaciones, barrios obreros de nueva planta, etc. Gracias a su profesionalidad se granjeó una clientela pudiente, lo que le permitió ser el artífice de proyectos arquitectónicos más destacados de las principales vías de la ciudad.

A pesar de que cada obra respondía a unas exigencias de uso diferentes, Gil resolvió correctamente de acuerdo con las necesidades y, al mismo tiempo, caracterizó el conjunto de sus creaciones por la composición de fachadas de gran envergadura, en las que el empleo de la piedra franca de Villamayor confiere gran expresividad a la obra. A ello se añade el gusto por unas decoraciones sobrias, inspiradas en diferentes estilos, tendencia a la simetría mediante la incorporación de remates torreados abalaustrados, inclusión de ánforas – en ocasiones decoradas con guirnalda – dentro de hornacinas de ascendencia italiana.

Uno de los primeros ejemplos de edificios en esquina lo constituye el proyectado para Jesús Rodríguez López¹³ (1939), entre las calles Toro y Ruiz Aguilera, donde incorporó algunos elementos decorativos inspirados en la vecina Plaza Mayor, proyectada por Churriguera y García de Quiñones. Este es el caso de las molduras con orejeras, las placas recortadas, los frontones semicirculares quebrados decorados a modo de volutas, enriquecidas con ornamentos que suponen su toque personal.

Todos estos elementos se repiten en el inmueble para Baltasar Moretón¹⁴ (1940), gran amigo del arquitecto, situado en la calle Concejo y la Plaza de la Libertad, sobre un solar cuya construcción previa fue destruida por una bomba en 1938. Levantó una edificación de planta baja y tres pisos. Su fachada exterior fue edificada íntegramente con piedra franca de sillaría. Combinó parte de la decoración que hemos señalado con la incorporación de otros elementos muy italianizantes. Este es el caso de la loggia tripartita de sabor renacentista en la fachada de la calle Concejo.

La referencia decorativa a la Plaza Mayor salmantina fue un elemento constante dentro de su obra, a la que, en la medida de lo posible, trató de imprimir su propia personalidad en algunos inmuebles de su propiedad. En este sentido son representativos el edificio ubicado la calle Corrales de Monroy y Azafranal nº 29 (1949¹⁵) o las viviendas y el Teatro¹⁶ de la Gran Vía (1949).

El edificio de viviendas proyectado para Francisco Madruga Tato¹⁷ (1945), situado en la esquina entre la Plaza Santa Eulalia y Pozo Amarillo¹⁸. Consta de planta baja y tres pisos, con una vivienda por rellano. Es una obra excepcional al disponer su fachada cóncava organizada por tres cuerpos, enmarcados por las impostas, en que destaca el central. Éste se dispone ligeramente saliente y tiene más decoración los antepechos de cada planta, dada la incorporación de placas recortadas, volutas, tímpanos semicirculares inspirados en los del Palacio de Orellana, alternados con claves molduradas. La balaustrada corrida que refuerza el inmueble en la parte superior, refuerza la horizontalidad de la fachada.

Independientemente de estas obras ambiciosas, Francisco Gil proyectó una arquitectura más modesta, propia de las necesidades sociales de la posguerra. De esta manera, en calidad de Presidente del Colegio de Arquitectos de Salamanca, proyectó el Barrio de Nuestra Señora de la Vega¹⁹ en la carretera de Béjar y el Camino de Carbajosa, entre 1947- 1953, junto a otros compañeros. Se compone de un total de 664 viviendas, que merecieron la calificación de protegidas y ultrabaratas. Este grupo de profesionales se inspiraron en los ejemplos de la arquitectura popular salmantina²⁰ para proyectar un pequeño pueblo articulado en torno a una plaza porticada en cuyo centro están ubicadas la iglesia y las dependencias municipales. Incluso incorporaron citas populares, no estrictamente salmantinas, tales como el esgrafiado que estuvo presente en otros edificios de la ciudad.

En 1953, coincidiendo con la finalización de la construcción de este barrio, Francisco Gil acometió una de las obras más personales, el Hotel Monterrey²¹, situado entre la calle Azafranal y la calle Deán Polo Benito, que era de su propiedad. Consta de sótano, planta baja y cinco pisos.

El cuerpo de mayor altura, dispuesto en el chaflán, a modo de torreón, le sirvió para introducir elementos decorativos usuales²² a los que añadió, en este caso, pináculos escurialenses.

Las dos fachadas laterales, de composición simétrica, se articulan con un orden gigante de columnas jónicas, que enmarcan los tres pisos altos. En esta zona los vanos están rematados por tímpanos semicirculares o recercos

similares a los de la Plaza Mayor, coronándose por una balaustrada continua.

El cuerpo bajo está decorado por esculturas de estilizadas figuras femeninas, colocadas en hornacinas, realizadas por el escultor salmantino Damián Villar González (1917- 2003)²³, colaborador habitual del arquitecto que nos ocupa, y del artista zamorano José Luis Núñez Solé (1927- 1973)²⁴.

La producción de Gil sufrió una inflexión a finales de los años cincuenta. En torno a esta fecha el panorama arquitectónico español experimentó una ligera apertura a nuevas formas. En un principio, éstas fueron entendidas a través de la recuperación del lenguaje moderno que había quedado truncado por el estallido de la Guerra Civil. Más tarde aparecieron otras tendencias que abarcaron desde el racionalismo, el funcionalismo, el organicismo, hasta el Estilo Internacional. De hecho, la mayoría de los arquitectos de estos momentos experimentan varias de estas corrientes. Tal es el caso de Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918- 2000), Francisco Cabrero Torres-Quevedo (1912- 2005) o Alejandro de la Sota (1913- 1996), entre otros.

Esta tercera etapa de Francisco Gil comprende un breve período de tiempo, debido a su temprana muerte en 1962. En ella, sin embargo, puso en evidencia cambios notables.

Durante estos años nuevamente realizó obras de nuevas tipologías, desde un colegio religioso²⁵, la reforma de un suntuoso hotel²⁶ en el centro de la ciudad o, la que es su obra más innovadora, un rascacielos doméstico²⁷.

En este sentido, en 1958, proyectó la denominada Torre de Salamanca, situada entre la Avenida de Portugal y las calles Maldonado Ocampo y Pérez Oliva. Fue promovida por la hija mayor del arquitecto, Mary Luz Gil Álvarez, y consta de 14 plantas, un total de 64 viviendas de tipo medio, que disponían de cocina, baño, wc lavadero, comedor- estar y 4 dormitorios, uno de los cuales era el de servicio. Aquí, Gil se adentró en las últimas tendencias arquitectónicas en referencia directa con lo que poco antes se había empezado a realizar en Madrid con la recién inaugurada tipología del llamado rascacielos doméstico. En este sentido, fue pionero el Edificio Bancaya (1949- 1953), en la Avenida América y la calle Francisco Silvela, de Madrid, obra de Ignacio de Cárdenas Pastor y Gonzalo de Cárdenas Rodríguez. Éste supuso la introducción, en nuestro país, del bloque moderno de estilo internacional, en el que se resuelve con planta abierta en forma de T rematada en terrazas.

En su adaptación al nuevo funcionalismo doméstico, Francisco Gil, añadió elementos propios de su estilo

como son las ménsulas en la zona alta y el empleo de balcones semicirculares en los ejes extremos de las fachadas. Todo ello animado por la combinación de materiales, granito en la parte inferior, correspondiente a los locales comerciales y, en el resto, ladrillo dispuesto en hilera de dos astas, asta y media a cara vista y por último, piedra. La novedad no sólo radicaba en la altura de la edificación, sino también en la estructura de hormigón armado, y el empleo de las viguetas de hormigón pretensado prefabricadas. Esto le permitió abrir unas terrazas a la catalana y configurar una silueta con dos cuerpos prismáticos diferenciados.

Posteriormente, en 1959, proyectó otra edificación, dentro de esta nueva impronta arquitectónica. Este es el caso del edificio de viviendas proyectado para los hermanos constructores Jerónimo y Román Andrés Herrera, en una de las nuevas arterias de la ciudad. Con fachada a la Avenida de Mirat, y a la calle Pozo Hilera²⁸. Consta de semisótano, planta baja y cinco pisos, con un total de quince viviendas de primera categoría. Un año más tarde, en 1960, los mismos propietarios decidieron ampliarlo²⁹ ocupando el solar contiguo. De esta manera, se configuró una fachada de trazado angular, al adaptarse a los postulados de alineación dispuestos por el Ayuntamiento. Esta ampliación está realizada con idénticos materiales que el proyecto anteriormente visto. Se compone de tres calles donde introduce los balcones semicirculares y usuales de su producción³⁰ que enmarcan dos entrepaños de ladrillo.

En resumen, Francisco Gil González fue uno de los arquitectos más significativos y activos en Salamanca en el segundo tercio del siglo XX. Supo adaptar su arquitectura no sólo a las tendencias estilísticas del momento, sino también a los condicionantes arquitectónicos de una ciudad monumental, aportando soluciones personales.



Casa de vecindad de Víctor Villoria. (1935) en la confluencia de las calles Toro y Doctor Piñuela (Salamanca)



Casa de vecindad de César Real de la Riva (1936), en la confluencia de la calle Zamora y la de Concejo (Salamanca)



Casa de vecindad de Demetrio Mateos (1935), entre la calle Zamora 61 y Bravo (Salamanca)



Casa de Baltasar Moretón (1940), en calle Concejo y la Plaza de la Libertad (Salamanca)



Hotel Monterrey (1953), en la confluencia de las calles Azafranal y Deán Polo Benito (Salamanca)



Torre de Salamanca (1958), en la Avenida de Portugal (Salamanca)

Abreviaturas

AMS: Archivo Municipal de Salamanca

BUS: Biblioteca de la Universidad de Salamanca

Notas

- 1 Gutiérrez Soto es uno de los arquitectos que mejor ejemplifican esta involución de estilo arquitectónico tanto en sus edificaciones como a través de sus palabras: "Dos tendencias marcan este período, una se apoya en las tradiciones populares y regionales, en la reconstrucción de pueblos destruidos, y otra, que inspirándose en la Arquitectura de los Austrias y de Villanueva, y en el Escorial como precursor de la sencillez, ha de marcar el camino de una arquitectura estatal meramente española, expresión exacta del sentimiento espiritual y político de la nación (...)". En URRUTIA, Á. (1997): *Arquitectura española. Siglo XX*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid: 354.
- 2 Archivo Municipal Salamanca. Caja 1798 exp.119; ARRECHEA MIGUEL, J. (2000): *Historia del Arte de Castilla y León: Arte Contemporáneo*, VIII. Ámbito, Valladolid: 78; BALDELLOU, M.A. y CAPITEL, A. (1995): *Arquitectura Española del siglo XX*, Summa Artis XL, Madrid: 256; Díez Elcuaz, J. I. (2003): *Arquitectura y urbanismo en Salamanca (1890- 1939)*, Colegio Oficial de Arquitectos de León, Salamanca: 419; NÚÑEZ PAZ, P.; REDERO GÓMEZ, P. y VICENTE GARCIA, J. (2001): *Salamanca. Guía de Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de León (Delegación de Salamanca), Salamanca: 168; VVAA (Edición a cargo de José Atlés) (1998): *Arquitectura moderna en Salamanca*, Colegio de Arquitectos de León (Delegación de Salamanca), Salamanca: 120- 121; VVAA. (2001): *El taller del arquitecto: dibujos e instrumentos. Salamanca 1871-1948*, Colegio Oficial de Arquitectos de León, Delegación de Salamanca (Caja Duero), Salamanca: 136- 137.
- 3 Ibidem, caja 1802, exp. 312; Díez Elcuaz, J. I: Op. cit., 425; VVAA (Atlés): Op. cit., 84-87.
- 4 Ibidem, caja 1799 exp. 379.
- 5 Actualmente desaparecido, estaba ubicado en la confluencia de la calle Juan de Argüelles y las Avenidas de Federico Anaya y Portugal. Véase VVAA: Op. cit., 226- 227.
- 6 AMS, caja 1797 exp. 80; VVAA (Atlés); Op. cit., 132- 133.
- 7 Ibidem, caja 1799, exp. 426; Díez Elcuaz, José Ignacio: Op. cit., 416.
- 8 Ibidem, caja 1806 exp. 298; Díez Elcuaz, José Ignacio: Op. cit., 416.
- 9 Esta vivienda establece una relación directa con el Edificio Capitol (1931 -1933, Madrid) de Vicente Eced y Luis Martínez Feduchi.
- 10 AMS, caja 1826 exp. 513; Díez Elcuaz, J. I: Op. cit., 436-438.
- 11 Ibidem, Caja 6206 exp. 665; VVAA (Atlés): Op. cit., 112-113.
- 12 Ibidem, caja 1843 exp. 1173; Díez Elcuaz, J. I: Op. cit., 427.
- 13 Ibidem, caja 1824 exp.301; Díez Elcuaz, J. I: Op.cit., 450- 451.
- 14 Ibidem, caja 1839 exp.741; Díez Elcuaz, J. I: Op. cit., 452; VVAA: op.cit., 140-141; NÚÑEZ PAZ, Pablo; REDERO GÓMEZ, Pablo y VICENTE GARCÍA, Juan: Op.cit., 169.
- 15 Ibidem, caja 6380 exp. 223.
- 16 Ibidem, caja 6274 exp. 193.
- 17 Manuel Madruga Tato (n.1899 -) fue Hijo de Manuel Madruga Noreña y Amparo Tato Fernández. Dirigió la fábrica de curtidos de su padre durante muchos años, actividad que le llevó a hacer numerosos viajes por Europa. Contrajo matrimonio con Ángela Real de la Riva. En los años 60 desarrolló una gran actividad política pública ya que fue primer teniente de alcalde, concejal de Urbanismo, presidente del Condominio de la Plaza de Toros y Presidente del Casino. (De ARTEAGA ESPERÁBE, E. (1952): *Diccionario enciclopédico ilustrado y crítico de los salmantinos ilustres y beneméritos*. Madrid. 255).

- 18 AMS, caja 6279 exp. 470.
- 19 BUS, *El Adelanto*, 4-IV- 1946, "Reunión del Consejo provincial del Movimiento".
- 20 En 1945 Francisco Gil fue nombrado Delegado Provincial del Auxilio Provincial por su interés por los problemas sociales y arquitectónicos de la capital charra. Esto le dio la oportunidad de proyectar numerosas obras de tipo social no sólo en la ciudad, sino en la provincia. Así, en concreto, en Ledesma, realizó la construcción para la Obra Sindical del Hogar; que sin duda, le sirvió como referente para el nuevo barrio de la Vega.
- 21 AMS, caja 6177, exp. 194
- 22 Se trata de columnas apoyadas en ménsulas, que fueron utilizadas con mucha frecuencia en la arquitectura montañesa y también la vasca, y que previamente habían sido empleadas por Francisco Gil en el Banco Mercantil (1940), en la Calle Toro de Salamanca.
- 23 Escultor salmantino especializado en la escultura religiosa, autor de diversos pasos de Semana Santa, de entre los que destacan el Cristo de la Agonía (1945) o El Prendimiento (1947).
- 24 Artista que, gracias a sus dotes y, entre otros, al apoyo de Mariano Benlliure, destacó en el ámbito artístico salmantino y del que se conserva el monumento a la Unificación.
- 25 AMS, caja 6450, exp. 201.
- 26 Ibidem, caja 6498, exp. 341.
- 27 Ibidem, caja 6487, exp. 526.
- 28 Ibidem, caja 6500, exp. 533.
- 29 Ibidem, caja 6531, exp. 367.
- 30 Ya aparecieron obras racionalistas de su primera etapa, como es el caso de la casa de vecindad de Manuel Boces en la calle Isidro Segovia número 14. AMS, caja 1815 exp. 300.

Bibliografía

- ARTEAGA ESPERÁBE, E. (1982): *Diccionario enciclopédico ilustrado y crítico de los salmantinos ilustres y beneméritos*, Madrid.
- BALDELLOU, M. A; CAPITEL, A. (1995): *SUMMA ARTIS: Arquitectura española del siglo XX, XL*, Espasa Calpe, Madrid.
- DÍEZ ELCUAZ, J. I. (2003): *Arquitectura y urbanismo en Salamanca (1890-1939)*, (Colegio Oficial de Arquitectos de León), Salamanca.
- NÚÑEZ PAZ, P; REDERO GÓMEZ, P. y VICENTE GARCIA, J. (2001): *Salamanca. Guía de Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de León (Delegación de Salamanca), Salamanca.
- REGOJO MIRANDA, F. (1985): *Desarrollo urbanístico de la posguerra en Salamanca*, Colegio Oficial de Arquitectos de León (Delegación de Salamanca), Salamanca.
- URRUTIA, A. (1997): *Arquitectura española. Siglo XX*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid.
- VV.AA (Edición a cargo de José Atlés) (1998): *Arquitectura moderna en Salamanca*, Colegio de Arquitectos de León (Delegación de Salamanca), Salamanca.
- VV.AA (2000): *Damián Villar González: maestro escultor*, Diputación de Salamanca, (Caja Duero), Salamanca.
- VV.AA (2001): *Historia del Arte de Castilla y León: Arte contemporáneo*, VIII, Ámbito, Valladolid.
- VV.AA (2001): *El taller del arquitecto: dibujos e instrumentos. Salamanca 1871-1948*, Colegio Oficial de Arquitectos de León, Delegación de Salamanca, (Caja Duero), Salamanca.

Música y Arte: Representaciones de Arpas conservadas en Canarias¹

José Ignacio Pascual Alcañiz
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

*"... y Leda, la hermosa hija del rey de Etolia, dormía. Súbitamente, el rumor de un batir de alas _ rumor más armonioso que el del céfiro jugando entre las ramas _ la despierta y, poniéndose en pie sobresaltada, ve a su lado un cisne de plumaje más blanco y resplandeciente que el alba. Y el pájaro divino arquea su cimbreante cuello hacia la bella princesa, posa la sensual cabeza sobre el hombro de su amada y, tídnamente, con sus alas la acaricia... Quisieron un día los dioses inmortalizar la memoria divina de aquella unión y regalaron a los mortales el símbolo viviente de Leda y el Cisne: el Arpa, en cuya esbelta columna plasmaron a la mujer y en la encarada consola, el ondulante cuello del pájaro. Y dispusieron que en su corazón permaneciesen escondidas todas las armonías, hasta que un hombre, inclinándola con amor sobre su pecho, supiese hacer vibrar sus dormidas cuerdas,"*²

PRATS DE LA PLACE, T. (1953):

"El Arpa, símbolo viviente.
A Nicanor Zabaleta", en Falange, LPGC.

Introducción

El Arpa pertenece a la familia de los instrumentos cordófonos pulsados o pellizcados cuyas cuerdas, de distintas longitudes y calibres, están colocadas paralelamente en sentido vertical entre la consola o clavijero y la caja de resonancia. El número de cuerdas oscila entre 46 y 47 en el arpa de pedales, y de 4 a más de 80 en el resto de tipologías.

Varias leyendas narran su origen incierto, pero sus representaciones y referencias más antiguas las encontramos en el arte mesopotámico y egipcio (3000 ó 4000 a.C.), y en los textos bíblicos del Antiguo Testamento con el Rey David³ como tañedor del llamado Kinnor o arpa hebrea y en los salmos (haciendo referencia el arpa de diez cuerdas).

Este cordófono se extiende desde Asia Menor y Egipto, hasta Asia Central y Asia del Sur, entre las tribus húngaro-finlandesas y por el Sur de Europa y África. Fue exportada desde España a América durante el siglo XVI por los religiosos de la Compañía de Jesús, donde adquirió distintas formas pasando del ámbito religioso o culto al popular o folclórico. Con el paso del tiempo sus formas, usos y diseños dentro del ámbito musical han ido cambiando hasta la actualidad, pero el *Sistema de Pedales de Doble Movimiento* perfeccionado en 1811 por Sebastián Erard, es el que utilizan las arpas clásicas en la actualidad.

Ha sido instrumento divino, de identificación de los pueblos, distintivo social y, sobre todo, de entretenimiento, aunque su función se puede concretar, con diferencias culturales y geográficas, en una necesidad social, ya que la música es fundamental en la vida del ser humano. Hemos de tener en cuenta que actualmente conviven distintos tipos de arpas, que se diferencian dependiendo de su origen geográfico y cultural⁴.

Las artes plásticas no han sido ajenas a la música, y gracias a ellas podemos comprobar las distintas formas adquiridas por este instrumento desde la antigüedad, además de su uso tanto en el ámbito sacro como en el profano.

Esta comunicación recopila las representaciones del Arpa en la pintura, escultura, dibujo, grabado y otros soportes, además de catalogar y clasificar sus distintas tipologías y formas de representación en Canarias, ya sean reales o idealizadas por sus creadores.

Representaciones del Arpa en el Arte de Canarias

Canarias desde su conquista, primero por las distintas expediciones de navegantes y después por su incorporación a la Corona de Castilla, ha importado y creado obras de arte en las que se representan Arpas. La iglesia ha tenido un papel fundamental en plasmar gráficamente el instrumento, aunque los artistas actuales, ya sean canarios o foráneos, también lo utilizan en algunas de sus obras.

Hemos podido localizar un total de 79 obras de arte en Canarias que incluyen o representan un total de 104 arpas y que clasificamos en cinco grandes grupos o géneros: Pintura (19), grabado (7), dibujo (22), escultura (23) y otros soportes (8). Cada género lo estructuramos en tres tipologías según la forma del instrumento: a) arpas triangulares, b) arqueadas, c) híbridas. A su vez cada uno de ellos se subdivide en dos subgrupos: 1) reales, 2) irreales o idealizados.

Atendiendo a los soportes artísticos, las arpas analizadas las hemos clasificado de la siguiente manera: Pintura: 24 arpas triangulares-11 modelos reales (3 góticos, 1 renacentista, 4 barrocos, 2 de transición al modelo actual y 1 clásico sin pedales) y 13 irreales o idealizados; 4 arpas arqueadas irreales y 1 híbrida (modelo irreal en forma de arpa-lira). Grabado: el total de los 26 modelos analizados son triangulares e irreales. Dibujo: 19 triangulares -15 irreales y 4 reales (1 gótico, 1 barroco y 2 clásicos), 3 arqueadas (1 real y 2 irreales). Escultura: 12 triangulares reales (1 barroco, 2 folclóricos y 9 clásicos), 5 arqueados irreales y 5 híbridos (arpa-lira). Otros soportes: 4 triangulares (1 real- manierista, 3 irreales).

Un dato fundamental en nuestra investigación es el origen de estas obras. Si pertenecen al ámbito religioso (el arpa como instrumento divino en representación de la música celestial) o al profano (el arpa como un instrumento más cercano al ser humano), ya que ambos han contribuido bastante a la difusión gráfica del instrumento que nos ocupa.

Las representaciones del arpa en las manifestaciones artísticas en el ámbito canario suelen estar acompañadas, en la mayoría de los casos, por algún personaje que lo tañe, aunque también aparece el instrumento en sí, formando parte de la decoración de cenefas, grabados de libros y misales o en obras del siglo XX. Los personajes

que tocan son: figuras masculinas (37), Ángeles músicos (20), El Rey David (14), personajes femeninos (11) Santa Cecilia (8), niños (1). Como instrumento en sí aparece en 25 ocasiones.

Seguidamente vamos a analizar seis ejemplos donde aparece representada el arpa de diversas maneras, que pueden servir como resumen la investigación que hemos realizado. Tres pertenecientes al Antiguo Régimen: El Libro de Horas *Officium Parvum Beatae Mariae et Officium Defunctorum* (ss. XV-XVI), La pintura titulada *La Adoración de los Pastores* (s. XVII) de Gaspar de Quevedo, y la pintura de la tapa del *Órgano Positivo Germano* del Convento de Santa Catalina de Siena (ss. XVI-XVII). Las tres restantes se adscriben a la época contemporánea: La pintura titulada *La Arpista Improvisando* (1936) del pintor Juan Ismael, un relieve escultórico representando a *Santa Cecilia* (1927) perteneciente al mausoleo de la arpista Esmeralda Cervantes, y la obra denominada *Arpista* (1964) de la escultora María Belén Morales.

Libro de Horas *Officium Parvum Beatae Mariae et Officium Defunctorum* (ss. XV-XVI) Anónimo. Universidad de La Laguna (Tenerife).

Es el libro del Oficio parvo u horas de la Virgen con salmos, letanías, horas de la Santa Cruz, Espíritu Santo, y Oficio de Difuntos. Era de obligado rezo para aquellos que pertenecían a órdenes mayores o de las que había profesado en religión. La obra que analizamos consta de 155 hojas sin numerar, de escritura gótica en latín con algunos pasajes en francés. Su policromía es brillante y su dibujo es preciso y rápido, estilo que se asemeja al de los Talleres Flamencos del siglo XV. Está compuesta por 24 miniaturas con forma de medallón que representan los signos del zodiaco y el trabajo de cada mes, y sus 13 ilustraciones que, entre ellas, contiene una que representa las dos grandes etapas en la vida de David⁵: joven pastor y Profeta-Rey.

Ésta es la representación más antigua del arpa que hemos encontrado en Canarias. Claramente se pueden distinguir dos escenas en la que aparece el instrumento que abordamos: a) la escena principal que representa el abandono del arpa por un David Rey, con los atributos reales de corona y manto, ante Dios y b) representación del joven David pastor tocando el arpa ante un cordero, formando parte de una cenefa con motivos vegetales, florales y animales enmarcando la escena principal, entre los que hay dos corderos más. Es una composición de gran colorido y belleza.



Detalle del *Libro de Horas*. Universidad de La Laguna (Tenerife)

Las dos arpas son claramente de estilo gótico que podríamos clasificar dentro del grupo de tamaño intermedio, según la clasificación de Jordi Ballester⁶, por lo que esta obra podría pertenecer al segundo cuarto del s. XV. Sus características responden claramente a las de un instrumento gótico. Es decir, forma estilizada, clavijero curvo en forma de “~” rematado por dos aristas que sirven de nexo entre este, la columna y la caja de resonancia. Ésta es delgada y estrecha en ambos instrumentos representados y tiene en su parte superior dos oídos para la salida del sonido. En su unión con el clavijero se estrecha, por lo que le da aspecto frágil. La columna es totalmente recta y está adornada con surcos verticales que llegan hasta su unión con el clavijero presentando un adorno imitando la forma del remate de este. El total de cuerdas que posee son 10, posiblemente en referencia al *arpa de diez cuerdas* de los Salmos. En la representación de David como pastor, éste aparece tocando de pie, apoyando el arpa sobre su pecho y sujetándola con la mano izquierda mientras pulsa sus cuerdas con la derecha, muestra de la ligereza de estos cordófonos en esa época.

La Adoración de los Pastores (S. XVII). Óleo sobre lienzo de Gaspar de Quevedo (1616-d.1670). Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna (Tenerife). Depósito Municipal.

Gaspar de Quevedo, pintor del s. XVII nacido en La Laguna, tomaría contacto con los artistas andaluces durante su permanencia en Sevilla entre los años 1634 y 1651. Destaca en él un concepto muy barroco del color, a base de suavidad de tonalidades y correspondiente brillo.



Detalle de *La Adoración de los Pastores* de Gaspar de Quevedo. Ayuntamiento de La Laguna (Tenerife)

Es la mejor representación de un arpa barroca, o quizás renacentista, en el arte canario, aunque es de un solo orden o hilera de cuerdas: a) clavijero en forma de “~” horizontal y poco elevado en el extremo de la columna con dos remates (uno en forma de voluta), b) columna delgada y torneada, c) en el pie o base del arpa se diferencian las siete costillas que forman la caja de resonancia, d) presenta 20 cuerdas con sus respectivas clavijas de hierro forjado, e) la tabla armónica está protegida por unos botoncillos circulares (que suelen ser de madera) y unas lañas o grapas de hierro superpuestas a estos para que no se desgaren debido a la presión que las cuerdas ejercen sobre la tabla, f) en la tabla armónica se pueden observar varios oídos u orificios por los que sale el sonido, g) muestra un adorno en la parte superior estrecha de la tabla armónica con motivos vegetales de marquetería⁷. Parece que el pintor conocía bien el instrumento y la técnica para tañerlo correctamente⁸, tal vez debido a los años en que residió en Sevilla o porque utilizara como modelo a algún arpista del momento.

De este arpa se hizo en el año 2002 una reproducción, aunque con un orden o hilera de cuerdas, por los luthiers Pedro Llopis y Juana Delgado, y el entonces aprendiz Javier Reyes⁹, con el nombre de “*Arpa Gara*”, que fue presentada al público en un concierto, a cargo de la arpista Nuria Llopis en el *Instituto Cabrera Pinto* de La Laguna (Tenerife)¹⁰. Fue un encargo de Matías Conrado Álvarez, fundador del grupo *Aires de Hesperia* (Tenerife).

Órgano Positivo Germano del Convento de Santa Catalina de Siena. La Laguna. (ss. XVI-XVII).

Se trata de un pequeño órgano positivo de coro, adquirido en 1754, que consta de cinco registros y un teclado con 47 notas. Es de los llamados de armario, ya que la tubería queda oculta por dos puertas que, en este caso, están decoradas con pinturas que representan instrumentos musicales de los siglos XV y XVI, rodeados de cenefas con motivos florales. La técnica utilizada es la tenebrista.



Detalle de la Tapa del Órgano del Convento de Santa Catalina de Siena. La Laguna (Tenerife)

Según la Musicóloga Álvarez Martínez¹¹, el órgano podría ser anterior a 1725, fecha en la que posiblemente fue reparado por Rudolff Meyer.

Aunque la pintura esté dibujada en la tapa del mencionado órgano y aunque intente imitar un arpa renacentista o barroca (columna torneada y volutas en la parte delantera y trasera de la consola), se ve claramente su deformidad en el clavijero casi recto y la estrechez de la parte superior de la caja de resonancia. El autor ha utili-

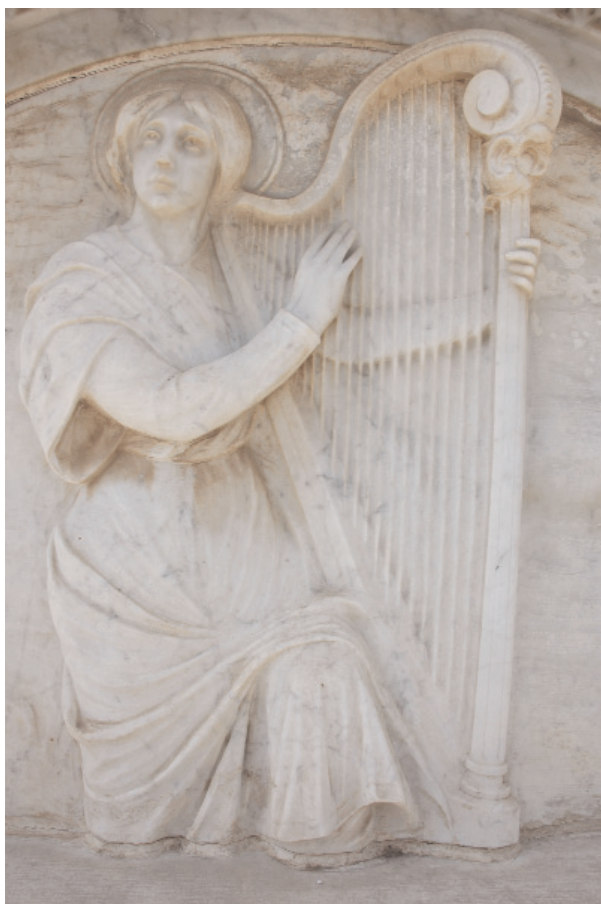
zado el recurso de la “~” para la forma de los oídos de la tabla armónica del arpa, peculiaridad que solo posee este instrumento entre todos los analizados en Canarias, ya que lo más común es la forma circular u octogonal y con decoración, en algunos casos, de taracea. Sin embargo si que utiliza una gran abertura circular en la parte inferior de la base, característica común de los instrumentos del barroco, ya que la parte posterior de la caja de resonancia está completamente tapada con costillas encajadas entre sí. Podría tratarse de un arpa de estilo manierista de transición entre el renacimiento y el barroco.

Santa Cecilia. Relieve escultórico de mármol de Carrara (Génova) localizado en el Panteón de Esmeralda Cervantes (1927). Cementerio de Santa Lastenia. Santa Cruz de Tenerife

En Santa Cruz de Tenerife residió y murió una de las más grandes arpistas españolas de transición entre los siglos XIX y XX: Esmeralda Cervantes (Barcelona, 1862-1926)¹². Su marido fue un tinerfeño llamado Oscar Grossmann cuyos restos mortales yacen junto a los de su esposa en un Panteón realizado en 1927 por la firma genovesa G. D.F. Ferrari. En este monumento funerario encontramos un relieve escultórico de Santa Cecilia hecho de mármol de Carrara. El panteón tiene forma rectangular y es de estilo neoclásico, estando rematado por una cubierta a dos aguas. Su fachada principal es la parte más decorada con dos grandes pilastras de estilo jónico unidas por un tímpano semicircular donde se encuentra el relieve de Santa Cecilia, estando el conjunto rematado por una cruz latina y dividido por una cornisa bajo la que hay una cenefa donde está grabado el nombre de *Esmeralda Cervantes*, el año de construcción del túmulo y algunos símbolos teológicos. Entre las dos columnas está la puerta de acceso de reja metálica decorada, entre otros elementos, por dos liras.

El arpa presenta, claramente, características de los modelos de arpa clásica de algunos constructores franceses del último tercio del siglo XVIII¹³. Es decir, un clavijero con curva muy pronunciada con forma de “~”, rematado en voluta, unido a la esbelta columna con motivos vegetales (hojas). Tiene 26 cuerdas en relieve y la caja de resonancia se va estrechando a medida que se acerca al codo o unión con la consola. Ya que en el siglo XVIII las arpas eran de medianas y grandes dimensiones y su peso iba en aumento, tenían que ser apoyadas en el suelo con el llamado pie o base, al igual que el ejemplo que estamos analizando. Santa Cecilia agarra el instrumento con su

mano izquierda mientras que toca con la derecha, aunque más bien parece acariciar las cuerdas.



Detalle del Panteón de Esmeralda Cervantes. Cementerio de Santa Lastenia (Santa Cruz de Tenerife)

La Arpista Improvisando (1936). Oleo sobre lienzo. 64 x 77 cm. Autor: Juan Ismael González de Mora. Colección particular (Tenerife)

Considerado Juan Ismael por algunos críticos como el segundo antecedente del surrealismo en Canarias, después de Oscar Domínguez, es un pintor de sobria elegancia y corrección que puede observarse en esta pintura.

El instrumento representado en el lienzo, aunque sigue la forma del arpa clásica, no deja de ser un modelo irreal. Su trazado es frágil ya que no posee apenas caja de resonancia, ésta es delgada y estrecha y da la sensación que posee costillas como ocurre con las arpas barrocas. Nos recuerda la esbeltez de las arpas góticas. La tabla armónica nos muestra los orificios de donde salen las cuerdas, aunque sólo haya pintadas 3. El clavijero tiene forma de “~” bastante pronunciado en su unión con la delgada columna. Una corona remata la parte superior del arpa. Ésta se apoya directamente en el suelo, carecien-



Detalle de *La Arpista Improvisando*. Juan Ismael. Cabildo Insular de Lanzarote

do de pie. Parece que el autor debía de conocer la posición de brazos y manos a la hora de tañer el instrumento, o pudo utilizar a algún arpista como modelo, ya que si bien la mano izquierda parece como si estuviera apagando el sonido de las cuerdas graves del instrumento (*borrones*), la mano derecha simula que está tocando un glisando¹⁴ con el segundo dedo. También se ve claramente como la arpista apoya correctamente el instrumento sobre su hombro derecho.

La posición corporal de la mujer es una idealización del autor, y nos puede remitir a la forma de tañer de algunos arpistas del Antiguo Egipto. Lo correcto es que este modelo de arpa se toque sentado.

Arpista (1964). Yeso directo, 80 x 55,6 x 26.8 cm. María Belén Morales (1928)

Composición escultórica en donde se percibe una figura femenina, en forma de espiral, que envuelve un arpa de cuatro cuerdas formando un todo. Se puede distinguir claramente la forma de la cabeza humana. El arpa tiene la forma de la curva que domina todo el conjunto, y las cuerdas, hechas de varillas de hierro, están incrustadas directamente sobre el yeso. Se trata de un modelo híbrido entre un arpa y una lira griega, aunque posee una cuerda más que ésta y está incrustada dentro del cuerpo femenino con sentido integrador.



Arpista. Mª Belén Morales. Colección particular

Relación de obras de arte conservadas en Canarias donde aparecen representadas Arpas

Pintura

Libro de Horas *Officium Parvum Beatae Mariae et Officium Defunctorum* (ss. XV-XVI). Anónimo. Universidad de La Laguna (Tenerife).

Virgen con el Niño (Siglo XVII). Óleo sobre lienzo. Anónimo. Ex-convento de San Miguel de las Victorias. Santuario del Cristo de La Laguna (Tenerife).

La Adoración de los Pastores (S. XVII). Óleo sobre lienzo. Gaspar de Quevedo (1616-1670). La Laguna (Tenerife).

Cúpula de la Iglesia de San Francisco de Borja de la Compañía de Jesús (1755). Francisco de Rojas y Paz (c. 1700-1756). Las Palmas de Gran Canaria.

Cuadro de Ánimas (s. XVII). Óleo sobre lienzo. 4 x 2'60 cm. Anónimo. Iglesia matriz de Santiago Apóstol. Realejo Alto (Tenerife).

Cuadro de Ánimas (s. XVIII). Óleo. Anónimo. Iglesia de Santa María de Betancuria (Fuerteventura).

Cuadro de Ánimas (s. XVIII). Óleo. Anónimo. Iglesia Parroquial de La Oliva. (Fuerteventura).

Tránsito de San Francisco (Primer tercio del s. XVIII). Anónimo. Óleo sobre lienzo. 169 x 84,5 cm. Convento de San Juan Bautista de la Orden de Santa Clara. La Laguna (Tenerife).

Bóveda del altar mayor de la Capilla de Los Dolores (c. 1767-1770). Pintura sobre tabla. Cristóbal Afonso (1742-1797). Icod de los Vinos (Tenerife).

Rey David (1895). Ubaldo Bordanova y Moreno (1895-1909). Lienzo sobrepuesto a la pared con marco decorado. Iglesia del Salvador. Santa Cruz de La Palma (La Palma).

Ángeles arpistas (1897). Fresco. Iglesia de Santiago de Gáldar (Gran Canaria).

Mujer con Arpa (fin. años 30). 34,5 x 24 cm. Técnica mixta (Tinta china y acuarela sobre papel). Lía Tavío. Propiedad particular. Las Palmas de Gran Canaria.

La Arpista Improvisando (1936). Óleo sobre lienzo. 64 x 77 cm. Juan Ismael González de Mora. Castillo San José (Arrecife). Cabildo Insular de Lanzarote.

Dúo Musical (1951). Óleo sobre lienzo. 61 x 49 cm. Juan Ismael.

David y Saul (1962). Óleo sobre lienzo. 100 x 100 cm. Jesús González Arencibia. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria.

La Ascensión del Señor a los Cielos (1968). Lienzo sobre pared. José Arencibia Gil (1915-1968). Iglesia de San Matías. Artenara (Gran Canaria).

Arpa para antes del alba (1968). Óleo. Juan Ismael González.

Canción de la libertad (1964). Acuarela. María Belén Morales.

Representación de personajes con instrumentos (2006). Pintura. Paco Sánchez (1947). Homenaje a Juan José Falcón Sanabria. Propiedad particular. Las Palmas de Gran Canaria.

Grabado

Libro Segundo de Misas (1544). Cristóbal Morales. Portada con una cenefa con arpa. Santuario de Nuestra Sra. de las Nieves. Santa Cruz de La Palma (La Palma).

Biblia Sacra (1604). Grabado. Portada con cenefa con el Rey David tañendo el arpa. Colección José Rafael Fortique.

Biblia Sacra (1763). Jo. Baptista du Hamel y Francisco Luca Brugensi. Venecia. Biblioteca del Monasterio Benedictino de Santa Brígida (Gran Canaria).

L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament (1770). Paris. Biblioteca del Monasterio Benedictino de Santa Brígida (Gran Canaria).

La Música (1779). Tomás de Iriarte. Ilustrado con grabados por M. S. Carmona. El Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria.

Arpista (1945). Grabado en prensa, con motivo de una gira de conciertos de Rosa Barcells en las Palmas de Gran Canaria.

Cenefa, F. B. Bonon f. Carteles de los conciertos organizados por la Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria.

Dibujo

Oro y Azul (1916). Néstor Martín Fernández de la Torre. Cartel de Concierto de la Orquesta Filarmónica y el Orfeón Donostiarra. (En paradero desconocido).

Postal navideña de 1920-30. Coro de ángeles. Fondo de la FEDAC.

Postal navideña de 1920-30. La música de los Ángeles. Fondo de la FEDAC.

Arpista (1933-34). Pancho Lasso. Arrecife (Lanzarote).

Monumento a La Música. Boceto. Pancho Lasso. Arrecife (Lanzarote).

Serenata. (Finales de 20-principios de 30). Carboncillo sobre papel. 30 x 22 cm. Autora: Lía Tavío. Propiedad particular. Las Palmas de Gran Canaria.

Una noche en Casablanca (*La Tarde*-1950). Anuncio de la película protagonizada por *Los Hermanos Marx*. Anónimo.

Programa del debut de la Compañía de Zarzuela "Paco Kraus" (1962). Peregrín. Las Palmas (Gran Canaria).

Canción de la Libertad (1964), dibujo en el aire. María Belén Morales.

Eco Musical- Anagrama de la sección musical del *Eco* de Gran Canaria. Anónimo. Las Palmas de Gran Canaria.

El Profesor Pi (1965). Serie de Viñetas de *La Tarde*. Anónimo. Tenerife.

Anuncio en prensa de *Discos del Bazar Nueva York* de Las Palmas de Gran Canaria. Anónimo.

Dibujo sin título a tinta china (1966). Juan Ismael.

Problema Complicado- Pasatiempo de la Revista *Aguayro* (1972). Anónimo. Las Palmas de Gran Canaria.

Dibujo sin título (1975). Juan Ismael.

Boceto de arpa gótica (dibujo a lápiz). Jesús Arencibia Gil. Propiedad privada. Las Palmas de Gran Canaria.

Anuncio del Grupo Banco exterior (1982). Anónimo. La Provincia. Las Palmas de Gran Canaria.

Anuncio de "Casio" (1980). Anónimo. Diario de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria.

Catálogo del "Grupo de los Trece" (1992). Juani Machín. Programa de Concierto de la Banda Sinfónica Unión Musical de Llíria (Valencia) (1995). Arafo (Tenerife).

Pico de Loro (1999). Comic de Ramón Mollá. *La Opinión* (Tenerife).

Complete Palabras. Canarias 7 (2002). Anónimo.

Cuántas cuerdas suele tener un arpa. Anónimo. Pasatiempos de la Hoja Informativa y Cultural *El*

Sonoro de la Escuela de Música de Valsequillo (Gran Canaria).

Localiza las siete diferencias (2006). Tyko Westermarck. Revista *Atril* de la Escuela de Música de Agüimes (Gran Canaria).

Escultura

Ángel Arpista. Madera. Retablo del altar mayor del Santuario de Nuestra Señora de Las Nieves (1707). Marcos Hernández Duarte, Carlos Abreu. Santa Cruz de La Palma (La Palma).

Santa Cecilia. Relieve de mármol de Carrara (Génova) del Panteón de Esmeralda Cervantes. (1927). Cementerio de Santa Lastenia. Santa Cruz de Tenerife.

Santa Cecilia. Escultura de madera. Altar de calle en el Mirador de El Charco. Fuencaliente (La Palma).

Santa Cecilia (Años 50). Banda de Música de San Sebastián de La Gomera (La Gomera).

Santa Cecilia (años 50). Realizada por "Industrias Belloso" (Valencia). Ermita de Ntra. Sra. de Coromoto. La Guancha (Tenerife).

Santa Cecilia (s.XX). Banda de Música de Tacoronte (Tenerife).

Santa Cecilia. Imagen de pasta. Mediados siglo XX. Iglesia de San Agustín. La Orotava (Tenerife).

Santa Cecilia (med. s. XX). 1.50 cm. Pasta de madera. Iglesia Parroquial de San Antonio de Padua. Granadilla (Tenerife). No está al culto.

Arpista (1963). Yeso directo y hierro, 80 x 35 cm. M.^a Belén Morales.

Arpista (1964). M.^a Belén Morales, yeso directo, 80 x 55,6 x 26,8 cm.

Canción de la libertad (1964). Escultura de madera, hierro y cobre. 125 cm. M.^a Belén Morales (desaparecida del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife).

Canción de la libertad (1964). Collage. M.^a Belén Morales.

Canción de la libertad (1964), maqueta de madera, hierro y cobre. M.^a Belén Morales, 43,2 x 33,8 x 19,7 cm.

Arpa (1970). Escultura de madera y cobre. 60 x 33 cm. M.^a Belén Morales. La Laguna (Tenerife). Colección de la autora.

Arpa del Viento (1973). Mural de madera, hierro y cobre batidos. 127 x 245 x 20 cm. M.^a Belén Morales. Casa del Ingeniero Eric Ingesler. Tacoronte (Tenerife).

Santa Cecilia (s.XX). Pasta de madera, realizada por "Industrias Belloso" (Valencia). Parroquia de San José de San Juan de la Rambla. La Guancha (Tenerife).

- Arpa*. (1997). Madera y hierro. Pepe Sánchez (Gran Canaria).
- Arpa* (s.XX). Forja de metal. Escuela de Música de Valsequillo (Gran Canaria).
- Arpista* (s.XX). Maqueta en bronce. Ángel Peres. Propiedad particular (Gran Canaria).
- Pito*. Aerófono en forma de Arpista popular: Barro modelado. Anónimo (Perú). Museo de Artesanía Iberoamericana. La Orotava (Tenerife).
- Retablo-cajón de San Marcos*. Madera y pasta policromada. Anónimo. Religiosidad popular (Perú). Museo de Artesanía Iberoamericana. La Orotava (Tenerife).
- Euterpe* (s.XX) Carmen León Rodríguez. Auditorio de Arafo (Tenerife).
- Santa Cecilia* (1993). Relieve escultórico. Madera. José Soriano Talavera. Propiedad particular. Las Palmas de Gran Canaria.
- Monumento a la Música*. Maqueta. Pancho Lasso. Castillo San José (Arrecife). Cabildo Insular de Lanzarote.

Otros soportes

- Tapa del Órgano Positivo Germano del Convento de Santa Catalina de Siena*. La Laguna. (ss. XVI-XVIII).
- Casulla* (s. XX). Bordado en oro en su parte posterior de un Arpa. Iglesia Parroquial de Ingenio (Gran Canaria).
- Casulla* (s. XX). Contiene arpas celtas bordadas. Frailes del Cementerio de San Lázaro. Las Palmas de Gran Canaria.
- Vidrieras* (1920). Talleres "Maumejean" (San Sebastián). Altares laterales de la Basílica de Nuestra Señora del Pino. Teror (Gran Canaria).
- Arpa de Rosas* (1901). Llevada por Lolita González Correa. Batalla de Flores. Fiesta de San Pedro Mártir. Las Palmas de Gran Canaria.
- Mesa adornada con un Arpa de flores y mariposas* (1905). Fiesta de Sport. Parque de Santa Catalina. Las Palmas (Gran Canaria).
- Arpa en madera y plata* (1994). Regalo del Ayto de arafo a D. Juan Carlos. (Tenerife).
- grabado, dibujo, escultura, y otros soportes (mobiliario, tejidos y artes decorativas). La prensa, la publicidad y las ediciones de revistas, programas, sobre todo musicales, han contribuido bastante a la difusión plástica del instrumento, fundamentalmente a través de dibujos y fotografías.
- Desde los siglos XV al XVIII encontramos un mayor número de obras de arte en Canarias donde la Iglesia representa el Arpa como instrumento divino tañido por ángeles, y también por personajes bíblicos como el Rey David. A partir del s. XIX, hasta la actualidad, decae su uso sacro en favor del ámbito profano, de las nuevas corrientes de vanguardia y de instrumentos de otras culturas diferentes a la occidental. El arpa pasa a ser instrumento terrenal, uno más entre todos los demás, representándose como tal.
 - Del total de obras analizadas, 40 pertenecen al ámbito profano y 35 al religioso. Desglosado por géneros encontramos en Pintura: religiosa (13), profana (6). Grabado: religioso (4), profano (3). Dibujo: religioso (3), profano (17). Escultura: religiosa (11), profana (11). Otros soportes¹⁵: religioso (4), profano (3).
 - Los modelos reales son las que van a tener menos difusión dentro del arte en Canarias (30 arpas reales frente a 74 irreales) ya que la mayoría de autores van a idealizar la forma del instrumento a su capricho, o siguiendo una determinada corriente artística.
 - Las arpas reales, aunque en la mayoría de los casos van a presentar deformidades respecto a la realidad (forma del instrumento y posición del cuerpo, brazos o manos del que tañe el instrumento), pueden clasificarse dentro cada época a la que pertenecen, coincidiendo con los distintos períodos de la historia del arte. Concretamente hemos reconocido las siguientes tipologías: góticas (4), renacentistas (2), barrocas (6), de transición (2), clásicas (11), y folclóricas¹⁶ (2). También aparecen arpas del tipo Celta, aunque anecdóticamente, en establecimientos de ocio y determinadas marcas de bebidas irlandesas, especialmente el modelo bardo que usó el Rey Bryan Boru y que es símbolo nacional de Irlanda, también plasmado en las monedas de Euros de ese país, diseñadas por Jarlath Hayes, que también circulan en el Archipiélago.

Conclusiones

- En las artes plásticas hemos encontrado un considerable número de arpas en Canarias, lo que permite conocer el instrumento visualmente, aunque en muchos casos su forma y diseño varíe dependiendo de la imaginación del propio artista y difiera de su morfología real.
- Los distintos géneros del arte por los que el Arpa se ha plasmado gráficamente en Canarias son: pintura,

Notas

- 1 El presente estudio forma parte de nuestra tesis doctoral *"El Arpa en Canarias: Aspectos históricos, docentes, artísticos, interpretativos y pedagógicos"*, realizada en el Departamento de Arte Ciudad y Territorio de la ULPGC bajo la dirección de la Doctora M.^a de los Reyes Hernández Socorro.
- 2 Esta unión entre Leda y el Cisne la podemos ver ilustrada en el poema "Leda" de Rubén Darío por Pedro de Gueza (1917) localizado en El Museo Canario, y en un óleo de Máximo Escobar titulado "Leda y el Cisne".
- 3 Anteriormente al Rey David La Biblia alude a Jubal (4000 a. C. aprox), descendiente de Caín, como padre de los que tocan el arpa y la flauta (Génesis 21:4).
- 4 En Canarias uno de los difusores de los distintos tipos de arpas del mundo, entre otros instrumentos, es el Festival WOMAD de Las Palmas de Gran Canaria.
- 5 FUENTES PÉREZ, G. (2001). La iconografía del Rey David aparece en Europa a partir del siglo VIII, en marfiles y miniaturas carolingias.
- 6 BALLESTER (1993).
- 7 REYES DE LEÓN (2001).
- 8 Lo podemos apreciar en la correcta posición de las manos del ángel arpista, utilizando sólo los dedos pulgar, índice y corazón, y el usual apoyo del instrumento sobre el hombro derecho.
- 9 Los talleres de fabricación de arpas barrocas en Canarias están ubicados en Las Galletas y San Miguel de Abona (Tenerife).
- 10 *El Día* (2002).
- 11 ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1993).
- 12 Este era su nombre artístico, siendo Clotilde Cerdá y Bosch el verdadero.
- 13 RENSCH, R. (2002).
- 14 Glissando viene del verbo francés *Glisser* que significa deslizar y es uno de los recursos más característicos del instrumento con el que se crean bellos efectos y atmósferas de ensueño.
- 15 La imprenta ha plasmado también, mediante fotografías, arpas pertenecientes a obras de arte o bien instrumentos reales, sobre todo en programas de conciertos de música sacra y antigua celebrados en Canarias, aunque de manera muy esporádica.
- 16 Con el término folclórico resumo todos los tipos de arpas utilizadas en Sudamérica, ya que cada país o región tiene su propia versión tipológica,

Bibliografía

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R. (1998): *Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión*, en "Revista de Musicología" XX, n° 2 (1997), Sociedad Española de Musicología, Madrid: 767-782.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R. (1993): "Nuevos datos sobre los órganos alemanes del Convento de Santa Catalina da La Laguna", en *Estudios Canarios*: 105-126.
- ANÓNIMO (19-03-02): "El arpa GARA, reconstruida en Tenerife, hace hoy su presentación en concierto", en *El Día*. Santa Cruz de Tenerife: 39.
- AUTORES VARIOS (2005): *Núcleos*. María Belén Morales, La Regenta: 20-24, 89.
- AUTORES VARIOS (1997): *Gaceta de Arte y su época, 1932-1936*, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), LPGC: 278-299.
- AUTORES VARIOS (1999): *El arpa románica en el Camino de Santiago y su entorno Socio-Cultural*. ARLU Ediciones. Madrid.
- BALLESTER I GISBERT, J. (1993): "Iconografía musical en la Pintura Gótica Catalano-Aragonesa", en *Revista de Musicología*, n° 6, vol. XVI.
- BERNIER, M. (1983): *Juan Ismael (La Constancia Surrealista)*, en Colección "Guagua". Cabildo de Gran Canaria. LPGC.
- CALVO MANZANO, M. R. (1999): *El arpa en la Iconografía del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*. ARLU Ediciones. Madrid.
- FRAGA GONZÁLEZ, C. (1980): *Arte Barroco en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife.
- GUERRA DE ARMAS, J.L. (2004): "El Esplendor de la Fe", en *La Huella y la Senda*, Madrid: 426-427, 444-446.
- FUENTES PÉREZ, G. (2001): "Libro de Horas", en *Arte en Canarias (siglos XV-XIX). Una Mirada Retrospectiva*, Madrid: 251-154.
- HERRERA PIQUÉ, A. (2002): *Las Palmas de Gran Canaria. Patrimonio histórico y cultural de una ciudad atlántica*, Ayuntamiento de LPGC, 2ª edición, LPGC.
- ORTEGA ABERHAM, L. (1996): *Máximo Escobar*, en *Biblioteca de Artistas canarios*, 32, Santa Cruz de Tenerife.
- PÉREZ MORERA, J. (2001): "Contrato con el maestro Marcos Hernández Duarte para construir el retablo mayor del Santuario de Nuestra Señora de la Nieves", en *Arte en Canarias (siglos XV-XIX). Una Mirada Retrospectiva*, Madrid: 281-185.
- PÉREZ REYES, P. (1984): *Escultura canaria contemporánea (1918-1978)*, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- PINTO GROTE, C. (1992): *Juan Ismael*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid.
- PRATS DE LA PLACE, T. (1953): "El Arpa, símbolo viviente. A Nicanor Zabaleta", en *Falange*, LPGC.
- RENSCH, R. (2002): *Three Centuries of Harpmaking*, Víctor Salvi Foundation.
- REYES DE LEÓN, J. (2001): "El Arpa de Gaspar de Quevedo", en *Doce Notas*.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1986): *La Pintura en Canarias durante el Siglo XVIII*, Cabildo Insular de Gran Canaria, LPGC.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M.; HERNÁNDEZ SOCORRO M. R. (1991): *El Arte en Canarias. La Pintura hasta 1900*, Santa Cruz de Tenerife.
- RODRÍGUEZ, G. (1985): *La Iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma*, Excmo. Cabildo Insular de La Palma, Madrid: 34, 38, 43, 46, 49, 150, 200.
- TRUJILLO RODRÍGUEZ, A. (1976): *Arte Gótico en Canarias*, Aula de Cultura de Tenerife, Madrid.

Francisco Antonio Meléndez y la Academia de Bellas Artes

Alejandro Pérez Köhler
Universidad de Alcalá

La figura de Francisco Antonio Meléndez

Francisco Antonio Meléndez¹ nació en la ciudad de Oviedo en el año 1682. En fecha desconocida su familia se trasladó a Madrid, donde tanto él como su hermano, Miguel Jacinto, se iniciaron en el estudio de la pintura en el taller de José García Hidalgo. En 1699, cuando tan sólo contaba con diecisiete años, emigró a Italia y allí recorrió las ciudades de Génova, Milán, Venecia, Roma y, finalmente Nápoles, donde se estableció con carácter definitivo.

Su vida en el virreinato español de Nápoles no fue fácil, padeciendo importantes problemas económicos que le obligaron a alistarse en el cuerpo de infantería española, en el año 1700, para ganarse su sustento. Pero Meléndez no abandonó en Nápoles sus estudios de pintura, sino que continuó cultivándolos en los momentos en que sus ocupaciones militares se lo permitían². Este periodo Napolitano debió ser fructífero en su vida personal por cuanto contrajo matrimonio con una mujer hacendada y, fruto de esa unión nacerían sus tres hijos, Luis (el célebre bodegonista), José Agustín y Ana.

Sin embargo, las dificultades que para Meléndez se derivaron de la pérdida de Nápoles por la corona española, le obligaron a trasladarse, junto con su familia, a Roma; en esta ciudad prosiguió, ya sin problemas, con sus estudios de pintura. Carecemos de otras noticias de este período, por lo que cabe suponer que fue una época tranquila en su vida, sin acontecimientos que perturbaran su formación artística.

Pese a ello la nostalgia le impulsó a retornar a su patria. En 1717 abandonó Italia y regresó a España junto

con su mujer e hijos; llegó a Madrid el 19 de octubre de ese año³. Al haber perfeccionado su arte durante su periplo italiano, al llegar a España era ya un hábil miniaturista y logró hacerse bastante célebre en los círculos artísticos madrileños; ello le permitió introducirse en la Corte y pintar al infante D. Fernando y, posteriormente, a Felipe V, a su mujer y a toda la familia real; gracias a ello se le nombró pintor de miniatura del monarca. A partir de ese momento pintó varias veces a miembros de la familia real, pero sin conseguir un sueldo fijo del rey, lo que produjo una clara insatisfacción al pintor miniaturista, pues lo reivindicó agriamente en su "Representación" de 1726, al señalar que:

*"Y todo con tal desinterés, que no habiendo exemplar, que alguno de los que han servido en tan honorífico empleo, haia quedado sin su merecido premio, como se experimenta en los demás sujetos de su Arte, á quien V.M. mantiene con salarios dignos de su Real magnificencia, solo el Suplicante se halla en todo fuera del Real patrocinio, no obstante haber servido en tan precisas ocasiones, en las cuales pudo (con alguna justicia) implorar la gracia de V.M. asi como otros muchos gozan de sus soberanos favores; mas ha sido siempre tan corto, y poco aplicado a sus particulares intereses, quanto solicito y zeloso en procurar merecerlos, conociendo ser este el fundamento principal de conseguirlos."*⁴

Para concluir este breve relato sobre la figura de Francisco Antonio Meléndez baste indicar que en el año

1726 publicó su “Representación” al rey para la erección de una academia de bellas artes, siguiendo el modelo de las nacientes Academias europeas. Su pretensión no obtuvo una respuesta directa por parte del monarca, lo que le causó un gran resentimiento, como más adelante se analizará, con el que conviviría hasta su muerte en Madrid, en el año 1752.

Su proyecto de creación de una Academia de arte, del año 1726

Ya consolidado como miniaturista en Madrid, Francisco Antonio Meléndez propuso al Rey la erección de una Academia de bellas artes, lo que hizo mediante la publicación de un documento impreso⁵ con el título de: *“Primer proyecto de fundacion de una Academia de Artes en esta Corte, año de 1726. Representación á el Rey nuestro Señor poniendo en noticia de S.M. los beneficios que se siguen de erigir una Academia de las artes del Diseño, Pintura, Escultura, y Arquitectura, á exemplo de las que se celebran en Roma, París, Florencia, y otras grandes ciudades de Italia, Francia, y Flandes; y lo que puede ser conveniente á su R.º servicio, á el lustre de esta insigne villa de Madrid, y honra de la Nación Española. Por D. Francisco Antonio Melendez natural de Oviedo, pintor de miniatura de sus Magestades, y Altezas.”*⁶.

El proyecto formulado por Francisco Antonio Meléndez en 1726 ha sido estudiado con detenimiento por Claude Bedat⁷, por lo que no nos detendremos en exceso en su análisis. A los efectos que aquí nos interesan, es importante este proyecto, sin embargo, por dos razones: por un lado, porque puede constituir un antecedente de la posterior fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el año 1752 y, por otro lado, porque nos permite acercarnos al complejo carácter de este miniaturista, ya que la “Representación” contiene una larga serie de referencias a su vida personal, todas ellas con cierto carácter reivindicativo, que hacen preguntarse a Bedat si la intención del memorial era la de proponer la creación de una Academia o, por el contrario, la de llamar la atención del rey sobre su situación personal.

En cuanto a la primera de las consideraciones planteadas, podemos decir que el propio Francisco Antonio Meléndez se consideró siempre padre de la Academia. Veremos más adelante que Meléndez tuvo un importante conflicto con Juan Domingo Olivieri⁸ y con la Junta Preparatoria de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en los años 1747 y 1748, que concluyeron con su expulsión de la misma. En los documentos conserva-

dos sobre el particular encontramos algunas muestras evidentes de que Meléndez se consideraba el verdadero fundador de la Academia de San Fernando, y que Olivieri simplemente se había aprovechado de su idea.

En una carta que Francisco Antonio Meléndez remite a Olivieri, de fecha 9 de Diciembre de 1747⁹, realiza manifestaciones que claramente suponen la atribución de la autoría de la Academia:

“(…) hago saber á Vm. como lo sabe, que soy el primero que concibió este asunto en el año de 1726. y mui bien premeditado formé una bien difusa representación que dí á la prensa y presenté en manos de S.M. que la admitió benignamente, y (...) se le dió todo credito y aprovacion, por lo que los zelosos y aficionados reflexionando en sus bien fundadas maximas, deseaban verlas puestas en execucion; (...) porque esta Obra con mi Almoada la consulté, en mi estudio la escribí, con mi dinero la saqué á la luz, y con mis pasos la distribuí entre los que pudieran tener las facultades de ponerla en obra. (...) y así hago saber á todos los que por este camino disfrutaban honores, salarios, estimación y conveniencias, que solo á mí deben corresponder con agradecimientos por que á costa de mis desvelos, dineros y diligencias dejé dispuestos los materiales cabados de los minerales de mi ingenio; y aunque mas se esfuerce la envidia y ambicion maliciosa procurando obscurecer y destruir esta gloriosa memoria, siempre resplandecerá por justo premio de mis virtuosas y desinteresadas tareas.”

Asimismo, otras de las argumentaciones formuladas por Meléndez en la carta citada, tienden a desdeñar el papel de Olivieri en la creación de esta institución:

“En este estado Señor Dⁿ Domingo Olivieri halló Vm. este parto yá nacido en el año de 1740. que mediante los preparados animos de S.M. y de los Ministros que bien enterados y capaces estaban por tener la dependencia de los que estudiaban en Roma, con mucha facilidad pudo conseguir su fundacion y haberla guiado hasta el estado presente.”

En una posterior carta pública, de 8 de marzo de 1748, Francisco Antonio Meléndez insiste en sus argumentos sobre su papel como fundador de la Academia¹⁰:

“el que yo le comunicase (a Juan Domingo Olivieri) sencillamente mi pecho acerca de lo que tenia ade-

lantado para la fundacion de la Academia de las Artes, y la Representacion que el año de 1726. habia presentado á S.M. y le manifesté el proyecto, y que no teniendo yo medios para seguir aquella instancia por no tener salario ni otra ayuda que me diese ausilio para emplearme en solicitar á los Ministros y Secretarios que tenían á su cargo estas dependencias, y de los estudios que en Roma se habian establecido, le enteré de todo alentandole á que prosiguiese lo comenzado como aquel que tenía, mediante el buen salario, medios para la solicitud de la empresa, cuyo fin consiguió por dichoso, lo que yo no pude por honrrado; y parece mas que á proposito de este escribió un discreto esta aunque antigua sentenciosa quarteta que:

*Los casos dificultosos,
Y con razon envidiados,
Emprendelos los osados,
Y acabanlos los dichosos.*

Por lo que estoy gozoso, pues se logró el fin de mis deseos aunque por otra mano; pero la dicha no se opone á el merecimiento, pues muchos sin merecer consiguen, y muchos más no consiguen mereciendo."

No comparte Bedat esta visión de Francisco Antonio Meléndez, pareciéndole poco prudente ver en el proyecto de 1726 el origen directo de la creación de la Academia de San Fernando¹¹. Pero la opinión sustentada por Bedat, y que comparto plenamente, no es unánime, ya que otros autores, como Ceán Bermúdez¹² o Barrio Moya¹³ sostienen que la intervención de Meléndez fue clave para la creación de la Academia de San Fernando.

Respecto a la segunda de las consideraciones planteadas, esto es, la de si la "Representación" podía constituir un intento de Meléndez de llamar la atención del rey sobre su situación como pintor real sin sueldo, surge de diversos párrafos del documento de 1726:

"Aqui (a su llegada a Madrid en 1717) tomó puerto y dio fondo el baxel fatigado de su animo, siempre intrepido a los combates de los procelosos tiempos; aqui dio por bien padecidos los trabajos de la principal parte de su vida, solo con hallarse en su primer centro, siendo incomparable el gozo de ver á sus amados Reyes, con la Real, bella, numerosa prole, hasta alli no conocidos, si bien adorados en su corazon leal, siempre anhelante, y esperanzado, de que algun dia seria el felice, como (en efecto) atropellan-

do montes de dificultades, descubrió (con alegria) su conocido español horizonte. (...)

Y todo con tal desinterés, que no habiendo exemplar, que alguno de los que han servido en tan honorifico empleo, haia quedado sin su merecido premio, como se experimenta en los demás sujetos de su Arte, á quien V.M. mantiene con salarios dignos de su Real magnificencia, solo el Suplicante se halla en todo fuera del Real patrocinio, no obstante haber servido en tan precisas ocasiones, en las cuales pudo (con alguna justicia) implorar la gracia de V.M. asi como otros muchos gozan de sus soberanos favores; mas ha sido siempre tan corto, y poco aplicado a sus particulares intereses, quanto solicito y zeloso en procurar merecerlos, conociendo ser este el fundamento principal de conseguirlos.

Aqui pone en la Real, y piadosa consideracion de Vuestra Magestad si este español (por medios tan dificiles, y penosos, no reservandose á ningun linage de trabajos) procuró buscar el derecho camino, que conduce á el honrrado fin que seguirse debe, (siendo el mas minimo) qué hicieran los que alcanzan maiores talentos de sabiduria? mas lustre de nobleza? y mas abundantes bienes de fortuna? Sin duda se harian inmortales, si reconocieran la correspondiente recompensa á las honrras operaciones.

Todo trabajo espera su debido premio; si falta esta esperanza, el corazon mas noble, y fuerte se envilece, y desmaia; ninguno se mueve sin particular interes, unos de riquezas, otros de honrras, y alabanzas; y los que nada de esto les obliga, trabajan solo por el galardón, que trae consigo el bien obrar, que por simismo es bueno, sin que se le agreguen los supuestos, que la humana vanidad codicia; este ultimo es el que siempre ha tenido mas lugar en la estimacion, y genio del Suplicante, que no curando de las calumnias criticas, que contra este su (nada eloquente) discurso fulminarse puedan, solo atiende á decir con su pobre llano estilo, lo que el corazon afectuoso siente; y mas seguramente, hablando con V.M. pues siendo viva imagen de Dios, Monarca Universal, y eterno, agrada á este Rey supremo al simple lisura de humildes frases, mas que las artificiosas de composicion poetica prevenidas".

Vistos los párrafos precedentes y el "victimismo"¹⁴ con el que el miniaturista enfoca su "Representación", coincido plenamente con la opinión de Bedat de que podría haber una buena dosis de interés personal por parte de Francisco Antonio Meléndez en cambiar su estatus dentro del real servicio.

Estas dos características vistas: su consideración de persona maltratada por las circunstancias y escasamente reconocida por el monarca y su compleja personalidad, son esenciales para comprender cómo va a vivir Francisco Antonio Meléndez sus relaciones con la Academia de San Fernando, una vez fundada ésta.

Sus relaciones con la Academia de San Fernando

El 22 de abril del año 1744, como vimos, Juan Domingo Olivieri y el Marqués de Villarias presentan a Felipe V una propuesta de creación de Academia de Arte y las reglas por las que ésta habría de regirse inicialmente. Este proyecto fue aprobado por el Monarca el 13 de julio de ese año¹⁵.

En dichas reglas Olivieri se constituye en mentor de Francisco Antonio Meléndez, al proponerle para el puesto de Maestro Director *ad honorem* y con alternativa¹⁶. Con la íntegra aprobación del proyecto de Olivieri, el 13 de julio de 1744, Meléndez se constituye en Académico de la Junta preparatoria de la Academia de San Fernando¹⁷.

Las relaciones de Meléndez con la Academia transcurren, inicialmente, con placidez. Incluso el propio hijo mayor de éste, Luis, era recibido en la Junta Preparatoria de 18 de marzo de 1745, como discípulo de la Academia, tras superar las pruebas de acceso¹⁸.

El punto de inflexión, que supondrá el inicio del deterioro de las relaciones entre la Academia de San Fernando y el pintor miniaturista, va a producirse en diciembre de 1746. En ese momento Meléndez envía un memorial solicitando autorización para hacer un cuadro alegórico sobre la fundación de la Academia, cuyo dibujo preliminar adjuntaba al memorial. La pretensión del miniaturista era muy ambiciosa y, a buen seguro, superior a sus habilidades, ya que tenía intención de abandonar el campo de su especialidad, la miniatura, para realizar un cuadro de grandes dimensiones¹⁹; este memorial y el dibujo adjunto fueron remitidos, el día 21 de diciembre de 1746²⁰, a Tiburcio Aguirre, Vice-Protector de la Academia, quien contesta el día 29 siguiente en términos bastante contundentes²¹:

"(...) he hallado algunos reparos, que me parecen substanciales y no desestimables, así en el pensamiento y alegoría como en la execucion de la pintura, (...) falta la mas esencial circunstancia de que S.M. como el Heroe principal del asunto, ocupe el primer termino del quadro, y esté en accion, (...), pero en la forma en que ahora se propone (en un meda-

llón), queda muy obscuro el pensamiento y las principales figuras del quadro no tienen la correspondencia o travazon necesaria para explicar el asunto.

En general informa Aguirre que la composición ofrece "obscuridad y confusión"; asimismo informa negativamente acerca de la perspectiva, pues "tambien le falta el dar la graduacion correspondiente á cada termino, para que distinga visiblemente las distancias" e incluso las proporciones de las figuras "y el que estuviesen las figuras en sus todos mas proporcionadas, correspondiendo las cabezas á los cuerpos, brazos y piernas porque se notan defectos considerables (...)". Todo ello se agrava por la edad del pintor "y mas quando D. Francisco no se contempla principiante o aprendiz, sino consumado en su exercicio, y por su crecida edad poco capaz de mayores adelantamientos.". Preocupa al Vice-Protector que "quando el quadro propuesto llegue á la Censura y examen de los trece Maestros Directores de la Junta preparatoria de la Academia, no consiga el Autor aquella aprobacion que se promete, (...), en cuyo caso perderia el Autor su credito, adquirido por tantos años en la Miniatura (que és su talento especial, y con el que hubiera cumplido la disposicion, y la orden del Proyecto) y la Real Hacienda perderia tambien el dinero de la Ayuda de Costa que solicita (...)". Pero el marqués de Villarias, consciente de que no es un experto en pintura, solicita el dictamen de Luis Van Loo, pintor de cámara del rey.

Van Loo, en escrito sin fecha²², confirma punto por punto la opinión previamente vertida por Aguirre y concluye con una sentencia aplastante sobre el mérito del dibujo realizado por Meléndez: "mas parece el referido Dibujo hecho de un principiante que empieza á ynventar, que de un Pintor de setenta años de exercicio."²³.

Puede entenderse la decepción de Meléndez, quien parecía no disponer de buen juicio para valorar sus limitaciones y pretender realizar una obra para la que no estaba capacitado por salirse ampliamente de su campo como miniaturista. Esta "falta de juicio crítico" es, para Bedat²⁴, la causa de los errores que cometerá en el año y medio siguientes, y que darán con la dramática salida de la Academia, tanto de él mismo como de su hijo Luis.

Los problemas comienzan apenas nueve meses después; en la Junta preparatoria del día 14 de septiembre de 1747 se le ofreció a Meléndez una excusa para resolver viejos agravios, enconados desde que en 1726 fuera desestimada su propuesta de creación de la Academia. En dicha Junta debió²⁵ producirse un incidente con la ubicación de los asientos de los Académicos (circunstancia negada por el Acta de la Junta de 14 de junio de 1748, que tratará de este incidente²⁶) que sirvió a Francisco

Antonio Meléndez para enviar una dura carta al Director General de la Academia, Juan Domingo Olivieri, quejándose amargamente.

Ya hemos tratado sobre dicha carta, de 9 de diciembre de 1747²⁷, al analizar la consideración que Meléndez tenía de su papel como máximo responsable de la creación de la Academia. Por ello utilizó el supuesto incidente para dar luz pública, dentro de la propia Academia, a la reivindicación de tal papel fundador: “(...) todos los que componen esa ilustre Junta no tienen noticia de las circunstancias que me tenían colocado en aquel asiento”. Y carga contra Olivieri inmediatamente a continuación, pues “(...) después de tres años de posesión han visto el público desairarse de hacerme retroceder, y que Vm. no se movió a impedirlo y defender á un su Amigo y Compañero, por el cargo que en nombre del Rey y elección general de la Junta posee”.

Meléndez adoptó, en consecuencia, dos medidas en defensa de sus derechos: en primer lugar, dejar de asistir a las Juntas (“q^e desde el dicho día 14 de Septiembre próximo pasado me haya yo voluntariamente despedido á vista de tan conocido desaire”); y, en segundo lugar, exigir a Olivieri una satisfacción (“por lo que si Vm. encontrase alguna satisfaccion honesta que dar á mi justa queja hará como buen Amigo y Compañero”). Advertía a Olivieri, además, que si esa satisfacción no llegaba haría público el contenido de la carta, esto es, su autoatribuido papel como fundador de la Academia.

Es de suponer la perplejidad de Olivieri quien, como se ha dicho, fue mentor de Meléndez dentro de la Academia. El hecho cierto es que Juan Domingo Olivieri no dio a aquél la satisfacción exigida y el día 8 de marzo de 1748 se hizo pública la carta con que había amenazado Francisco Antonio Meléndez, lo que provocó la inmediata reacción de la Junta de la Academia²⁸. Efectivamente, en la reunión de la Junta Preparatoria celebrada el día 14 de junio de 1748²⁹, los Académicos mostraron su malestar por la publicación realizada por el miniaturista:

“(...) Después de esto se leyó en la Junta una Copia impresa del papel que ha dado al público Dⁿ Francisco Melendez, uno de los Maestros Directores supernumerarios de la Academia, en el que con motivo de cierto agravio que falsamente supone habersele hecho en una de las Juntas de ella, y de explicar los motivos que dice tiene para no asistir á sus estudios ni á las Juntas, trata al Cuerpo de la Academia con palabras poco decorosas, acres y sediciosas, y aunque se hace cargo la Junta de que este papel es en si despreciable, considerando tambien que será de mui perniciosas consecuencias que en el principio de

un establecimiento tan util y provechoso al publico como es el de los estudios de las Tres Artes, que debe especial atencion á S.M. y conocido desvelo á sus Ministros, haya un Yndividuo de genio tan discolo que con su mal exemplo dege uno tan escandaloso á los Maestros y á los Discipulos como el de la desmedida presumpcion, soberbia y poca subordinacion que muestra Don Francisco Melendez en su citado papel”

Pero no se limita la Junta a realizar esta amonestación, sino que adopta la severa medida de solicitar al Monarca la expulsión de la Academia de Meléndez.

“(...) y siendo finalmente justo que así este como todos los demas sepan el respeto y veneracion con que deben tratar á una Academia que se halla debajo de la proteccion de S.M. y cuya Junta se compone de Caballeros de la primera distincion y de los Maestros mas habiles de esta Corte, acordó que se pasase original como se ejecuta á manos del exc^{mo} Señor Protector para que haciendolo presente á S.M. se sirva de tomar aquella providencia conveniente que baste á escarmentar á Dⁿ Francisco Melendez por su irregular modo de proceder, siendo asimismo desde luego de dictámen de la Junta de que se le mande recoger el nombramiento que tiene de Maestro Director supernumerario, quedando sin honor ni distincion alguna en la Academia y en los estudios, cuya entrada se le debe privar, y que al propio tiempo se recojan los papeles que hubiere esparcido para que nó quede memoria de semejante desacato”.

Lo que motivó la resolución del monarca el día 1 de julio siguiente: “Ha visto el Rey esta Representacion de V.S. y el acuerdo original que le devuelbo de la Junta preparatoria de la Academia celebrada en 14. de Junio proximo pasado: y aprueba S.M., (...), y manda q^e á Dⁿ Francisco Melendez se borre de los Libros y asientos de la Junta de la Academia.”. Francisco Antonio Meléndez era expulsado de la Academia que él creía haber ideado e, indirectamente, fundado, y ello con publicidad, pues el día 16 de julio se ordenaba al conserje, Juan Moreno, publicar la orden de expulsión mediante un papel fijado en la puerta de la Academia³⁰.

Las relaciones de su hijo Luis con la Academia de San Fernando

Las malas relaciones de Meléndez con la Academia, en los años 1747 y 1748, tenían necesariamente que afectar a su hijo Luis, alumno de dicha institución. Es significativo que el 8 de marzo de 1748 se publique la carta del miniaturista y que en la junta siguiente, celebrada el día 18 de abril, se adoptasen medidas contra su hijo. En un escrito del conserje de la Academia, sin fecha, pero que podemos fácilmente datar entre el 18 de abril y el 15 de junio de 1748³¹, éste afirma haber dado cumplimiento a lo dispuesto por la Junta en su reunión de 18 de abril, donde se acordaba negarle a Luis la devolución de unos dibujos que éste había realizado de una de las fuentes de la Granja, salvo que lo pidiese mediante memorial escrito.

No parece una gran disputa, pero el hecho cierto es que la reacción de Luis Meléndez, tal y como la describe el conserje, es de clara rebeldía con la Junta:

"(...) me respondió que el no tenía pretension alguna con la Junta ni solicitava nada, para dar memorial ni escrito, que aviendome entregado a mi el Dibuxo para que lo enseñase en la Junta, q a mi me lo pedía, y que el no pedía mas de lo que era suyo, y que la Junta no era dueño de su trabajo, y que pues dos años avia que lo hizo y no se le avia dado ninguna satisfacion que queria ser poseedor de su Dibuxo: añadiendo que la Junta era quien le devia suplicar á el pues le avia hecho trabajar y no le avían satisfecho; concludio con decir que antes se resolvería á perderlo ó quedarse sín el que hacer lo que se le decia.

Pongo tambien presente á VS^{as} lo que anteriormente me dijo quando de parte del S^r Viceprotector le dije que diese memorial expresando su solicitud; y fué que no conocia por superior a su Señoría ni a la Junta (...).

Ante esta disputa el Conserje trató de hacer entrar en razón a Luis, de forma bastante torpe, lo que provocó las iras del discípulo de la Academia:

"(...) a cuias razones le satisface diciendole que se le havia hecho la gracia de llamarle el primero de los Discípulos para que entrase a Dibujar prefiriendole a otros que estavan graduados en mas mérito en atencion a ser hijo del Maestro Director; a lo que me respondió, que si el hubiera savido ó entendido, que le havian hecho alguna gracia, no hubiera puesto los pies en los Estudios; pues el no queria que se le hiciese mas distincion ni honor del que se merecia."

Finalmente somete el conserje a la Junta una última reflexión sobre la actitud del hijo de Francisco Antonio Meléndez:

"Hago presente á VS^{as} quanto llebo dho para que resuelban lo que fuere de su agrado, como tambien el que todas las noches concurre a la Academia á solo combersaciones nada combenientes ni prevochosas, incurriendo en lo publicado en Orden de S.M. dada en 18 de Junio del año próximo pasado en que previene y manda que para que los estudios sean metódicos y fructuosos se eviten los yncombenientes que por casualidad puedan sobrebenir y que los Discipulos y Estudiantes aprendan á un mismo tiempo las Artes, y la buena educacion."

El desarrollo de los acontecimientos, dado el clima reinante, fue el previsible. Luis fue expulsado de la Academia y, además, de forma ignominiosa, por cuanto hubo de escuchar públicamente, delante de alumnos y profesores, la orden de su expulsión³². El día siguiente el conserje recibió la correspondiente comunicación para la ejecución del acuerdo de expulsión³³:

"En la Junta de la Academia de Pintura, Escultura, y Arquitectura que se celebró ayer 11 de este mes, se há acordado que á Dⁿ Luis Melendez uno de los doce Discipulos recibidos, y aprovados en ella se le borre de este numero, y se le excluya de la sala de los Estudios. Participolo a Vm: para que esta noche despues que esté puesto el modelo publique esta orden a fin de que venga á noticia de todos los concurrentes, y despues hará Vm: fixar en la puerta de la misma sala un papel, ó cartel que dé noticia de la exclusion del referido Dⁿ Luis Meléndez, á quien por ningun caso permitirá Vm: que entre en la sala de los Estudios, y de averlo executado puntualmente me avisará Vm: para que lo pueda poner en noticia de la Junta"

Notas

- 1 Sobre la vida de Francisco Antonio Meléndez: CEAN BERMUDEZ, J.A. (1800): *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Imprenta de la Viuda de Ibarra. Madrid; BARRIO MOYA, J.L. (1998): "Francisco Antonio Meléndez, un pintor asturiano en el Madrid de Felipe V", *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, año LII, núm. 152: 7-20.
- 2 El propio Meléndez nos da noticia de ello en su "Representación" al monarca del año 1726, de la que más adelante hablaremos, al señalar que: "En este heroico fatigoso empleo perseveró siete años, gastando el tiempo principal en las continuas guardias, y demas ejercicios militares, saliendo á los viages de mudas de Guarniciones, y en los embarcos que se ofrecían; y el poco espacio remanente, dedicado á el reposo, le aprovechaba en diseñar, pintar, y asistir á las Academias, concurriendo á las casas de Artífices, los mas famosos, á fin de sacar el deseado fruto, sin dar un instante de descanso á sus siempre fatigados miembros, ademas de las turbaciones de su animo, viendose reducido á un tan misero estado como se dexa entender, y no obstante se acomodó á los tiempos con tal aplicacion, que (sin faltar á su principal, y forzosa obediencia) aprovechó en su arte, quanto le adquirió en aquella ciudad de Napoles un decente grado de estimacion, á tiempo que por la total perdida de aquel Reino se vió precisado á dexar el Real servicio de V. Magd."
- 3 Nuevamente nos informa el propio Meléndez de esta circunstancia, al afirmar en su "Representación" de 1726 que: "El año de 1717 era llegado, y á el suplicante el deseo de ver su ausente patria; mas este dulce alhago se templaba con lo agreste de las pesadas cadenas, que á la sazón eran su muger, y tres hijos pequeños, que impedían determinacion tan ardua, por razon de viage tan largo, costoso, y expuesto a las incomodidades de tan delicada familia, y por precisarle traer (á un tiempo) cantidad de libros, papeles, diseños, y otras cosas convenientes a su Arte, que (con desvelo) pudo adquirir en tantos años, teniendo siempre la mira en el blanco de su viva perseverante intencion de dar algun fruto a esta su patria, con traducir (dando á la comun utilidad) algunas doctrinas tocantes á las artes del diseño, que no hubiesen llegado a ser notorias en España, por no haberse dedicado los profesores á investigar lo que escribieron tantos autores extrangeros habiendo cosas de grande importancia, dignas de darse al publico, en nuestro Castellano idioma.
En fin, tanto pudo lo atractivo natural, que dejando (con gran sentimiento) la Corte de Roma, y en Napoles abandonada cantidad de hacienda, perteneciente á su muger, y hijos, emprendió su jornada el mismo año de 1717, y á los 19. de Octubre llegó a esta Corte despues de diez y ocho años de ausencia."
- 4 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo 3-31/1.
- 5 Idem.
- 6 En realidad, pese a lo indicado por Francisco Antonio Meléndez, su proyecto de Academia no es el primero que conocemos. Andrés Úbeda de los Cobos pone de manifiesto en su tesis doctoral la existencia de varias Academias: a) una Academia de Pintores en Madrid, llamada "del Señor San Lucas", cuya vida discurrió entre su fundación, el año 1606, y su extinción, que fecha entre 1626 y 1633; b) otro intento de fundación académica lo constituye el que Úbeda denomina "Academia de Vicente Carducho", que se conoce a través de un artículo publicado por Cruzada Villamil en el año 1867, bajo el título "Conatos de formar una Academia o Escuela de dibujo en Madrid en el siglo XVII"; c) El proyecto de Francisco de Herrera el Mozo quien, junto a otros nueve pintores, trató de conseguir de Carlos II el patrocinio para fundar una Academia en Roma, en el año 1680. Asimismo, Francisco Javier Sánchez Cantón nos ofrece datos sobre un nuevo intento de fundación de una Academia de artes, al principio del siglo XVIII, realizado por Juan de Villanueva (padre del célebre arquitecto), proyecto que se malogró en el año 1709 como consecuencia de la Guerra de Sucesión. Al respecto, vid.: UBEDA DE LOS COBOS, A. (1988): *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1741-1800*. Universidad Complutense, Madrid: 82-189 y SANCHEZ CANTON, F.J. (1952): "Los antecedentes, la fundación y la Historia de la Real Academia de Bellas Artes". *Academia*. Primer semestre, núm. 3: 291-320.
- 7 BEDAT, C. (1989): *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1744-1808. Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Fundación Universitaria Española y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 27-30.
- 8 El escultor de las obras del nuevo Palacio Real de Madrid, Juan Domingo Olivieri, fue quien propuso las reglas para la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el año 1744, cuya aprobación por Felipe V, dió lugar al nacimiento de la misma bajo la forma de una Junta Preparatoria que se transformaría en Academia Real en el año 1752. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo 1-2/1.
- 9 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo 3-31/1, pliego 37, cara 4ª a pliego 38, cara 2ª.
- 10 Ibidem, pliego 38, caras 2ª a 4ª.
- 11 BEDAT, C. *Op. cit.*: 30.
- 12 CEAN BERMUDEZ, J.A. *Op. cit.*: voz "Meléndez, Francisco Antonio".
- 13 BARRIO MOYA, J.L. *Op. cit.*: 11.
- 14 BARRIO MOYA, J.L. *Op. cit.*: 11.
- 15 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo CF-1/17.
- 16 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo 1-2/1.
- 17 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo 3-31/1, papeles de 20 de mayo de 1744 y de 13 de junio de 1744.
- 18 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo 3-31/1, papel de 26 de marzo de 1745.
- 19 Concretamente de 2,60 X 2,20m, como nos indica BEDAT, C. *Op. Cit.*: 48.
- 20 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo 3-21/1, papel de 21 de diciembre de 1746.
- 21 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo 3-21/1, papel de 29 de diciembre de 1746.
- 22 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo 3-21/1, papel sin fecha.
- 23 Van Loo yerra al referirse a los años de ejercicio de Meléndez, por cuanto éste tenía 64 años en el año 1746. En cualquier caso, Meléndez era ya un pintor de edad avanzada y con amplia experiencia, por lo que la crítica vertida por Van Loo parece asumible pese al error señalado.

- 24 BEDAT, C. *Op. cit.*: 50
- 25 Se utiliza el condicional porque el supuesto incidente no consta en el acta correspondiente. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo 3-18/1.
- 26 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajos 3-5/1, 3-7/1 y 3-9/1.
- 27 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo 3-31/1, papel de 9 de diciembre de 1747, pliego 37, cara 4ª a pliego 38, cara 2ª.
- 28 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo 3-31/1, papel de 8 de marzo de 1748, pliego 38, caras 2ª a 4ª.
- 29 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo 3-31/1, pliego 39.
- 30 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo 104-2/5. Real Orden de 16 de julio de 1748.

Bibliografía

- BARRIO MOYA, J. L. (1998): "Francisco Antonio Meléndez, un pintor asturiano en el Madrid de Felipe V", *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, año LII, núm. 152: 7-20.
- BEDAT, C. (1989): *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1744-1808. Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Fundación Universitaria Española y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.
- CEAN BERMUDEZ, J.A. (1800): *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Imprenta de la Viuda de Ibarra. Madrid.
- SANCHEZ CANTON, F.J. (1952): "Los antecedentes, la fundación y la Historia de la Real Academia de Bellas Artes". *Academia*. Primer semestre, núm. 3: 291-320.
- UBEDA DE LOS COBOS, A. (1988): *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1741-1800*. Universidad Complutense, Madrid.

Un caso singular de la literatura artística española del siglo XVII: Lázaro Díaz del Valle

José María Riello Velasco
Universidad Complutense de Madrid

Al abuelo Pepe, quince años después

De todas las peculiaridades que caracterizan a la teoría de la pintura del Siglo de Oro y que la diferencian del resto de la europea, ninguna me parece tan destacada por su carácter paradójico aunque no por ello menos cierto: que fue escrita por hombres que, en general, nunca ejercieron la profesión, salvo honrosos y eminentísimos ejemplos. Exceptuando los nombres de Vicente Carducho, Francisco Pacheco, Jusepe Martínez, José García Hidalgo y el epílogo y culminación de todos ellos, Antonio Palomino, fueron todos destacados hombres de letras; por citar los más célebres, Gaspar Gutiérrez de los Ríos era profesor de ambos Derechos y de letras humanas, como él mismo afirma en su *Noticia General*; Juan de Butrón, también profesor de Derecho Natural y Canónico, y abogado del Consejo de Castilla; José de Sigüenza y Francisco de los Santos, ambos frailes jerónimos; y Calderón de la Barca y Lope de Vega, afamados autores teatrales. A ellos se sumaron otros procedentes de diversos ámbitos que por motivos de la más variada calidad, acabaron dedicando parte de sus esfuerzos a defender la nobleza del arte de la pintura. Éste fue el caso de Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta (León, 1606-Madrid, 1669), que se trasladó entre 1622 y 1623 a Madrid para entrar al servicio de la Corte, lo que consiguió en 1633 cuando logró un puesto como cantor de la Real Capilla en calidad de “tiple caponcillo”; a la actividad musical sumó después la de cronista general, genealogista, “decente poeta” según Jovellanos y “muy buen dibujante” a decir de Ceán Bermúdez, paje del patriarca de las

Indias don Diego de Guzmán y familiar de Alonso Pérez de Guzmán el Bueno¹.

Entre 1656 y 1659, aunque prolongando las últimas anotaciones hasta, al menos, 1662, en los ratos que su trabajo cortesano le dejaba libre, escribió una curiosa obra que quedó manuscrita, conservada al presente en el CSIC de Madrid que, por lo que se puede deducir, se habría titulado *Origen E Yllustracion Del nobilissimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo*. Dicho manuscrito es hoy una caótica recopilación de vidas de artistas, extranjeros y españoles y desde la antigüedad hasta la época del autor, que elaboró utilizando las más prestigiosas fuentes literarias al respecto —de Plinio a Vasari, pasando por Ridolfi, Pacheco, Gutiérrez de los Ríos, Butrón y muchas más— y otras orales que aprovechó sin duda en la redacción de la parte que más ha interesado a la moderna historiografía, la dedicada a los pintores españoles coetáneos, en especial del ámbito de la corte madrileña. Ese ovillo desmadejado que es el manuscrito fue calificado por Elías Tormo como “materiales, materiales y materiales, y no un libro o varios folletos definitivamente organizados y escritos”². En efecto, a lo largo de los 228 folios que lo componen se suceden fragmentos traducidos de las *Vite* de Vasari, de las *Meraviglie* de Ridolfi, de los *Discursos* de Butrón, etc., a los que se intercalan numerosos listados con nombres de pintores que debían de servir al autor como índice de trabajo y guía para no perderse por este laberinto pictórico, constituido por cuatro partes bien diferenciadas. Los cuatro primeros folios son una copia anterior a 1795 —pues con el título de dicha copia se refirió Jovellanos en una carta a Ceán³—, que entresaca del

manuscrito datos biográficos referidos a artistas españoles. A ésta sigue un *Epilogo y Nomenclatura de Algunos Artífices*, dirigido a Velázquez y fechado en 1659, cuando el pintor ya había sido investido caballero santiaguense, que recopila mercedes concedidas a otros artífices, tanto españoles como extranjeros⁴. En el folio 19 comienza el *Origen E Yllustracion Del nobilissimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo*, dedicado en primera redacción a Velázquez y después a Felipe IV; sin duda constituye la obra que Díaz del Valle deseó publicar algún día. Comenzada en 1656 y con apuntes fechados en 1662, se compone de un excurso sobre la liberalidad del arte de la pintura copiado de otros autores españoles y de la *Naturalis Historia* de Plinio, y un *Epilogo y nomenclatura* formado por quince cuadernos con biografías de pintores copiadas de la tradística hispana y europea, de donde sacó los datos para el *Epilogo* de 1659 con las honras citadas, pues el *Origen* no sólo recopila las vidas de pintores recompensados con órdenes u otras mercedes, sino muchas más, y esto es una circunstancia fundamental para la tesis que aquí expondré⁵. La última parte del manuscrito es un cuaderno más pequeño con los *Pintores borgoñones cuyos elogios en verso se han de copiar en el libro cada uno en el elogio de su dueño*, copiado del *Pictorum aliquot celebrium praecipue Germaniae inferioris effigies* que Hendrick Hondius publicó en La Haya en 1610.

Esta ingente cantidad de material desordenado, aunque nunca fuera publicado, inauguraba en España el género biográfico artístico a la manera vasariana, entendiendo por tal una recopilación sistemática de vidas y obras de artistas, diferenciándose así de las digresiones más o menos extensas que otros autores habían interpolado tendenciosamente en sus obras, como el caso de la biografía velazqueña en el *Arte de la Pintura* de su suegro Pacheco, u otros menos flagrantes, como en los tratados de los antedichos Gutiérrez de los Ríos o Juan de Butrón. Díaz del Valle fundaba en España el libro de vidas de artistas, sumándose intencionadamente o no, más bien por seguir la moda europea, a la marea de escritos de materia artística cuyo hilo conductor eran las biografías de ciertos creadores y que tenía como fin último la contestación a la *toscanización* de la historia de la pintura que proponían las *Vite* de Vasari. En este sentido, Díaz del Valle habría añadido una larga nómina de pintores españoles al discurso oficial de la historia de la pintura europea, circunstancia que no ocurriría sino muchos años después con la publicación en 1724 del *Parnaso Español Pintoresco y Laureado* de Antonio Palomino.

De las distintas causas que se adujeron para defender denodadamente la nobleza de la pintura, tradicionalmen-

te se esgrimieron razones de índole histórica, cuando se citaban personajes profanos o sagrados que habían ejercitado el pintar; de índole social, cuando se citaron artistas que habían conseguido mercedes de los grandes de la tierra o incluso aquéllos que se atrevieron a coger los pinceles; o de índole filosófica, que en el caso español fueron las razones que más escasearon⁶. Díaz del Valle recurrió a las causas históricas y sociales, pues hacía especial hincapié en las honras y mercedes que los pintores habían recibido por parte de reyes y emperadores a lo largo de la historia, y pasó a formar parte de esa larga lista de intelectuales que, por causas de lo más diverso —en este caso, seguramente por amistad y por un especial amor a la pintura—, actuaron con ímpetu en el debate más importante de la teoría de la pintura del Siglo de Oro, el que afectaba a su pretensión de nobleza, ingenuidad o liberalidad. Y ello, sobre todo, en el *Epilogo* de 1659, cuatro folios que Velázquez debió pedir a Díaz del Valle —pues estaba enterado de su trabajo— en que nuestro autor aprovechó la labor realizada en el *Origen E Yllustracion* para otorgar al sevillano una lista de aquellos pintores que lo antecedieron en el recibimiento de favores por parte de los grandes de la tierra, y de la que debió hacer uso a un nivel íntimo y personal. Por cierto, que dichos folios son los únicos del manuscrito que presentan los dobleces que caracterizaban a los billetes de la época, y representan uno de los fragmentos en que la amistad entre Velázquez y Díaz del Valle se hace más presente, pues nuestro autor acaba dicho *Epilogo* aludiendo a la concesión del hábito de Santiago al sevillano, a quien pide disculpas por la demora en la entrega, y solicita su ayuda inestimable para consagrar la obra a Felipe IV y poder así publicarla⁷.

A ese larguísimo discurso de honras, mercedes y biografías, Díaz del Valle añadió un árbol genealógico de las artes y las ciencias que complicaba la tradicional división del saber en *Trivium* y *Quadrivium*, haciendo a las dependientes del dibujo deudas del arte liberal de la Geometría, siempre considerada noble por antonomasia⁸. Uno de los caminos más cortos para considerar una actividad como perteneciente a las artes liberales fue emparentarla con alguna de ellas, y ése fue el atajo que empleó el leonés, obviando así farragosas disquisiciones filosóficas en las que incurrieron algunos de sus colegas en estas lides no saliendo siempre con buen pie. Entroncaba así nuestro autor con lo más granado de la literatura artística europea, pues no hacía más que repetir tópicos que se sucedían desde que Leon Battista Alberti escribiera su *De pictura* hacia 1435 —publicado en 1540—, y que generalizaron otros autores del Siglo de Oro, como Pacheco, Butrón o Gutiérrez de los Ríos.

Argumento un tanto embarazoso porque en España se practicaba una pintura que poco incumbía a las razones matemáticas y que tenía como piedra de toque la imitación retratística y no idealizada del natural, demostrando que, como en otros campos —particularmente en el arquitectónico—, la teoría y la práctica casi nunca fueron de la mano. En todo caso, con su árbol de las ciencias Díaz del Valle participaba en primera persona y con absoluta originalidad en el debate crucial de la teoría de la pintura del seiscientos español.

Aunque las publicaciones sobre la literatura artística en España han experimentado un palmario auge en las últimas décadas, la obra de Díaz del Valle no ha protagonizado ningún estudio monográfico de abultada y enjundiosa extensión, y esto principalmente por haber sido el *Parnaso* de Antonio Palomino la fuente esencial para el conocimiento de la pintura del Siglo de Oro. De hecho, fue el de Bujalance el primero en emplear el manuscrito que nos ocupa para escribir las biografías del mencionado *Parnaso*, y así lo confiesa en un famoso —para el tema que nos atañe— pasaje: “Nos ha socorrido un manuscrito de Don Lázaro Díez [sic, Díaz] del Valle, criado, que fue del señor Felipe Cuarto, en tiempo de Don Diego Velázquez, y aficionadísimo a la Pintura; en cuyo obsequio escribió un libro traduciendo de Jorge Vasari las vidas de los pintores italianos, e introduciendo las de algunos españoles; siendo en los antiguos de éstos tan diminuto, que apenas toca, lo que de ellos dicen de paso Pacheco, Carducho, Arfe y Butrón”. Seguidamente, glosaba así: “(...) en los de su tiempo tan desaliñado (como no era de la profesión), que ha sido menester fundirlo, para vaciarlo: además de colocarlo con el debido orden sucesivo”⁹. Lo que el cordobés no confesó es que copió párrafos enteros del manuscrito del leonés sin decir que, lo escrito, a él se lo adeudaba, y muchos de los datos que Palomino consignaba se debían, en primera instancia, a Díaz del Valle, cuestión obviada por parte de la moderna historiografía, a pesar de que, a finales del siglo XVIII, ya lo sospechara Jovellanos, que redescubrió el manuscrito, y así se lo hizo saber a su íntimo Ceán, que empleó una copia para la elaboración de su celeberrimo *Diccionario*.

Pasaron después muchos años de silencio. Menéndez Pelayo no debió conocer la obra, pues no la citó en su monumental *Historia de las ideas estéticas en España*, ni interés sospecho que habría tenido si la hubiera conocido. Sí lo hicieron, en cambio, Gregorio Cruzada Villaamil en su monografía sobre Velázquez y Pedro de Madrazo en el *Catálogo Descriptivo e Histórico*, pues había tomado el original de entre los fondos bibliográficos de la Real de San Fernando y lo llevó a su casa para afanarlo, quedando

entre sus bienes cuando murió¹⁰. A partir de entonces, los caminos que siguió el manuscrito son algo aún por estudiar. Valentín de Carderera se quejaba en su edición de los *Discursos practicables* de Jusepe Martínez de que el manuscrito estuviera perdido¹¹, pero otras noticias me hacen sospechar que Cruzada sí sabía su paradero, pues había publicado en *El Arte en España* una crítica recensión a la edición de Carderera y en ella aportaba curiosos datos que hacen pensar que él conocía el original de Díaz del Valle, o que incluso obraba en su poder: “Laméntase [Valentín de Carderera] de la pérdida del manuscrito de D. Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta, grande amigo de D. Diego Velázquez, y nosotros, como el Sr. Carderera, hacemos votos porque la casualidad ó el trabajo haga que se descubra algun día y se publique en seguida, tanto más cuanto que no puede asegurarse ahora la exactitud de la copia que mandó sacar don Gaspar Melchor de Jovellanos, y que hoy posee, según se dice, la Academia de San Fernando. Sin embargo de todo, esperamos que el tiempo ha de encargarse de demostrar al Sr. Carderera, que se equivoca al suponer que el manuscrito de Díaz del Valle tiene la fecha de 1659, pues, según nuestras noticias, el tal manuscrito, en la primera hoja del primer cuaderno, decía: “Por D. Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta natural de la ciudad de Leon de España este año del nacimiento de Xpto 1656”, aun cuando el “Epilogo y nomenclatura” llevaba la fecha de 1659. Pero valga esto como noticia, de cuya exactitud no respondemos, mientras no parezca el manuscrito original y sea de dominio del público”¹².

Tiempo después, en el primer número del semanario *El Averiguador* se anunciaba en la última página la publicación de la parte española del manuscrito, “anotado y ordenado por D. G. C. V.”, o lo que es lo mismo, por Cruzada Villaamil, y que se entregaría como suplemento a la revista que él había fundado en 1862: *El Arte en España*. Idéntico anuncio se repitió hasta el número cinco y, por lo que sabemos, lamentablemente Cruzada no cumplió con sus lectores.

Antes de llegar a los albores del siglo XX destacó la labor de J. L. Castrillón, que pretendía con un pequeño pero sustancioso artículo hacer justicia con uno de esos defenestrados y postergados a los márgenes de la historia oficial, aunque dedicara algún avieso comentario a nuestro manuscrito, al apuntar que “no es más que una compilación de noticias de pintores españoles”¹³, idea que después, en cambio, cobró fortuna y es la que ha prevalecido en los estudios posteriores.

Algunos años pasaron hasta que nuestro autor volvió a las tintas de la imprenta, cuando Elías Tormo publicó una biografía de Antonio de Pereda en que se dolía, cómo no,

de la pérdida del original, pues él empleó la copia que había sacado Cruzada Villaamil y que le había prestado otro estudioso velazqueño, Jacinto Octavio Picón¹⁴. Por fin, en 1933, llegó la famosa recopilación de Sánchez Cantón, en que la transcripción parcial del manuscrito venía acompañada por una introducción en la que se daba noticia de la genealogía de últimos poseedores del manuscrito. Al parecer, la marquesa de Salamanca proporcionó a Zarco del Valle el autógrafo de Díaz del Valle y Zarco, a su vez, lo donó al Centro de Estudios Históricos para su edición, que no llegó a culminarse; en el centro permaneció hasta su definitivo traspaso al Instituto Diego Velázquez del CSIC madrileño, donde hoy se custodia con la signatura Reserva 10. La transcripción de Sánchez Cantón se empleó como repertorio de noticias para el estudio de tal o cual artista, y ello ocasionó el progresivo olvido del original, a lo que se sumó otra circunstancia: cuando la obra de Sánchez Cantón se agotó, acudió presto el elenco de Francisco Calvo Serraller pero retomando las partes de aquél, aunque en su libro apuntaba que “falta un cotejo riguroso y exhaustivo de los préstamos e influencias que se dan en el libro de Díaz del Valle”¹⁵.

En otras ocasiones, las ideas recibidas hicieron menos-cabo en la estimación del manuscrito, y deslices se cometieron también al disponer sólo de una parte del original, aunque un repaso a éste desmiente cualquier reductora y apresurada valoración. El cotejo del manuscrito no se llevó a cabo hasta época reciente, en un excelente artículo que Karin Hellwig dedicó al mismo¹⁶; el trabajo de la historiadora alemana puso en evidencia una cuestión crucial: el protagonismo de Diego Velázquez en relación con la obra.

Si bien no hay pruebas fehacientes para pensar que Velázquez encargó el manuscrito a Díaz del Valle para que, de alguna manera, actuara a su favor en el proceso de concesión del hábito de la Orden de Santiago –recuérdese que una de las singularidades del manuscrito es que recogía metódicamente honras y mercedes concedidas a otros artistas y a él mismo–, sí se pueden rastrear algunas otras durante la lectura del manuscrito para creer que Díaz del Valle ideó una historia de la pintura, extranjera y española, potenciando el protagonismo de los pintores españoles, muchos de los cuales eran sus amigos, y poner a la cabeza de ellos a su íntimo Velázquez. Y ése es un plan que retomó Palomino en su *Parnaso*, y que a él se ha atribuido¹⁷.

En efecto, la obra que Díaz del Valle pensó en su día publicar sería una historia de la pintura universal que, no lo olvidemos, se habría convertido en la primera dedicada a un pintor vivo que, por lo demás, era su amigo y para

más señas, primer pintor de la Majestad Católica, o lo que es lo mismo, Felipe IV, rey mecenas y amante de la pintura por antonomasia. Ni qué decir tiene que, en la Corte, era cosa conocida la especialísima protección del monarca al pintor y en cierto modo de ello se hizo eco Díaz del Valle. Además, Velázquez era, en palabras de nuestro autor, tan destacado en la profesión que rivalizaba con los mayores de la Antigüedad, razón por la cual Felipe IV le señaló entre todos los pintores coetáneos¹⁸. Además, era el único entre los pintores vivos extranjeros –es decir, no italiano– que había logrado retratar al pontífice, a la sazón Inocencio X Pamphili, máxima autoridad religiosa y espiritual de la Europa barroca, circunstancia que Díaz del Valle es el primero de nuestros tratadistas en narrar¹⁹. La preeminencia del pintor era tal que bien habría merecido un volumen a él solo dedicado; de hecho, la intención de Díaz del Valle habría sido intercalar una biografía más extensa del pintor; pero por circunstancias que me aventuro a creer que no conoceremos nunca, no llevó a cabo ese trabajo, limitándose a repetir los datos que leyó y copió en el *Arte de la Pintura* de Pacheco, labor que le ha sido reprochada por historiadores posteriores²⁰. Al fin y al cabo, para él Velázquez era un héroe, según afirma, y esperaba, seguramente, recabar alguna información más precisa durante sus conversaciones con él; de ello es muestra la intención malograda de comenzar la biografía con los nombres de sus padres, datos que no transmiten ninguno de los tratadistas posteriores y no descubiertos hasta bastante tiempo después. Para Díaz del Valle, Velázquez era “varón famoso por su virtud, limpieza, grande ingenio y aventajadas partes, acompañadas de la modestia y prudencia” o, al fin y al cabo y siguiendo las directrices vasarianas, lo elevaba a ejemplo moral para el resto de colegas²¹; por ello en determinado pasaje señala “*Tu solus Didacus in orbe*”, latines que, por significado, cadencia y solemnidad, son el epítome de lo que vengo afirmando: que Velázquez era modelo a seguir y culminación de la historia de la pintura²². De hecho, las escasas ocasiones en que Díaz del Valle se muestra de veras original y vivaz y las únicas en que da fe del juicio artístico de un pintor son las que tienen por protagonista a Velázquez y sus consideraciones a propósito de otros artistas y sus obras. Amén de la reflexión desdeñosa que le mereció un lienzo de Francisco Martínez de Valladolid, que ya conociera y citara Cruzada Villaamil, uno de los fragmentos que atestigua la relación entre el leonés y Velázquez es el testimonio que Díaz del Valle nos transmite del juicio del pintor; tan poco dado a valoraciones, a propósito del lienzo de Diego Polo *La recogida del maná*, pues “hizo del [*sic*, de él] grande aprecio”²³. Sin duda, es

la obra de Polo más lograda, al menos de las que conocemos; asunto rarísimo entre nuestros artífices, muestra a un pintor seguro de sus recursos, crecido al amparo de las colecciones escurialenses —donde trabajaba su tío, Diego Polo el Mayor— en general, y de las pinturas de Tiziano allí conservadas en particular. Era cosa sabida en su época, y así lo hace patente nuestro autor en el fragmento que a él dedica en el manuscrito. El caso es que la anécdota no pudo ser conocida de primera mano por Palomino quien, sin embargo, la recoge en su biografía de Polo el Menor, diciendo del cuadro que “fue muy celebrado” por Velázquez²⁴, y cabe pensar que, seguramente, la fuente en esta ocasión, como en otras, fue el manuscrito de Díaz del Valle que, a buen seguro, fue testigo inmediato del juicio del sevillano.

Por si todo esto fuera considerado exigua o aventurada prueba, debo recordar ahora que Díaz del Valle llama a Velázquez, en la dedicatoria del *Epilogo* de 1659, “Mayor Profesor de esta honrrada y Primorosa facultad”, que no es otra que el “nobilísimo y Real Arte de la Pintura”, y por ello es de justicia que acapare el “primer lugar entre todos los profesores desta nobilissima Arte”. Añádase a todo ello que nuestro autor tuvo la intención de escribir una biografía más amplia del pintor que seguiría, al menos en la ordenación actual del manuscrito, nada menos que a la vida de Rubens, máximo ejemplo en la época y aún después de artífice exitoso y premiado²⁵. La especial relevancia que adquiere la biografía del sevillano en el compendio del *Parnaso Español* de Palomino está, *in nuce*, en el manuscrito de Díaz del Valle y por tanto debe considerarse a su obra no únicamente como centón de noticias, sino sobre todo como un eslabón ineludible de la memoria histórico-artística española, al incluir por vez primera las biografías de pintores españoles en un contexto europeo, o en relación siquiera con la pintura europea, colocando a la cabeza de ellos al pintor de pintores Diego Velázquez, y por tanto antecedente inmediato y quizá inspirador del epítome de la tratadística pictórica española del Siglo de Oro, el *Parnaso* de Antonio Palomino.

El *Origen E Yllustracion* estaba dedicado, en primer lugar, a Velázquez, y una vez que le fue concedido el hábito santiaguense es probable que Díaz del Valle tuviera la intención de utilizar la nueva posición de su amigo para publicar el manuscrito y dedicarlo, “por su mano”, a Felipe IV. El pintor murió en agosto de 1660. Y con su muerte se diluyeron las esperanzas de nuestro autor y el sentido definitivo y cabal de su obra. Tanto, que el manuscrito aún espera a ser publicado.

Notas

- 1 Para los datos biográficos de nuestro autor, véase CALVO SERRALLER, Fco. (1991): *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Ed. Cátedra, Madrid, pp. 461-462; CASTRILLÓN, J. L. (1888): “D. Lázaro Díaz del Valle”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* XII: 471-479; RIELLO VELASCO, J. M^a (2004): “Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta. Datos documentales para su biografía”, *De Arte. Revista de Historia del Arte* 3: 105-132; SÁNCHEZ CANTÓN, Fco. J. (1933): *Fuentes literarias para la historia del arte español*, tomo II, C. Bermejo Impresor, Madrid, pp. 323-328.
- 2 Al menos así lo afirma SÁNCHEZ CANTÓN, Fco. J. (1933): *Op. cit.*, p. 327.
- 3 La carta fue publicada en primer lugar por Cándido Nocedal, que tenía a la vista el autógrafo de Jovellanos, en poder de Valentín de Cardenera; cfr. JOVELLANOS, G. M. de (1859): *Obras: publicadas e inéditas*. Colección hecha por Cándido Nocedal, Ed. Ribadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, vol. II, pp. 361-362. Ese manuscrito lo vio Xavier de Salas y, transcribiéndolo, lo publicó en parte; cfr. SALAS, X. de (1933): “Dos cartas de Jovellanos”, *Archivo Español de Arte*, IX: 65-67. Probablemente la edición más accesible sea JOVELLANOS, G. M. de (1986): *Obras completas. Tomo III. Correspondencia. 2º. (Julio 1794-Marzo 1801)*. Edición crítica, introducción y notas de José Miguel Caso González, Centro de Estudios del siglo XVIII-Illustre Ayuntamiento de Gijón, Oviedo, pp. 129-132. Por una anotación al final de la misma, en que Jovellanos recoge una lista de pintores citados por Díaz del Valle, sabemos que el ilustrado no conoció el manuscrito tal y como lo conservamos hoy, sino sólo una parte, luego la actual encuadernación es posterior a 1795.
- 4 “Epilogo y Nomenclatura de Algunos Artífices que Por famosos y Auentajados en el nobiliss[im]o y R[ea]l Arte de la Pintura y Dibujo, han sido, Por los Mayores Principes del Orbe, honrrados con ordenes militares de caualleria, y Por Premio de su virtud y fatiga, colocados en Puestos honoríficos y Preeminentes; segun lo escriben muchos y Graues Autores, que ganando opinion de bien entendidos, han escrito en honrra desta jll[us]tre facultad y de sus Insignes Profesores; Dirigido Al muy Virtuoso, honrrado y Prudente cauallero Don Diego silua y Velazquez, de la camara de su Mag[esta]d y Aposentador Mayor de su Imperial Palacio Mayor Profesor desta honrrada y Primorosa facultad y cauallero del orden de Santiago Por D. Lazaro Diez [sic, Díaz] del Valle y de la Puerta criado de su Mag[esta]d y Natural de la ciudad de Leon Año 1659”. En todos los casos sigo la ortografía de las distintas épocas, desarrollando entre corchetes las abreviaturas.
- 5 El título completo, con tachaduras incluidas, es como sigue: “ORigen E Yllustracion Del nobilissimo y Real Arte de la Pintura y Dibujo con un epilogo y nomenclatura de sus mas yllustres mas insignes y mas affamados Profesores y muchas honrras y mercedes que los han hecho los Mayores Principes del orbe y junta m[en]te se da Razon de los Principes que han excitado el pintar Dirigida Al Rey n[uest]ro S[eñor] Don Phelipe 4º q[ue] Dios guarde muchos años Por mano [tachado, Al] Del Muy noble y muy honrrado [tachado, señor] cauallero Diego Silua Velazquez [tachado, Ayuda] de la camara de la catolica y R[ea]l Mag[esta]d del Rey de las españas D. Felipe 4º el Grande N. S[eñor] y Aposentador Mayor de su Imperial Palacio, Mayor Profesor de este Arte en n[uest]ros tiempos y Superintendente de las obras estraordinarias de su M[a]g[esta]d [tachado, Recopilada] Por D. Lazaro diaz del Valle y de la Puerta

natural de la ciudad de Leon de España este año del nacimiento de xpto [sic, Cristo] 1656".

- 6 GÁLLEGO SERRANO, J. (1995): *El pintor. De artesano a artista*, Diputación Provincial de Granada, Granada, p. 49.
- 7 DÍAZ DEL VALLE, L. (1659): *Epílogo y nomenclatura...*, op. cit., fol. 3v: "De las Vidas destes jllustres Varones, y de otros muchos, cuyo numero passa de mil y tre[s]cientos, De sus naturalezas, y manera de pintar, los premios que Alcançaron por sus famosas obras y estudiosos trabajos, y juntam[en]te, haziendo Relacion de todos los Principes ecclesiasticos y seculares Reyes y emperadores y otros virtuosos caualleros, q[ue] por su gusto se han deleytado en Pintar honrrando esta Arte, de su origen y de su mucha y antigua nobleza, y preeminencias, hago copiosa Relacion, en el Volumen q[ue] V[ste]d ha Visto que tengo escrito, intitulado jllustracion desta nobilissima y R[ea] Arte, el qual con el ayuda de Dios espero sacar a luz y consagrarle (a su Mag[esta]d que dios g[ua]rde muchos años) por mano de V[ste]d a quien supp[li]co me perdone por la tardanza, q[ue] la assitencia al servicio de su Mag[esta]d ademas de mis pocas comodidades, no me dan lugar para cumplir el deseo q[ue] tengo de servir a V[ste]d cuya mano beso;"
- 8 RIELLO VELASCO, J. M^a (2005): "Geometría (a esta Arte se reduce la pintura y dibujo)". Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura", *Anales de Historia del Arte* 15: 179-195.
- 9 Tanto esta cita como la anterior, en PALOMINO, A. (1988): *El Museo Pictórico y Escala Óptica III: El parnaso español pintoresco laureado*, Ed. Aguilar, Madrid, p. 25. Dedicar otro fragmento a Díaz del Valle en el mismo volumen: "Este año escribió Don Lázaro Díez [sic, Díaz] del Valle un elogio, y nomenclatura de algunos pintores, que por famosos han sido honrados con hábitos de órdenes militares, y lo dirigió a Don Diego Velázquez, de que hicimos mención en el tomo I. Lib. 2. Cap. 9. §4." (p. 266). Palomino yerra, pues fecha el manuscrito en 1658; en párrafos anteriores ha mencionado el nombramiento de Velázquez como caballero de la Orden de Santiago, que se produjo en 28 de noviembre de 1658. Sánchez Cantón, en la introducción a la parte por él recogida del manuscrito de Díaz del Valle, atribuyó a Ceán la última frase de Palomino, en que hace el símil del procedimiento escultórico; véase SÁNCHEZ CANTÓN, Fco. J. (1933): *Op. cit.*, p. 328.
- 10 CRUZADA VILLAAMIL, G. (1885): *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velazquez escritos con ayuda de nuevos documentos por G. Cruzada Villamil*, Librería de Miguel Guijarro, Madrid. Lo cita en la parte de su obra dedicada al juicio para la concesión del hábito a Velázquez, en los testigos 77 (Félix Machado de Silva y Castro, marqués de Montebelo, p. 241) y 87 (Francisco de Burgos Mantilla, p. 244), siguiendo el testimonio de Díaz del Valle "en un manuscrito que obra en la Real Academia de San Fernando". También aparece nuestro autor al citar Cruzada una apreciación de Diego Velázquez contra un lienzo de Francisco Martínez de Valladolid (p. 294). Madrazo cita el manuscrito en las pp. 352, 379, 395, 431, 427, 442, 448, 492, 516 y 647.
- 11 "DISCURSOS PRACTICABLES/ DEL/ NOBILÍSIMO ARTE DE LA PINTURA,/ SUS RUDIMENTOS,/ MEDIOS Y FINES QUE ENSEÑA LA EXPERIENCIA, CON LOS EJEMPLARES/ DE OBRAS INSIGNES DE ARTÍFICES ILUSTRES,/ POR JOSEPE MARTÍNEZ/ PINTOR DE S. M. D. FELIPE IV,/ Y DEL SERMO. SR. D. JUAN DE AUSTRIA, Á QUIEN DEDICA ESTA OBRA./ PÚBLICALA LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO,/ CON NOTAS, LA VIDA DEL AUTORY UNA RESEÑA HISTÓRICA/ DE LA PINTU-

RA EN LA CORONA DE ARAGÓN,/ por su individuo de número/ DON VALENTÍN CARDERERA Y SOLANO/ MADRID/ Imprenta de Manuel Tello, San Marcos, 26./ 1866.". Escribe en el prólogo Carderera: "Varios manuscritos sobre nuestras artes se han perdido, acaso para siempre, sin ver la luz pública. Aún no ha sido impreso el de D. Lázaro Díaz del Valle, que por más de siglo y medio se creyó perdido, hasta que lo descubrió Jovellanos; trabajo que con razon este ilustre patricio lo supone anterior á don A. Palomino, de bastantes años, y que por consiguiente, pudo servir de fundamento al escritor cordobés para las vidas de los pintores españoles. Desde principios de este siglo ha vuelto á perderse el original, y solo conocemos la copia de Jovellanos". Añade en nota: "El manuscrito de D. Lázaro Díaz del Valle tiene la fecha de 1659; hasta el 1724 no dio á luz Palomino las Vidas de los pintores españoles. Dice el Sr. Jovellanos en carta á Ceán Bermudez, que hay en Díaz del Valle noticias y autores de que el autor cordobés no hace mención" (Prólogo, pp. VIII-IX). Hemos respetado en todo momento la ortografía del siglo XIX.

- 12 Escribe esto Gregorio Cruzada Villamil en el capítulo que *El Arte en España*, revista de la que era director, dedicaba a la bibliografía, en la recensión sobre la edición citada y a la que Cruzada aplicaba sin reparos los calificativos de desordenada y oscura (p. 158).
- 13 CASTRILLÓN, J. L. (1888): *Art. cit.*, p. 477.
- 14 La citada biografía fue publicada en primer lugar en el número 92 del *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Año VIII, agosto de 1910, pp. 469-475 y continuaba en el número 93 de septiembre del mismo año, pp. 507-511. El trabajo adquirió la definitiva forma de libro en TORMO Y MONZÓ, E. (1916): *Un gran pintor valisoleitano [sic]. Antonio de Pereda. La vida del artista*, Tipografía del Colegio de Santiago, Valladolid.
- 15 CALVO SERRALLER, Fco. (1991): *Op. cit.*, p. 462.
- 16 HELLWIG, K. (1994): "Diego Velázquez y los escritos sobre arte de Lázaro Díaz del Valle", *Archivo Español de Arte* 265: 27-41. Reiteró las mismas conclusiones en *Idem* (1999): *La literatura artística española del siglo XVII*, Ed. Visor, Madrid.
- 17 Entre otras referencias, cfr: las más recientes de BASSEGODA, B. (2004): "Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España", en CHECA CREMADES, F. (dir): *Ciclo de conferencias Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*. Roma, mayo-junio de 2003, SEACEX, Madrid, pp. 89-113; y MORÁN TURINA, M. y SÁNCHEZ QUEVEDO, I. (1999): *Velázquez. Catálogo completo*, Ed. Akal, Madrid, pp. 5-16.
- 18 La biografía de Velázquez comienza así: "Diego de Silua Velazquez Artifice Insigne y singular en n[uest]ros tiempos presentes, y General en las nobilissimas Artes de la Pintura y Architectura y tan eminente en ellas q[ue] compite con los Mayores de la Antigüedad"; cfr: DÍAZ DEL VALLE, L. (1656): *Origen E Yllustracion del nobilissimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo*, fol. 56v.
- 19 *Ibidem*, fol. 57: "(...) Estando Diego Velazq[ue]z en la ciudad de Roma Retrató tan Al natural al sumo Pontifice Inocencio 10. como de su milagroso pincel se esperaba para traersele a su M[age]sta]d a España, mas su santidad no se le quiso dejar traer diciendo q[ue] no auia consentido q[ue] nadie hiziese su Retrato; offrecio poner el de diego de silba y Velazquez entre los mas famosos Pintores e insignes academicos de la Gran Ciudad de Roma (...)".
- 20 *Ibidem*, fol. 57: "(...) Bien seria menester vn Gran Bolumen para significar las muchas partes deste Heroe famoso mas por no callar todo lo mas sucintam[en]te q[ue] pueda (aunq[ue] arriesgue mi credito) con la cortedad de mi pluma escriuire algo de lo q[ue] ha

llegado a mi noticia y como criado en Palacio puedo decir es el contenido diego de Silua y Velazq[ue]z hijo de (...)". En ese mismo lugar termina el recto del folio 57; en el vuelto, Díaz del Valle se limitó a copiar la biografía que de su yerno escribiera Pacheco.

21 *Ibidem*, fol. 56v.

22 *Ibidem*, fol. 57: "(...) y así, sin genero de adulacion ni yperbole podemos decir tu solus Didacus in orbe, y esto con consetim[ien]to de todos los Pintores y Arquitectos insignes sus contemporaneos".

23 *Ibidem*, fol. 29v. El lienzo se conserva en el Museo del Prado, Inventario actualizado nº 6775.

24 PALOMINO, A. (1988): *Op. cit.*, p. 179.

25 Para la idea de lo que representaba Rubens en los círculos cultos del momento, véase PORTÚS PÉREZ, J. (2003): "La recepción en España del 'arte nuevo' de Rubens", en COLOMER, J. L. (dir.): *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Fernando Villaverde Ediciones, Madrid, pp. 457-471.

El Monasterio de la Victoria de El Puerto de Santa María: una fábrica tardogótica en el contexto de las canterías monasteriales castellanas (1504-1544)

Raúl Romero Medina
Universidad de Cádiz

Introducción

La comunicación presentada en este XVI Congreso Nacional de Historia del Arte es un adelanto del resultado obtenido tras investigar sobre uno de los edificios medievales de El Puerto de Santa María, a saber, el monasterio de Nuestra Señora de la Victoria. El estudio de todos los edificios medievales portuenses¹ acaparan el interés de nuestra tesis doctoral².

El contexto social, cultural y artístico

En los comienzos del siglo XVI El Puerto de Santa María iniciaba un amplio proceso de crecimiento urbano. La villa era una de las bases de expansión atlántica de la Corona de Castilla y sus rentas señoriales deparaban a la Casa Ducal de Medinaceli unos pingües beneficios económicos³.



Anton Van den Wyngaerde. Dibujo con vista de El Puerto de Santa María (1567)⁴

Las canteras de la Sierra de San Cristóbal⁵ producían a pleno rendimiento, pues surtían de materia prima a la Fábrica de la Catedral de Sevilla, cuya “montaña hueca”⁶, tras un largo proceso constructivo, se hallaba en condi-

ciones de acometer su etapa final⁷. Del mismo modo, en el área jerezano-portuense, se continuaban las importantes empresas que se habían iniciado en el tercer cuarto del siglo XV; unos edificios que se ajustaban al patrón gótico impuesto por el templo hispalense⁸.

En 1502 los II duques de Medinaceli⁹ apoyaban la fundación de la Orden de Mínimos en su condado sureño (El Puerto), e iniciaban, dos años más tarde, una obra: el monasterio de Santa María de la Victoria¹⁰. Una construcción que estuvo directamente vinculada con los patrones de la arquitectura tardogótica, la cual se caracterizó por la recuperación de la tradición tardomedieval castellana. Se trataba de una arquitectura “ad modum hispaniae”¹¹, una arquitectura que nos era propia y no necesitábamos importar (como ocurrió con la renacentista), pues hundía sus raíces en los modelos constructivos medievales españoles. Así, ésta alcanzaba, durante las primeras décadas del siglo XVI, unas cotas de perfección técnica gracias a la renovación y asimilación de las nuevas estructuras tipológicas y planimétricas medievales influenciadas por los modelos traídos por los maestros canteros noroeuropeos.

Es en este contexto de auge económico y social, cuando los II duques de Medinaceli iniciaban una importante labor de patronato y mecenazgo artístico en su condado de El Puerto. Éste debe ser entendido en término de intercambio entre la institución favorecida y la memoria de sus fundadores, es decir, el patronato implicaba carga y obligaciones, fundamentalmente de carácter económico, pues ofrecía contraprestaciones y derechos en la memoria de sus fundadores. La construcción del monasterio de la Victoria, que supuso un hecho extraor-



Vista exterior (izquierda) y claustro (derecha) del Monasterio de Nuestra Señora de la Victoria. (Fotos autor)

dinario para la Casa Ducal¹², se llevó a cabo con unas excepcionales condiciones, cuyas infraestructuras y recursos necesarios superaron con creces los caudales de la hacienda ducal. Se trató de una ambiciosa empresa constructiva que requirió de un esfuerzo humano, técnico y económico suplementario, pero que contó con la ventaja de la tradición local en el uso de la piedra, gracias a la proximidad de las canteras de la Sierra de San Cristóbal que la nutrieron¹³.

La Fábrica: formación y estructura

La construcción de un edificio como el monasterio de la Victoria debió necesitar, desde un primer momento, de unas estructuras financieras, administrativas y técnicas que garantizaran el desarrollo de su obra. Las labores edilicias solían prolongarse durante largo tiempo, en función de los fondos de los que se dispusiesen para pagar a los maestros especializados, los peones y los materiales. Es así como debió surgir una institución: la Fábrica; organismo de carácter técnico y administrativo, dependiente del Concejo Ducal, que asumió la condición de empresa constructora¹⁴.

La escasez de noticias en sus inicios nos impide tener un conocimiento aceptable de las condiciones en las que surgió esta institución y los individuos que la protagonizaron. No cabe duda que en ella debió tener un papel deci-

sivo don Juan de la Cerda, pues contaba con cierta experiencia. Sabemos que en 1502 daba los últimos retoques al palacio¹⁵ iniciado por su padre- don Luis de la Cerda- en Cogolludo (Guadalajara) y, un año más tarde, contrataba al cantero Lorenzo Vázquez como tasador de las obras que se habían realizado en las murallas de esta citada villa¹⁶. Además, en sus continuos viajes entre Castilla y Andalucía, regiones cabeza de sus señoríos, tuvo la oportunidad de ver obras, pues siempre había un taller en actividad aunque sólo fuese para atender al mantenimiento de su fábrica.

La Fábrica estaba formada por un conjunto de individuos, a cuya cabeza se situaba el mayordomo, que ejercían cargos a nivel administrativo, económico, técnico y laboral en la obra. Las funciones de ésta fueron exclusivamente arquitectónicas y a ellas le dedicaron todo su tiempo y sus esfuerzos. Reconstruir su estructura no ha sido tarea fácil y ha dependido de la información contenida en las fuentes documentales. Por ello, somos conscientes de que muchos de los datos que aquí se ofrecen deberán ser revisados y ampliados si aparecieran nuevos documentos.

ESQUEMA CON LA ESTRUCTURA DE LA FÁBRICA DE LA VICTORIA 1522-1544

A. El Gobierno de la obra

- 1.- Los Duques de Medinaceli
- 2.- El Concejo Ducal

B. Dirección Económica-Administrativa de la obra

- 1.- Contador Mayor
- 2.- Receptor
- 3.- Mayordomo
- 4.- Escribano
- 5.- Escribano de Rentas

C. Dirección Técnica Laboral de la obra

- 1.- Maestro Mayor
- 2.- Aparejador
- 3.- Veedor
- 4.- Maestros de Oficios
- 5.- Maestros Canteros y Peones

D. Servicios de la obra

- 1.- Cantería o Piedra (Canteros sacadores)
- 2.- Arena, yeso, cal, madera, hierro...
- 3.- Medios y Herramientas
- 4.- Sistemas de Transporte (carretas y barcos)

La obra y las canteras de El Puerto o San Cristóbal

Para comprender el proceso constructivo del monasterio hace falta conocer las condiciones materiales que lo rodearon y éstas no fueron otras más que la proximidad de los yacimientos pétreos que lo abastecieron, o sea, las canteras de la Sierra de San Cristóbal o de El Puerto. En este sentido, resulta importante abordar el estudio de las canteras en relación con la obra de cantería, pues su este-reotomía está condicionada tanto por la textura del material como por los tipos de cantos que se emplearon.

No cabe duda que la obra comenzaba en la cantera y que ésta repercutía en su resultado final. Desde la extracción del material en la misma hasta su asentamiento definitivo en la obra, transcurría un período de tiempo durante el cual se veían implicados varios colectivos, léase, los maestros que la seleccionaban, los canteros que la sacaban, los carreteros que la transportaban y, finalmente, los canteros del taller que la asentaban.



Yacimiento de la Sierra de San Cristóbal o Buenavista. Término Municipal de El Puerto de Santa María. Instituto de Cartografía de Andalucía. Escala 1:10.000

Los tipos de cantos

La piedra portuense empleada en la construcción del monasterio respondía a unos tipos muy concretos. La descripción verbal de estos modelos y sus dimensiones generales debieron ser una información primordial para el cantero sacador quien, después de darle un nivel de

acabado relativamente alto, dejaba a la ejecución de los maestros del taller de cantería los detalles de la molduración o el acabado y los despiezos, determinados en todo caso por el uso de plantillas de calidad esencialmente efímera y por monteas in situ. En este sentido, estamos en condiciones de afirmar que el trabajo de cantería desarrollado en las cuevas¹⁷ de la sierra prefabricaba dovelas (torales), escalones (pasos), ojivas (algibas)..., independientemente de su posición final. Por ello, tras de estas aseveraciones trabajamos con una hipótesis que sostiene que se construía, en estos momentos, en la zona jerezano-portuense con unos modelos sistemáticamente sacados de las canteras.

El hecho de que la documentación recoja los distintos tipos de cantos con los que se articulaba la construcción del monasterio, corrobora la preferencia del estilo gótico por las formas susceptibles de fabricación en serie y deja sentir la preocupación existente por simplificar los problemas que planteaba el control formal arquitectónico. Por tanto, se puede hablar en estos momentos de una convención lingüística aceptada para denominar a estos modelos; unos tipos de cantos, perfectamente definidos en función de sus proporciones, cuya saca era rigurosamente respetada.

La organización del taller o cantería

Por taller o cantería entendemos al conjunto de trabajadores que participaban en la empresa constructiva u obra de una manera profesional y organizada. Cada uno de sus miembros era conocedor de sus derechos y deberes en el tajo, para cuyo ejercicio fueron contratados. Debido a la propia naturaleza del proyecto, es decir, su total construcción en piedra, destacaron los profesionales de la cantería, de entre los cuales hemos podido documentar a un número considerable de individuos, tanto constructores como sacadores.

El taller era un auténtico centro de experimentación y aprendizaje para el colectivo encargado de materializar la obra gótica. Reconstruir su organización no es tarea fácil y depende, fundamentalmente, del volumen de documentación conservada, a través de la cual podemos conocer aspectos tales como métodos de contratación, salarios, aprendizajes..., y precisar en la formación de los diferentes oficios artísticos.

Los canteros del edificio gótico (1504-1544) y sus marcas: primeras hipótesis¹⁸

En la construcción del edificio gótico intervinieron dos colectivos perfectamente diferenciados en función

del trabajo que realizaron sobre la piedra, es decir, los canteros sacadores de la Sierra de San Cristóbal y los canteros constructores que componían el taller de cantería. Durante el período de 1522 a 1528, entiéndase como parte de la obra gótica documentada, hemos podido registrar un número de 21 sacadores de cantería y de 26 canteros constructores, estos últimos entre asentadores, entalladores y moldureros. A continuación definiremos el perfil y la función de ambos colectivos.

Los sacadores de cantería o canteros de la sierra de San Cristóbal eran los profesionales encargados de sacar o extraer la piedra. La documentación de fábrica conservada nos permite saber que éstos trabajaban a destajo y cobraban en función del número de cantos que proporcionaban a la obra. En líneas generales, el mayordomo de la fábrica les pagaba por tercios proporcionales de maravedís; siendo el primer tercio una especie de adelanto y el último el pago final.

El cantero sacador daba un nivel de acabado relativamente alto a cada una de sus piezas y dejaba a la ejecución de los maestros del taller de cantería los detalles de la molduración o el acabado y los despiezos, determinados, en todo caso, por el uso de plantillas de calidad esencialmente efímera y por monteas in situ. En este sentido, a tenor de la documentación conservada, estamos en condiciones de afirmar que el trabajo de cantería desarrollado en las canteras de la Sierra prefabricaba dovelas, escalones u ojivas..., independientemente de su posición final. Por ello, tras de estas aseveraciones trabajamos con una hipótesis que sostiene que se construía, en estos momentos, en la zona jerezano-portuense con unos modelos sistemáticamente sacados de las canteras. Además, el hecho de que la documentación recoja los distintos tipos de cantos con los que se articulaba la construcción del monasterio, corrobora la preferencia del estilo gótico por las formas susceptibles de fabricación en serie y deja sentir la preocupación existente por simplificar los problemas que planteaba el control formal arquitectónico. Por tanto, se puede hablar en estos momentos de una convención lingüística aceptada para denominar a estos modelos; unos tipos de cantos, perfectamente definidos en función de sus proporciones, cuya saca era rigurosamente respetada.

Por su parte, los canteros constructores formaban el conjunto de trabajadores que participaban en la empresa constructiva de una manera profesional y organizada. Cada uno de sus miembros era conocedor de sus derechos y deberes en el tajo, para cuyo ejercicio fueron contratados. Para el caso de la construcción de nuestra obra gótica se utilizó el tradicional sistema de maestría, según

el cual el maestro de cantería contrataba la totalidad de la obra a realizar por un sueldo anual mientras dirigiese la obra y un jornal cada vez que interviniese en la misma, mientras que los canteros y oficiales recibían su sueldo en forma de jornal. Entre 1524 y 1528 conocemos perfectamente la composición del taller y las funciones y trabajos que desempeñaron cada uno de sus miembros, así como los jornales que recibieron. Entre 1537 y 1544 la información sobre la composición del taller nos ha llegado de forma indirecta gracias a la conservación de un libro de Mayordomía de Fábrica.

Junto a este tradicional sistema de maestría, hemos podido constatar el empleo del nuevo sistema de contratación que se iba imponiendo paulatinamente en las fábricas a comienzos del siglo XVI, es decir, el destajo. Éste suponía amplias ventajas económicas al contratar una parte de la obra por un precio fijo estipulado de antemano y partía de la premisa de una idea global de la construcción en la que cada parte podía ser subcontratada sin enturbiar la concepción general del edificio. En este sentido, tenemos constancia que, por lo menos, en ciertos momentos, se utilizó el sistema de destajo como complemento; probablemente para realizar trabajos especiales o, sencillamente, para acelerar el ritmo de determinadas estancias del conjunto monasterial. Al hilo de este asunto, deben considerarse las marcas de canteros que hemos localizado en el edificio.

El trabajo de arquitectura y arqueología de campo que venimos realizando en el edificio, nos ha permitido localizar algunas marcas de cantería en la iglesia del monasterio de la Victoria. Debido al mal estado de conservación que presenta el monumento, fundamentalmente por las funciones de Centro Penitenciario a las que estuvo destinado, no nos ha sido posible acceder a determinadas zonas, hoy en situación de ruina. Por ello, debemos agradecer a Manuel y Francisco Basallote Neto, sus actuales arquitectos-restauradores, el que nos facilitaran las fotografías de la mayoría de las marcas que presentamos en esta comunicación. No obstante, y en honor a la verdad, debido al amplio conocimiento documental que tenemos del edificio, intuíamos la existencia de determinadas marcas en zonas muy concretas.

Tras una primera pero rigurosa observación del monumento, hemos podido individualizar un total de cinco tipos de marcas diferentes, aunque todavía no tenemos recogida la frecuencia con la que se repiten¹⁹. Todas ellas se ubican en el sector de la iglesia, no habiéndose localizado ningún tipo de signos en el resto de las dependencias que forman parte de la obra gótica original²⁰. Cuatro de estos tipos se localizan en los pasos y paredes

del caracol ubicado en la cabecera de la iglesia, en la nave de la epístola (vid. ilustración 5)²¹. El otro tipo restante se ubica a la izquierda de la fachada sur-oeste de la iglesia, en la hilada séptima, a la derecha de la lápida fundacional²² (vid. ilustraciones 6-7).



Interior del caracol de husillo ubicado en la cabecera de la Iglesia (nave de la epístola). Fotografía cortesía de Manuel y Francisco Basallote Neto (arquitectos)



Fachada sur-occidental del monasterio y localización de la marca. Foto autor.



Detalle de la Marca Tipo I. Foto autor

En principio, la presencia de estas señales o signos lapidarios deben vincularse con el trabajo a destajo de los canteros góticos, bien con el de los sacadores de cantería, bien con el de los constructores del taller. Decimos con el trabajo a destajo porque con él se marcaría la piedra como método de retribución económica. El hecho de la existencia de pocas marcas es un signo evidente de la casi total construcción del edificio por parte de canteros que trabajaban a jornal y, por tanto, no necesitaban marcar la piedra. El problema radica en saber si estos signos se corresponden con las marcas de los canteros sacadores que extraían la piedra o con los trabajos documentados a destajo que realizaron, de forma puntual, determinados canteros del taller.

En este sentido, y como anteriormente destacábamos, conservamos una lista de 21 canteros sacadores de la Sierra de San Cristóbal vinculados con la obra gótica, entre 1522-1528 y 1537-1544. De procedencia jerezana y portuense, algunos de ellos coinciden con los que Rodríguez Estévez documenta trabajando para la fábrica de la Catedral de Sevilla, entre 1436-1530²³. Éstos, para poder acreditar el trabajo por el que cobraban, marcaban cada una de las piezas que llegaban a la fábrica en carretadas de mulas. Sin embargo, y a diferencia del caso de la Catedral²⁴, no hemos podido localizar marcas de los canteros sacadores en sus cuentas con la fábrica de la Victoria, a pesar de haberse conservado un monto importante de documentación. En cualquier caso, el número de tipos es ridículo (cuatro veces menor) con respecto a los canteros que proporcionan piedra a la fábrica, es decir, 21. Además, de marcarse la piedra muchas de ellas se perderían con las labores de retallado y ajuste que realizaban los entalladores del taller. En este sentido, en principio sólo es posible identificar la marca tipo I, o sea, la de la fachada²⁵, (vid. tipos de signos) como

perteneciente a algún sacador de cantería, pues aparece en uno de los sillares del muro, aparentemente montado sin sufrir manipulación alguna. No obstante, y de ser así, debían de haberse conservado sobre los muros un número mayor de marcas de forma indiscriminada y en posiciones variables, cosa que no hemos podido constatar. Por tanto, esta hipótesis deberá someterse a una revisión cuando tengamos completado el estudio gliptográfico del monumento.

TIPOS DE SIGNOS LAPIDARIOS RECOGIDOS (AUTOR)

Tipo 1



Tipo 2



Tipo 3



Tipo 4



Tipo 5



En otro orden de cosas, deben considerarse los cuatro tipos restantes que hemos localizado en los pasos y paredes del caracol de husillo, en la cabecera de la iglesia, en la nave de la epístola. De buena ejecución, fue resuelto por cuatro canteros que trabajaron a destajo y dejaron sus marcas grabadas en el mismo. Éstas, fueron realizadas antes de montarse, como lo indica tanto su arbitrariedad como su repetición en diferente posición. Generalmente, estos modelos sufrían un proceso riguroso de talla por parte de los canteros del taller antes de su instalación final. En definitiva, estos signos lapidarios deben identificarse con puntuales y complementarios trabajos realizados a destajo por miembros del taller, por los que recibían una remuneración económica específica.

Notas

- 1 La Iglesia Mayor Prioral (s.XV), el Monasterio de Nuestra Señora de la Victoria (s.XVI) y el Castillo de San Marcos (s.X-XV). Sobre este último puede verse mi trabajo: ROMERO MEDINA, R. (2005): *Estudio Histórico-artístico del Castillo de San Marcos de El Puerto de Santa María*. Biblioteca de Temas Portuenses (nº 24), El Puerto de Santa María.
- 2 Arquitectura Medieval en El Puerto de Santa María. Del Islam al inicio del Renacimiento (1550).
- 3 IGLESIAS RODRÍGUEZ, J.J. (2003): "Ciudad y fiscalidad señorial: Las rentas del condado de El Puerto de Santa María en el siglo XVI", en *Monarquía y nobleza señorial en Andalucía. Estudios sobre el Señorío de El Puerto (Siglos XIII-XVIII)*, Universidad, Sevilla: 87-115.
- 4 Edit. KAGAN, R.L. (1986): *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, El Viso, Madrid.
- 5 Dicha Sierra separa los términos municipales de Jerez de la Frontera y El Puerto de Santa María, aunque la mayor parte de las canteras se hallan en la vertiente sur de la misma y, por tanto, pertenecen al término municipal de El Puerto de Santa María. Cfr. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J.C. (1998): *Cantera y Obra. Las canteras de la Sierra de San Cristóbal y la Catedral de Sevilla*, Biblioteca de Temas Portuenses, El Puerto de Santa María: 47-60.
- 6 Como se la ha llamado en una de sus últimas publicaciones técnicas. Vid. JIMÉNEZ MARTÍN, A. y PÉREZ PEÑARANDA, I. (1997): *Cartografía de la Montaña hueca*, Cabildo Metropolitano, Sevilla.
- 7 En 1506 se cerraba el cimborrio y se iniciaban las labores ornamentales del crucero, el altar mayor con su retablo, la finalización del coro y las reformas de ciertas capillas. Cfr. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J.C. (1999): *Los canteros de la Catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*, Diputación, Sevilla: 323 y ss. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J.C. (2006): "Los constructores de la Catedral", en *la Catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*, Universidad, Sevilla: 147-295.
- 8 San Miguel, Santiago y San Mateo en Jerez de la Frontera y la Iglesia Mayor Prioral en El Puerto de Santa María. Todos marcados por unos rasgos estilísticos comunes en el que el uso de la piedra fue una premisa obligatoria. Cfr. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J.C. (1999): 107.
- 9 Don Juan de la Cerda y doña Mencía Manuel de Portugal. Vid. SÁNCHEZ GONZÁLEZ, A. (2002) "Don Juan de la Cerda, un portuense al frente de la Casa Ducal de Medinaceli", en *Revista de Historia de El Puerto* 29: 11-41.
- 10 Sobre el monasterio véanse los siguientes trabajos: SANCHO DE SOPRANIS, H. y BARRIS, R. (1925): *Rincones Portuenses*. Diputación, Cádiz. GARCÍA PEÑA, C. (1983): *Los monasterios de Santa María de la Victoria y San Miguel Arcángel*, Diputación, Cádiz. Ibid. (1990): *Arquitectura Gótica religiosa en la provincia de Cádiz*. Diócesis de Jerez, Universidad Complutense, Madrid.
- 11 Vid. MARÍAS FRANCO, F. (1989): *El largo siglo XVI: Los usos artísticos del renacimiento español*, Taurus, Madrid. Cfr. NIETO, V.; MORALES, A.J. y CHECA, F. (1989): *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Cátedra, Madrid.
- 12 No olvidemos que iba a convertirse en el panteón oficial de la Casa como sustituto del monasterio de Santa María de Huerta en Soria. Cfr. SÁNCHEZ GONZÁLEZ, A. (2005): "La fundación del monasterio de Santa María de la Victoria: un proyecto frustrado de panteón familiar permanente de la Casa Ducal de Medinaceli", en *Revista de Historia de El Puerto* 34: 53-77.
- 13 La proximidad de las canteras implicó enormes ventajas económicas, sobre todo en lo relativo al sistema de transporte. Además, el abastecimiento de piedra garantizaba el trabajo sin interrupción. Así, Jean Gimpel ha llegado a comparar la extracción de la piedra en el Medioevo con la explotación sistemática de las minas de carbón en el siglo XIX o con el descubrimiento de los yacimientos de petróleo en el siglo XX. Cfr. GIMPEL, J. (1982): *La Revolución Industrial en la Edad Media*, Taurus, Madrid: 31.
- 14 El concepto de fábrica u obra en, BRANNER, R. (1976): "Fábrica Opus" and the Dating of Mediaeval Monuments", en *Gesta*, 15: 27-29. CASTELLANO, A. (1983): "Dal tardo gótico al primo Rinascimento: alcune osservazioni su progetto, disegno e cantiere", A.A.V.V., en *Construire en Lombardia, aspetti e problemi di storia edilizia*. Milán: 57-91.
- 15 Cfr. PÉREZ ARRIBAS, J.L. y PÉREZ FERNÁNDEZ, J. (2000): *El Palacio de los duques de Medinaceli* en Cogolludo, Aache, Guadalajara.
- 16 LÓPEZ GUTIÉRREZ, J.A. (1989): *Documentación del señorío de Cogolludo en el Archivo Ducal de Medinaceli de Sevilla (1176-1530)*, Ibercaja, Zaragoza. Documento, nº. 41.
- 17 Se trataban de excavaciones subterráneas cuya profundidad podía alcanzar los 23 ó 24 metros, dimensiones que debieron darse con frecuencia e incluso superarse si tenemos en cuenta los restos existentes. Cfr. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J.C. (1998): 61.
- 18 Sobre las marcas del monasterio hemos presentado una primera aproximación a su estudio en el XV Coloquio Internacional de Gliptografía celebrado en Córdoba del 18 al 22 de julio de 2006. Cfr. ROMERO MEDINA, R. (en prensa) "Primeras consideraciones acerca de los signos lapidarios del monasterio de Nuestra Señora de la Victoria: 1504-1544 (El Puerto de Santa María- Cádiz)", en *XVe Colloque International de Glyptographie de Cordue* (2006), Centre International de Recherches Glyptographiques, Braine-le-Château.
- 19 Cuando la tengamos (la frecuencia), incluiremos también la medida de las distintas marcas.
- 20 Es decir, la que se levanta en época de los duques fundadores (1504-1544): la iglesia, parte de la torre con su escalera y bóveda, ciertos sectores del claustro bajo y algunas dependencias del monasterio. Durante los siglos XVII y XVIII continúan las obras en el conjunto siguiendo un lenguaje formal y arquitectónico plenamente gótico. Sobre la solidez y la estabilidad que alcanza la arquitectura gótica en el área jerezano-portuense durante la Edad Moderna, véase: POMAR RODIL, P.J. (2000) "La pervivencia de la técnica medieval en la arquitectura andaluza: La catedral de Jerez de la Frontera (Cádiz), una construcción gótica del pleno barroco", en *Actas del III Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Volumen II, Instituto Juan de Herrera, Sevilla: 841 y ss.
- 21 El otro caracol se localiza en los pies del templo, en la nave del evangelio. Sin embargo, no hemos podido acceder a él debido al total estado de ruina en el que se encuentra. Debí construirse hacia 1522, momento en el que entre la documentación de fábrica se registra la entrada de 25 pasos o piedras pasos.
- 22 En ella reza: "J.H.S. María/ Esta obra mandaron fazer los muy ilustres sennores don Juan de la Cerda y donna Mencía, duques de Medinaceli, condes del Puerto de Santa I María. Començose siete de junio anno del nas- / çimiento de nuestro Saluador Ihesucristo de mil quinientos quatro annos."
- 23 RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J.C. (1999): 49-71.
- 24 Rodríguez Estévez documenta la marca de Bartolomé García (dos uves cruzadas) y Gracián Fernández (una Y griega) en las cuentas

de Fábrica de 1487. Cfr: RODRÍGUEZ ESTÉVEZ J.C (1999):189-195.

- 25 De haberse conservado en algún elemento destacado de su rica fachada principal, podríamos haber considerado la hipótesis de la firma, es decir, como orgullo de un trabajo personal muy cualificado.

Bibliografía

- BRANNER, R (1976): "Fábrica Opus" and the Dating of Mediaeval Monuments", en *Gesta* 15: 27-29.
- CASTELLANO, A (1983): "Del tardo gótico al primo Rinascimento: alcune osservazioni su progetto, disegno e cantiere", en *Construire en Lombardia, aspetti e problemi di storia edilizia*. Milán: 57-91.
- CHECA, F; MORALES, A.J y NIETO, V (1989): *Arquitectura del Renacimiento en España (1489-1599)*, Cátedra, Madrid.
- GARCÍA PEÑA, C (1983): *Los monasterios de Santa María de la Victoria y San Miguel Arcángel de El Puerto*, Diputación, Cádiz.
- (1990): *Arquitectura gótica religiosa en la provincia de Cádiz*. Diócesis de Jerez, Universidad Complutense, Madrid.
- GIMPEL, J (1982): *La Revolución Industrial en la Edad Media*, Taurus, Madrid.
- IGLESIAS RODRÍGUEZ, J.J (2003): "Ciudad y fiscalidad señorial: Las rentas del Condado de El Puerto en el siglo XVI", en *Monarquía y nobleza señorial en Andalucía. Estudios sobre el señorío de El Puerto. (Siglos XIII al XVIII)*, Universidad, Sevilla: 87-115.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A y PÉREZ PEÑARANDA, I (1997): *Cartografía de la Montaña hueca*, Cabildo Metropolitano, Sevilla.
- KAGAN, R.L (1986): *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, El Viso, Madrid.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, A.J (1989): *Documentación del señorío de Cogolludo en el Archivo Ducal de Medinaceli de Sevilla (1176-1530)*, Ibercaja, Zaragoza.
- MARÍAS FRANCO, F (1989): *El Largo siglo XVI*, Taurus, Madrid.
- PÉREZ ARRIBAS, J.L y PÉREZ FERNÁNDEZ, J (2000): *El Palacio de los Duques de Medinaceli en Cogolludo*, Aache, Guadalajara.
- POMAR RODIL, P.J (2000): "La pervivencia de la técnica medieval en la arquitectura andaluza: La Catedral de Jerez de la Frontera (Cádiz), una construcción gótica del pleno barroco", en *Actas del III Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Volumen II, Instituto Juan de Herrera, Sevilla: 841 y ss.
- RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J.C (1998): *Cantera y Obra. Las Canteras de la Sierra de San Cristóbal y la Catedral de Sevilla*, Biblioteca de Temas Portuenses, El Puerto de Santa María.
- (1999): *Los canteros de la Catedral de Sevilla. Del Gótico al Renacimiento*, Diputación, Sevilla.
- (2006): "Los constructores de la Catedral", en *la Catedral Gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*, Universidad, Sevilla: 147-295.
- ROMERO MEDINA, R (2005): *Estudio Histórico-artístico del Castillo de San Marcos de El Puerto de Santa María*, Biblioteca de Temas Portuenses (24), El Puerto de Santa María.
- (en prensa) "Primeras consideraciones acerca de los signos lapidarios del Monasterio de Nuestra Señora de la Victoria: 1504-1544 (El Puerto de Santa María- Cádiz-)", en *Actes du XVe Colloque International de Cordue* (2006), Centre International de Recherches Glyptographiques, Braine-le-Château.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, A (2002): "Don Juan de la Cerda, un portuense al frente de la Casa Ducal de Medinaceli", en *Revista de Historia de El Puerto* 29: 11-41.
- (2005): "La fundación del monasterio de Santa María de la Victoria: un proyecto frustrado de panteón familiar permanente de la Casa Ducal de Medinaceli", en *Revista de Historia de El Puerto* 34: 53-77.
- SANCHO DE SOPRANIS, H y BARRIS MUÑOZ, R (1925): *Rincones Portuenses*, Diputación, Cádiz.

Breve análisis sobre las líneas jurisprudenciales básicas en materia de Patrimonio Cultural

Noelia Santana Pacheco
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Introducción

Desde sus orígenes como disciplina hasta hoy, el Patrimonio Cultural o Patrimonio Histórico ha experimentado una importante evolución en sus fundamentos y principios, progresivamente se ha ido convirtiendo en una materia en la cual, cada vez con mayor intensidad, se sentía la necesidad de atraer e integrar diferentes sectores del conocimiento, hoy día está fuera de toda duda su carácter multidisciplinar proclamado por todos los especialistas, entre ellos, los operadores jurídicos. Las legislaciones internas establecen regulaciones para el Patrimonio Cultural de forma que, cuando surgen conflictos, nace la necesidad de acudir a los Tribunales de Justicia quienes, en última instancia, resolverán el problema y establecerán el criterio a seguir. El presente análisis pretende reivindicar un lugar para los juristas dentro del Patrimonio Cultural y exponer las líneas jurisprudenciales seguidas por los tribunales de justicia a la hora de interpretar y aplicar la normativa existente sobre esta materia.

Aproximación al concepto de jurisprudencia

La doctrina científica al definir la jurisprudencia distingue un sentido material «el conjunto de sentencias del Tribunal Supremo por las que se revela el modo uniforme de aplicar el Derecho» y un sentido formal «el criterio constante y uniforme de aplicar el Derecho mostrado en las sentencias del Tribunal Supremo», así lo hacen juristas de reconocido prestigio como Xavier O'callaghan Muñoz, Catedrático de Derecho Civil y Magistrado del Tribunal

Supremo. Su significado formal, más restringido y también más riguroso, concuerda con lo establecido por el Código Civil español que, en su artículo 1.6, además de indicar que la jurisprudencia constituye un complemento de nuestro Ordenamiento Jurídico, la define como «la doctrina que, de modo reiterado, establezca el Tribunal Supremo al interpretar y aplicar la ley, la costumbre y los principios generales del derecho.».

De lo expuesto anteriormente se desprenden los requisitos indispensables para que el parecer del Tribunal Supremo, establecido en sus Sentencias, pueda convertirse en verdadera Jurisprudencia, en concreto: 1) Que en los criterios utilizados por el Tribunal exista continuidad y reiteración, es necesario un mínimo de dos Sentencias para crear Jurisprudencia sobre un tema; 2) Que tales criterios hayan sido utilizados como razón básica de la resolución adoptada, es decir, que se trate de la *ratio decidendi* del fallo; 3) Que resulten de aplicar o interpretar la ley, la costumbre o los principios generales del derecho; 4) Que exista identidad entre los casos resueltos.

No obstante lo anterior, habitualmente, realizando una interpretación poco ortodoxa de este concepto, se incluye en la noción de jurisprudencia al conjunto de resoluciones emanadas de los distintos Jueces y Tribunales en el ejercicio de su potestad jurisdiccional e, incluso, en numerosas ocasiones y con escaso criterio, se llega a calificar así a las decisiones de otros organismos como la Dirección General de los Registros y del Notariado.

La Jurisprudencia del Tribunal Supremo

Los conflictos que pueden surgir en torno a una materia son variados, por tanto, su enjuiciamiento ha de seguir cauces distintos, en este sentido es necesario diferenciar los supuestos planteados en el Orden Jurisdiccional Civil, Penal y Contencioso- Administrativo.

Son puntuales los casos relacionados con el Patrimonio Cultural Español en el ámbito civil; dentro de esta jurisdicción podemos mencionar la Sentencia número 305/2000, de 30 de marzo: surgido el debate en torno a un conjunto de azulejos realizado por Ruiz de Luna y ubicado en una habitación del Palacio de Velada (sito en Toledo), esta Sentencia declara la imposibilidad de adquirir por prescripción bienes del Estado integrantes del Patrimonio Histórico.

En el Orden Jurisdiccional Penal se observa un mayor número de casos que en la esfera civil pero sin acercarse, si quiera, al volumen existente en el terreno contencioso-administrativo. Aunque es posible encontrar algún tema de prevaricación, la mayor parte de los asuntos enjuiciados versan sobre sustracción de objetos de valor histórico, cultural o artístico (robo, hurto o apropiación indebida) y contienen una fundamentación jurídica importante para la salvaguardia del Patrimonio Cultural, se crea una línea jurisprudencial que manifiestamente se inclina hacia su mayor protección al establecer la innecesariedad de una previa declaración administrativa sobre la existencia de tales valores para apreciarlos y dispensarles la protección adecuada (tipo penal agravado), castigando los delitos cometidos sobre ellos, ya que el artículo 46 de nuestra Constitución no exige esa previa declaración administrativa y se refiere a la conservación y promoción del patrimonio cultural con independencia del régimen jurídico y titularidad de dichos bienes, la existencia o no de tales valores habrá de ser examinada en cada caso concreto quedando su determinación al arbitrio judicial¹. Por otra parte, no deja de sorprender la práctica ausencia de casos relacionados con delitos de daños sobre el patrimonio histórico, el mismo Tribunal destaca este hecho en una de sus pocas sentencias al respecto, de fecha 29 de enero de 1997, cuando en su Fundamento de Derecho Primero declara: *«Ciertamente que son pocos los delitos de daños que han propiciado la intervención casacional de este Tribunal. Menos aún los que con referencia al patrimonio histórico y artístico se han enjuiciado en cualquier órgano jurisdiccional. Curiosamente, sin embargo, ha poco tiempo la S 3 Jun. 1995 conoció de un supuesto penal de muy parecidas características al que hoy es objeto de atención aquí. Quizás sea un anticipo o signo premonitorio de*

unos hechos que, si siempre tuvieron lugar, no en todos los casos llegaban por distintas razones a los Juzgados. La concienciación de la sociedad y la preocupación del Poder legislativo han dado luz, dentro del Cap. XVI Libro II CP 1995, a los que denomina «Delitos sobre el patrimonio histórico» a través de los arts. 321 al 324. Delitos éstos que, como se refiere en la E. de M. del Código, han sido incorporados a la nueva normativa penal porque valientemente se ha afrontado “la antinomia existente entre el principio de intervención mínima y las crecientes necesidades de tutela en una sociedad cada vez más compleja, dando prudente acogida a nuevas formas de delincuencia”».

Entre las sentencias analizadas nos encontramos con situaciones que repugnan a la Justicia como tal y donde se pone de manifiesto el abandono al que muchas veces se ve sometida esta materia. Así sucede en la Sentencia de fecha 10 de febrero de 2005, se enjuicia el apoderamiento de manuscritos pertenecientes al Patrimonio Histórico por el cura encargado del archivo parroquial. Aunque no cabe duda de su responsabilidad el asunto llegó a los Tribunales cuando el delito había prescrito. El Supremo aboga por un cambio en la legislación que dote de mayor protección estos bienes (destaca la importancia de los argumentos del Ministerio Fiscal) y, reclama un mayor interés en la materia por parte de la Administración Pública, en concreto sugiere la introducción de sistemas de inspección y control que eviten casos como éste.

Dentro de la Jurisdicción Contencioso-Administrativa destacan los casos de Denegación del permiso para la exportación de bienes de valor histórico, cultural o artístico. En la solicitud del permiso para exportar un bien de estas características se debe indicar el valor de la misma y ello comporta una oferta irrevocable a favor de la Administración que, dentro de los plazos previstos por la normativa, puede hacer uso de su facultad y adquirir el bien; en estos casos la Administración suele obtener pronunciamientos favorables. Dentro de esta temática resulta de interés la Sentencia dictada por la Sección 7ª, de la Sala Tercera, de lo Contencioso-Administrativo del Tribunal Supremo, de fecha 30 de enero de 2004 que en una interpretación amplia de concretos artículos del Real Decreto 111/1986, de 10 de enero y de la Ley 16/1985, de 25 de junio, extiende la necesidad de solicitar autorización para exportar bienes integrantes del Patrimonio Histórico al indicar que: *«bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español, susceptibles de la protección que les dispensa la Ley, no son sólo aquéllos que han sido declarados como tales, sino también aquéllos que son de interés artístico y de fecha anterior a 100 años [...] y que no pueden salir*

del territorio español sin autorización administrativa, por lo que si en efecto, falta tal autorización se integran en el Patrimonio del Estado, [...] sin que en los preceptos que se dicen infringidos se requiera, además, una catalogación o declaración previa, como resulta del propio art. 5 de la Ley cuando exige tal autorización para los bienes del Patrimonio Histórico, en general, o cuando “en todo caso” hayan sido declarados como tales, lo que permite la equiparación al respecto de unos y otros bienes a los efectos de la necesaria autorización no concurrente, y de la aplicación del art. 29 de la Ley». También se presenta algún supuesto sobre declaración de bien de interés cultural y valoración de obras de arte integrantes del Patrimonio Histórico sin mayor relevancia.

Una de las Sentencias más destacadas, tanto por su trascendencia a nivel jurídico e intelectual (ha sido objeto de diversos estudios) como por su repercusión a nivel mediático y político, es la famosa Sentencia de fecha 16 de octubre de 2000 que resuelve el Recurso de Casación interpuesto por el Ayuntamiento de Sagunto contra la Sentencia dictada con fecha 30 de abril de 1993, por la Sala de lo Contencioso-Administrativo, del Tribunal Superior de Justicia de Valencia que anuló la Resolución de la Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalidad Valenciana de 6 de junio de 1998 mediante la que se aprueba el Proyecto de Restauración y Rehabilitación del Teatro Romano de Sagunto. El Supremo confirma en todos sus extremos la Sentencia del citado Tribunal Superior de Justicia (reproduce gran parte de la misma en su fundamentación jurídica), destaca el acierto de sus fundamentos jurídicos y desestima el Recurso interpuesto en su contra por el Ayuntamiento de Sagunto.

La controversia suscitada gira en torno a la interpretación que debe darse al artículo 39 de la Ley de Patrimonio Histórico Español, especialmente al apartado 2, referido a las actuaciones admisibles en bienes inmuebles que, según indica literalmente *«irán encaminadas a su conservación, consolidación y rehabilitación y evitarán los intentos de reconstrucción, salvo cuando se utilicen partes originales de los mismos y pueda probarse su autenticidad. Si se añaden materiales o partes indispensables para su estabilidad o mantenimiento las adiciones, deberán ser reconocibles y evitar confusiones miméticas»*.

El Tribunal Superior de Justicia (TSJ en adelante) al analizar el precepto indicado destaca la existencia de dos límites, uno de tipo positivo que fija el marco de actuación de las intervenciones en bienes inmuebles: Éstas, en todo caso, deben dirigirse a la conservación, consolidación y rehabilitación de los mismos y, otro de tipo negati-

vo: Evitar la reconstrucción, a excepción de que se utilicen partes originales y pueda probarse su autenticidad. Según el TSJ, atendiendo a los principios que rigen en materia de conservación de inmuebles protegidos y a la regla general que prohíbe operaciones reconstructivas, esta excepción ha de ser entendida en sentido estricto, señala que sólo podrá reconstruirse cuando se cuente con la mayoría de los materiales originales pudiendo, de forma puntual, recurrir a materiales ajenos si bien, unos y otros, habrán de resultar claramente diferenciados para evitar confusión. Asimismo, recuerda el principio de intervención mínima consagrado en el apartado 3 del artículo 39 de la Ley.

Llegados a este punto es imprescindible aludir a la prueba pericial practicada, nos referimos al Dictamen emitido, a petición de la propia Sala, por la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, institución consultiva en materia de Patrimonio Histórico que ya expresó en fase administrativa su preocupación por las características del proyecto. Este dictamen es demoledor; define las obras ejecutadas en el Teatro Romano de Sagunto como reconstrucción, hace notar que dicha reconstrucción no responde a un modelo de Teatro Romano sino que plasma una idea teórica de Teatro Romano de composición ex novo para el cual se utilizan materiales y técnicas actuales; reprocha el empleo de materiales no originales no necesarios para la estabilidad del monumento. La Academia en su Dictamen recurre al contenido de la memoria general del Proyecto aprobado e indica: *«El Proyecto, tal como queda expuesto en su propia memoria general persigue “la restauración de consolidación de la estructura existente”, “la reconstrucción de aquellas partes esenciales de la fábrica del teatro que son necesarias para una restitución clara del espacio arquitectónico del teatro romano de Sagunto”, pero también el proyecto se convertirá a todos los efectos en el proyecto de un teatro romano “(un teatro a la manera de los romanos)”. Y como la memoria indica, pretende “construir al mismo tiempo un espacio teatral moderno de buen funcionamiento”»*; asimismo, recalca el peligro que supone el proyecto aprobado para la memoria histórica del monumento. Todo esto unido al expediente administrativo obrante en Autos, lleva a la Sala de lo Contencioso-Administrativo del TSJ de Valencia a concluir que las obras del Teatro Romano de Sagunto son una reconstrucción *«y en algunos casos una simple construcción de un teatro romano, al ignorarse la forma que los elementos reales tenían»*, incompatible con los términos del artículo 39.2 de la Ley de Patrimonio Histórico Español.

Por su parte, el Tribunal Supremo al igual que el TSJ evita entrar a valorar los aspectos culturales, artísticos o

estéticos del proyecto aprobado o su posible importancia para la teoría de la restauración y deja claro que el rechazo de la legalidad del proyecto no implica un juicio de valor sobre tales cuestiones. Recuerda la antigua polémica doctrinal, que hoy día todavía subsiste, respecto a las distintas posturas en torno a la Teoría de la Restauración con corrientes doctrinales enfrentadas como son los partidarios de la no intervención, o intervención mínima, frente a los defensores de la restauración estilística, incluso realiza una pequeña mención a cómo ese debate ha tenido reflejo en Cartas o Declaraciones. El Tribunal deja patente que su función no es tomar parte en ese debate, tan sólo atenerse a lo preceptuado por el legislador y la posición adoptada por éste ante dichas posturas y, en este sentido, señala que: *«Cuando, por encima de estas corrientes doctrinales, el legislador adopta en relación con el patrimonio histórico de su país una determinada opción política, traducida en la correspondiente norma, la interpretación de ese precepto legal, ya en términos y con métodos estrictamente jurídicos, se ha de convertir en el punto de referencia obligado para la Administración Pública y para el juicio a que a los tribunales corresponde ejercer sobre la actuación de aquélla. Es así como la interpretación del artículo 39.2 de la Ley de Patrimonio Histórico se convierte en el eje de este recurso, como efectivamente lo fue de la sentencia de instancia.»*

En la misma línea, a fin de arrojar luz sobre la verdadera intención del legislador al redactar el artículo 39.2 de la Ley y, por tanto, justificar la interpretación realizada por el Tribunal, en su Fundamento Jurídico Octavo, la Sentencia se refiere al debate parlamentario sobre este artículo que se solventó con el mantenimiento de las restricciones que hoy día refleja. Continúa el Fundamento Jurídico Noveno incidiendo en el resultado del debate parlamentario, señala al respecto: *«El designio mayoritario que trasluce el debate en el Parlamento se refleja, pues, en un precepto con rango de ley que, como acertadamente destaca la sentencia de instancia y también se puso de manifiesto en el curso de aquel debate, impone, como principio, el de “evitar” los intentos de reconstrucción de los inmuebles históricos de interés cultural. La Ley de 1985 ha optado, pues, por permitir otras operaciones de conservación, consolidación o rehabilitación que no consistan en la “reconstrucción” de aquellos inmuebles cuando se encuentren, con palabras clásicas, “si un tiempo fuertes, ya desmoronados”. En la hipótesis —de suyo excepcional— de que hubiera de procederse a su reconstrucción, ésta ha de llevarse a cabo utilizando precisamente partes originales de probada autenticidad. Todo otro intento de reconstrucción de este género de inmuebles resulta, pues, contrario al artículo 39.2 de la Ley y*

las propuestas de llevarlo a cabo requerirían una modificación legislativa.» y prosigue indicando: *«Al poner en relación el precepto aplicable —interpretado en el sentido que se ha dejado expuesto— con el contenido del proyecto de rehabilitación del Teatro de Sagunto, la Sala Sentenciadora no podía, a la vista de la realidad de los hechos que declaraba probados, sino anular las resoluciones administrativas que habían aprobado la realización de aquel proyecto.»*. En este fundamento, el Tribunal insiste de nuevo en que las obras realizadas en el Teatro de Sagunto son plenamente defendibles desde un plano académico o artístico pero, a nivel jurídico, son contrarias al artículo 39.2 de la Ley 16/1985 vinculante para la Administración Pública en el ejercicio de sus funciones. De esta forma el Tribunal determina la interpretación que debe darse al citado artículo e insiste sobre la excepcionalidad de realizar operaciones reconstructivas en bienes culturales.

Si bien la Sentencia no lo indica expresamente, la anulación de la orden conlleva necesariamente la demolición de las obras que aquélla autorizaba, pues se debe reponer el inmueble su estado anterior; cuestión esta que ha planteado no pocos problemas a la Administración Autonómica y Local.

La Jurisprudencia Menor

Como ya hemos señalado, en un sentido propio únicamente pueden formar Jurisprudencia las Sentencias emanadas del Tribunal Supremo, sin embargo, hoy en día se viene empleando la expresión *«Jurisprudencia Menor»* para referirse a las Sentencias y doctrina administrativa dictada por otros tribunales como la Audiencia Nacional, Tribunales Superiores de Justicia de las Comunidades Autónomas, Audiencias Provinciales, Tribunal Económico-Administrativo Central, Tribunal de Defensa de la Competencia, Dirección General de Tributos e, incluso, por los Juzgados. Dentro de la *«Jurisprudencia Menor»* destaca sobremanera la labor de los Tribunales Superiores de Justicia de las Comunidades Autónomas, conforme a continuación se expone.

No es preciso realizar un examen profundo para apreciar que el enjuiciamiento de la gran mayoría de asuntos corresponde a la Jurisdicción Contencioso-Administrativa, donde la casuística es innumerable además de variada. Los Tribunales Superiores de Justicia de las diferentes Comunidades Autónomas han tenido oportunidad de pronunciarse en temas como: Régimen jurídico de los Bienes de Interés Cultural inmuebles; realización de obras no autorizadas en el contorno de un bien inventariado; intervención en un bien inventariado sin la pre-

ceptiva autorización; declaraciones de Bienes de Interés Cultural (patrimonio arqueológico, conjuntos históricos, inmuebles) y su integración en el dominio público; acuerdos sobre suspensiones cautelares de obras en bienes de interés cultural, así como el ejercicio de competencias por la Administración al impedir derribos y suspender obras o intervenciones en todos los bienes en que se aprecie la concurrencia de alguno de los valores protegidos (aunque los inmuebles no hayan sido declarados Bien de Interés Cultural ni incluidos en inventario); ordenación urbana, planeamiento y patrimonio histórico; competencia autonómica para la concesión de autorizaciones y licencias para la realización de obras en zonas o inmuebles de valor histórico, cultural, artístico y arqueológico en ausencia de Planes Especiales de Protección; concesión y denegación de licencias municipales de obras sobre bienes integrantes del patrimonio histórico; etc.

Sin duda alguna, la Sentencia dictada con fecha 30 de abril de 1993 por la Sala de lo Contencioso-Administrativo del Tribunal Superior de Justicia de Valencia sobre la aprobación del proyecto de restauración y rehabilitación del Teatro Romano de Sagunto, posteriormente confirmada por el Tribunal Supremo y a la que nos hemos referido en el apartado anterior, ha sido una de las más relevantes dictadas por un Tribunal Superior de Justicia. Debido a las peculiaridades del caso, queremos destacar también la Sentencia pronunciada por la Sala de lo Contencioso-Administrativo del Tribunal Superior de Justicia de Castilla y León, con sede en Burgos, de 28 de enero de 2005, que estima el Recurso Contencioso-Administrativo interpuesto por la Real Academia de Historia contra la Orden de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León de fecha 10 de abril de 2002, que concedía autorización para llevar a cabo el proyecto de ejecución de obras de remodelación del Presbiterio de la Capilla Mayor de la Catedral de Ávila, a fin de acomodar la Catedral a la liturgia del Concilio Vaticano II y que afectaba a un conjunto de lápidas de valor histórico-artístico. La Sentencia determina la necesidad de combinar la función social-religiosa, destino lógico de la Catedral, con la histórico-artística que permita su disfrute como monumento y el estudio e investigación de una obra perteneciente al patrimonio cultural y declara las obras autorizadas por la Orden contrarias a la Ley de Patrimonio Histórico Español y al Real Decreto 111/1986 y, por tanto, anula la citada Orden.

Ante la Sala de lo Contencioso-Administrativo de la Audiencia Nacional también han llegado temas relacionados con el Patrimonio Cultural. Mayoritariamente conoce sobre medidas de fomento, en concreto, se plantean

reclamaciones por parte de algunos Ayuntamientos que reivindican la transferencia a su favor de fondos derivados del uno por ciento cultural². La Audiencia en repetidas sentencias ha declarado que no existe norma que obligue a transferir a una corporación Local el uno por ciento de la ejecución material de la obra pública en cuestión, por tanto, no existe un derecho subjetivo a favor de los Ayuntamientos para exigir dicha transferencia de fondos que, en todo caso, es una decisión potestativa de la Administración del Estado.

La posición del Tribunal Constitucional y sus sentencias

En nuestro Ordenamiento Jurídico el Tribunal Constitucional se configura como el Supremo intérprete de la Constitución, único en su orden, independiente de los demás Órganos Constitucionales, está sometido únicamente a la Constitución y a la Ley Orgánica que lo regula. Sus Sentencias vinculan a todos los poderes públicos, incluidos Jueces y Tribunales que: *«interpretarán y aplicarán las leyes y los reglamentos según los receptos y Principios constitucionales, conforme a la interpretación de los mismos que resulte de las resoluciones dictadas por el Tribunal Constitucional en todo tipo de procesos.»* (Artículo 5.1, segundo inciso, de la Ley 6/1985, de 1 de julio, del Poder Judicial). Debido a su particular naturaleza basta una sola Sentencia de este Tribunal para entender que se ha originado Jurisprudencia.

La generalidad de los asuntos planteados ante el Tribunal Constitucional en materia de Patrimonio Cultural versa sobre conflictos competenciales surgidos entre el Estado y las Comunidades Autónomas, resultado de la distribución de competencias entre ambas instancias configurada por la Constitución Española en su Capítulo Tercero, fundamentalmente, artículos 148 y 149. Al analizar los asuntos planteados ante el Tribunal Constitucional vemos como, en la mayoría de los casos, el conflicto se enmarca dentro del ámbito más amplio de las competencias en materia de Cultura³, siendo escasos los asuntos que versan exclusivamente sobre Patrimonio Cultural, en sus pronunciamientos al respecto, este Órgano Judicial ha dejado claramente señalado que dicha cuestión forma parte integrante del concepto constitucional de cultura.

Abundando en lo anterior, señalar que para la configuración del actual reparto de competencias en Patrimonio Cultural resultó clave la Sentencia número 17/1991, dictada por el Tribunal Constitucional el 31 de enero de 1991, en el marco de los Recursos de inconstitucionalidad promovidos por el Consejo Ejecutivo de la

Generalidad de Cataluña, Junta de Galicia, Gobierno Vasco y Parlamento de Cataluña contra determinados preceptos de la Ley 16/1985, de 25 de junio de 1985, de Patrimonio Histórico Español. Las distintas impugnaciones formuladas por estas Comunidades Autónomas en sus respectivos recursos mantenían un argumento común, entendían que el Estado había invadido competencias autonómicas exclusivas asumidas en virtud de sus concretos Estatutos de Autonomía vulnerando con ello los artículos 148 y 149 de la Constitución. El Tribunal en sus Fundamentos Jurídicos se inclina a favor de la tesis mantenida por el Abogado del Estado según la cual el patrimonio histórico se encuentra incluido en el concepto de cultura, razón que justifica una competencia estatal más amplia; afirma la existencia de una competencia concurrente del Estado y las Comunidades Autónomas, de forma que éstas tienen un ámbito propio de actuación pero teniéndola también el Estado *«en el área de preservación del patrimonio cultural común, pero también en aquello que precise de tratamientos generales o que haga menester esa acción pública cuando los fines culturales no pudieran lograrse desde otras instancias (STC 49/1984, ambas citadas). La integración de la materia relativa al patrimonio histórico-artístico en la más amplia que se refiere a la cultura permite hallar fundamento a la potestad del Estado para legislar en aquella»*. Asimismo, el Tribunal recuerda la posibilidad que tiene el Estado para entrar a regular aquellas materias, atribuidas en exclusiva a las Comunidades Autónomas, que éstas no hayan asumido en sus respectivos Estatutos de Autonomía y la competencia exclusiva del Estado para la defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español frente a la exportación y expoliación, en virtud del artículo 149.1.28 de la Constitución.

No obstante dar cabida a los argumentos sostenidos por el Abogado del Estado, el Tribunal introduce diversos matices y limitaciones, declarando la imposibilidad de entender la competencia estatal en un sentido tan amplio que deje sin efecto las pertenecientes a las Comunidades Autónomas y, por tanto, vacíe de contenido las disposiciones constitucionales que regulan la materia.

Por otra parte, el papel coordinador del Estado resulta claramente fortalecido al afirmar, el Fundamento Jurídico Quinto de esta Sentencia, la constitucionalidad de la Ley de Patrimonio Histórico Español al establecer la facultad de la Administración del Estado para adoptar aquellas medidas necesarias destinadas a facilitar su colaboración con el resto de Poderes Públicos y de éstos entre sí, incluidas las necesarias para recabar y proporcionar la información precisa (artículo 2.2); de hecho, mantiene el Tribunal la existencia de *«un deber general de cola-*

boración ente el Estado y las Comunidades Autónomas que no es preciso justificar mediante preceptos concretos (y que se ve reforzado por el mandato del art. 149.2), porque es de esencia al modelo de organización territorial del Estado implantado por la Constitución; de modo que la previsión genérica de medidas que faciliten «su» colaboración y el mutuo intercambio de información en materia de Patrimonio Histórico, no sólo no puede considerarse contrario a la Constitución, sino exigido por el art. 149.2 C.E. porque además el precepto habla de «facilitar» (no imponer) esa colaboración» (la de la Administración del Estado), con los restantes poderes públicos y la de éstos entre sí».

En cuanto a la difusión internacional del valor del Patrimonio Histórico-Artístico Español, resuelve que tanto el Estado como las Comunidades Autónomas que hayan asumido en sus Estatutos de Autonomía competencias sobre el patrimonio histórico y cultural podrán ejercitar tales funciones⁴. Cuestionan también los recurrentes el concepto de expoliación contenido en la Ley (art.4) al entender que excede del sentido gramatical de la palabra y que al ampliar dicho término a los supuestos de perturbación del cumplimiento de la función social, el Estado ha invadido competencias exclusivas de las Comunidades; rechaza el Tribunal los razonamientos de los recurrentes y afirma la constitucionalidad del concepto de expoliación utilizado por la Ley. Es más, declara que los bienes culturales por sus peculiares características exigen un plus de protección dentro del cual tienen su lugar las medidas previstas para su defensa en la norma cuestionada, será la aplicación práctica de medidas concretas lo que puedan cuestionarse, no las previsiones generales de la Ley. En la misma línea, el Constitucional rechaza que el Estado en su regulación se exceda al incidir la Ley en su artículo 7 en el deber de cooperación de los Ayuntamientos en relación al Patrimonio Histórico sito en su término municipal, recuerda el Tribunal que esta obligación deriva en general del artículo 46 de la Constitución; como se puede observar, con ello se reconoce el marco competencial de las corporaciones locales en materia de Patrimonio Histórico.

El resto de Fundamentos Jurídicos siguen idéntica dirección a los anteriores, el Tribunal sistemáticamente rehúsa los argumentos mantenidos por las Comunidades Autónomas para, en el Fallo, desestimar la integridad de sus pretensiones. Sin embargo, respecto a algunos de los artículos impugnados (art. 2.3; 9.1.sexta, 9.2, párrafo final del 9.5, Disposición Transitoria sexta y párrafo 5º del art. 49) declara que no son inconstitucionales siempre y cuando sean interpretados según lo indicado en los Fundamentos Jurídicos de la Sentencia.

Mencionar también la Sentencia 103/1998, de 8 de junio, que desestima el Recurso de Inconstitucionalidad promovido por el Presidente del Gobierno contra determinados preceptos de la Ley del Parlamento de Andalucía 3/1984, de 9 de enero de 1984, de Archivos. El representante del Estado basa su recurso en dos argumentos: La ley andaluza invade competencias exclusivas del Estado y, por otra parte, contiene normas de alcance extraterritorial. Los artículos impugnados afectan a la regulación autonómica del patrimonio documental andaluz. La Ley al definirlo incluye todos los documentos, reunidos o no en Archivos, procedentes de los órganos e instituciones legalmente previstas o que fueren incluidos en el mismo de acuerdo al procedimiento establecido en la propia norma. El Abogado del Estado mantiene que la regulación andaluza afecta a los Archivos de titularidad estatal en donde se localicen dichos documentos, lo cual implica invasión de las competencias del Estado; el Tribunal al examinar el caso hace notar que la Ley andaluza en todo momento se refiere a documentos y no a archivos, además recuerda que el Estatuto de Autonomía de Andalucía asume la competencia exclusiva sobre el patrimonio histórico, artístico, monumental, arqueológico y científico dejando a salvo las competencias del Estado, a ello añade que la norma impugnada hace *«expresa exclusión de los archivos de titularidad estatal de la competencia de la Comunidad Autónoma (art. 13), la declaración de que la consulta y el acceso a tales archivos estatales radicados en Andalucía «se someterán a la legislación que les sea aplicable y a los términos de los Convenios que en su caso se suscriban» (art. 28) y la reducción de los «archivos de uso público» a los de competencia autonómica (art. 11) conducen a una comprensión de los preceptos de la Ley que contiene regulaciones sustantivas de los archivos como referidos únicamente a aquellos que efectivamente estén bajo la dependencia de la Comunidad Autónoma, quedando fuera del ámbito de la Ley los de titularidad estatal, incluso aunque éstos custodien fondos que la Ley andaluza declara como pertenecientes al patrimonio documental andaluz»*, no obstante, advierte que el ejercicio de esta competencia exclusiva por parte de la Comunidad Autónoma debe respetar el límite resultante del artículo 149.1.28 de la Constitución y, sólo interpretada en tal sentido, no incurrir la ley andaluza en vicio de inconstitucionalidad.

Respecto al segundo de los motivos del recurso, el Tribunal desdénia los motivos esgrimidos por el representante del Estado, entendiendo que en un orden lógico los preceptos destinados a regular el patrimonio documental andaluz van a incidir sobre archivos o documentos sitos en la Comunidad Autónoma Andaluza pertenecientes a

entidades de alcance superior al territorio de esta Comunidad y que ello se ajusta tanto a las previsiones constitucionales como al contenido del Estatuto de Autonomía andaluz, en concreto, señala que: *«De la conjunción de las normas constitucional y estatutaria no resulta en modo alguno una reserva en favor de la competencia estatal, excluyendo a la autonómica, referida a archivos de titularidad no estatal que pertenezcan o se integren en entidades de ámbito territorial superior al de la Comunidad, ni se especifica tampoco, como parece indicar la demanda, que la competencia de ésta se extienda sólo a archivos de interés para la Comunidad Autónoma. Por el contrario, resulta de la Constitución y del Estatuto (en su art. 10) que el ámbito de la competencia sobre esta materia no viene definido por el criterio del interés, sino por el criterio general de localización de los archivos dentro del territorio de la Comunidad.»*

La Jurisprudencia Constitucional ha contribuido a delimitar el complejo sistema competencial establecido preservando las competencias asumidas por las distintas Comunidades Autónomas en sus respectivos Estatutos de Autonomía. Se define la posición del Estado desde una triple esfera: 1) Subsidiaria en sentido estricto, la regulación de aquellas materias no asumidas por las Comunidades Autónomas en sus Estatutos de Autonomía, y en sentido relativo, cuando se trate de cuestiones que exijan un tratamiento general o cuando la finalidad cultural no pueda obtenerse desde otras instancias; 2) Preeminente, en los aspectos del Patrimonio Cultural atribuidos a su competencia exclusiva y 3) Coordinadora, en cuanto a su facultad para prever medidas destinadas a facilitar la colaboración de los distintos poderes públicos en esta materia y en lo que respecta a facilitar y recoger cuanta información resulte necesaria a fin de garantizar la protección, fomento y enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español, así como el acceso de los ciudadanos al mismo.

El Tribunal Europeo de Derechos Humanos

En el plano internacional, el Tribunal Europeo de Derechos Humanos (también conocido como Tribunal de Estrasburgo o Corte Europea de Derechos Humanos) ha tenido escasas ocasiones para pronunciarse sobre asuntos directamente relacionados con el Patrimonio Cultural, de hecho, únicamente hemos localizado una Sentencia.

En el Asunto Beyeler contra Italia el Tribunal se pronuncia sobre el control del mercado de las obras de arte por el Estado: Beyeler, ciudadano suizo, presenta demanda contra el Gobierno de Italia alegando la vulneración por parte

de este país de diversos artículos del Convenio Europeo para la Protección de los Derechos Humanos y de las Libertades fundamentales (1950) y de sus Protocolos, entre ellos, el artículo I del Protocolo I que dispone: «*Toda persona física o moral tiene derecho al respeto de sus bienes. Nadie podrá ser privado de su propiedad más que por causa de utilidad pública y en las condiciones previstas por la Ley y los principios Generales del Derecho Internacional. Las disposiciones precedentes se entienden sin perjuicio del derecho que poseen los Estados de poner en vigor las Leyes que juzguen necesarias para la reglamentación del uso de los bienes de acuerdo con el interés General o para garantizar el pago de los bienes de los impuestos u otras contribuciones o de las multas.*». En 1988 el Gobierno Italiano ejerció su derecho de preferencia sobre un cuadro de Van Gogh que el recurrente afirmaba haber adquirido legalmente, cuestión ésta discutida por el Estado demandado que también destacaba la nacionalidad extranjera del Sr. Beyeler⁵. El Gobierno italiano abona al Sr. Beyeler la cantidad del precio establecido en el contrato inicial (firmado en 1977).

Mediante Sentencia de fecha 5 de enero de 2000, rechaza la excepción preliminar del Gobierno italiano y declara la existencia de la violación del artículo I del Protocolo I, desestimando el resto de alegaciones planteadas por el demandante. El Tribunal basa su Resolución en que el Gobierno Italiano pudo actuar a partir de la comunicación producida a fines de 1983, momento en el que el demandante quedó plenamente identificado, y, sin embargo, esperó hasta 1988 para intervenir, denunciando la existencia de una serie de irregularidades de las que tenía conocimiento desde hacía prácticamente cinco años, lo cual resulta inadmisibles para el Tribunal. Éste subraya la necesidad de que los Estados actúen con la mayor celeridad y diligencia en cuestiones de interés general. Entiende este Órgano Judicial que tales circunstancias permitieron al Gobierno Italiano –Ministerio del Patrimonio Cultural– adquirir la obra en 1988 por un precio considerablemente inferior a su valor de mercado, con lo que existió un enriquecimiento injusto por parte del Estado Italiano en detrimento del Sr. Beyeler, con independencia de la nacionalidad de éste.

Por último, indicar que las Sentencias de este Tribunal son obligatorias para los Estados sometidos a su jurisdicción (aquellos Parte en la ya citada convención de 1950).

2º. Se observa como el Tribunal Supremo, en todos los órdenes jurisdiccionales, tiende a realizar una interpretación favorable a la mayor protección de los bienes en los que se aprecie valor histórico, cultural o artístico.

3º. El Tribunal Supremo llama la atención sobre la necesidad de establecer mayores medidas de protección sobre el Patrimonio Cultural, sugiriendo la posibilidad de una reforma legislativa y reclamando un mayor interés en la materia por parte de la Administración Pública.

4º. El Tribunal Constitucional en materia de Patrimonio Cultural declara la existencia de competencias de las Comunidades Autónomas concurrentes con las del Estado, además de las exclusivas que corresponden a ambos.

5º. El Tribunal Constitucional reconoce el marco competencial de las corporaciones locales en materia de Patrimonio Histórico.

6º. Los conflictos suscitados en materia de Patrimonio Cultural se resuelven en el plano interno del Estado, en raras ocasiones los casos llegan al Tribunal de Estrasburgo.

Conclusiones generales

1º. El enjuiciamiento de la mayoría de los asuntos planteados ante los Tribunales corresponde a la Jurisdicción Contencioso-Administrativa.

Notas

- 1 En relación a lo indicado, resaltar el interés de las Sentencias dictadas por la Sala Segunda, de lo Penal, del Tribunal Supremo de fecha 6 de junio de 1988 y 12 de noviembre de 1991, donde se fija la doctrina señalada y que el propio Tribunal utiliza como base en posteriores Sentencias. No obstante, en la Sentencia de fecha 25 de mayo de 2004, ante el enjuiciamiento de un supuesto en el que se planteaba el derribo de una casa antigua integrada en un Conjunto Histórico sin haber sido objeto de una declaración administrativa individualizada, discutida por uno de los recurrentes –condenado en la instancia– la aplicación del artículo 321 del Código Penal referido «*edificios singularmente protegidos*» al no estar el edificio en cuestión declarado Bien de Interés Cultural, el Tribunal acoge sus argumentos, señala que el referido artículo se trata de una norma en blanco que remite a la Ley de Patrimonio Histórico (art. 9.1) según la cual esa «*singular protección*» sólo es posible alcanzarla a través de la declaración administrativa como Bien de Interés Cultural.
- 2 En los presupuestos de obras públicas existe la obligación de incluir una partida, equivalente al menos al 1 por 100 de los fondos que sean de aportación estatal, con destino a financiar trabajos de conservación o enriquecimiento del patrimonio histórico español.
- 3 En este sentido podemos mencionar, entre otras, las Sentencias número 84/1983, de 24 de octubre; la número 49/1984, de 5 de abril; la número 106/1987, de 25 de junio y la número 71/1997 de 10 de abril, en todas ellas se plantea la problemática del reparto de competencias entre el Estado y las Comunidades Autónomas en Cultura; a la vista de estas Sentencias se observa que los Conflictos Positivos de competencia interpuestos por las distintas Comunidades, en numerosas ocasiones, obtienen pronunciamientos favorables a sus intereses, mientras que en los Recursos de Inconstitucionalidad sucede lo contrario, siendo normalmente desestimados y confirmada la constitucionalidad de la ley combatida.
- 4 El Tribunal limita la capacidad de actuación de las Comunidades Autónomas a este respecto, no podrán llevar a cabo actos generadores de responsabilidades para Estado frente a terceros, de tipo político o económico.
- 5 La compra se produjo mediante intermediario en el año 1977, ese mismo año se comunica la operación al Estado con deficiencias relativas a la identidad del adquirente final de la obra, subsanadas a fines de 1983.

Bibliografía

- Grupo Wolters Kluwer España, *La Ley Nexus*, 31/03/2006. URL: <http://www.laleynexus.com>.
- Servicio de Internet de Aranzadi, *Westlaw*, 24/03/2006. URL: <http://www.westlaw.es>.
- López Bravo, C. (1999): *El Patrimonio Cultural en el sistema de Derechos Fundamentales*, Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, Sevilla.
- Muñoz Machado, S. (2002): *La resurrección de las ruinas*, Civitas, Madrid.
- O'Callaghan, X. (1997): *Parte General*, en «Compendio de Derecho Civil», Tomo I, 3ª edición –corregida y puesta al día–, Editorial Revista de Derecho Privado, Editoriales de Derecho Reunidas, Madrid.

Aproximación al escultor y dibujante Sebastián Miranda (1885-1975)

María Soto Cano
Universidad de Oviedo

La presente comunicación pretende dar a conocer en el ámbito científico nacional la investigación que se está realizando sobre el escultor y dibujante asturiano Sebastián Miranda Pérez-Herce (Oviedo, 1885-Madrid, 1975).

Esta investigación se inició tras haber finalizado la licenciatura de Historia del Arte en la Universidad de Oviedo. En concreto, en el marco del programa de doctorado "Arte y artistas en la sociedad y en el mercado" organizado para el bienio 2002-2004 por el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, y como tema de la tesis doctoral "El escultor y dibujante Sebastián Miranda (1885-1975)". La suficiencia investigadora se obtuvo en junio de 2004 tras haber defendido el trabajo titulado "El «Retablo del Mar» de Sebastián Miranda (1931-1973)", primera aproximación, parcial, al tema de la tesis doctoral. Ambos, trabajo y tesis, tienen por director al doctor D. Javier Barón Thaidigsmann, profesor titular de la Universidad de Oviedo y, actualmente, en comisión de servicios especiales como Conservador Jefe de Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado. Respecto a la tesis, está inscrita en el departamento en el que nació y su lectura está prevista para el año 2007, con la intención de cumplir en la misma los requisitos necesarios para obtener el grado de "doctor europeo".

El presente proyecto cuenta además con el apoyo del Ministerio de Educación y Ciencia, a través de la concesión de una beca del Plan Nacional de Formación del Profesorado Universitario (FPU), desarrollada en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo durante el período 2003-2006. Para completar el trabajo de recopilación de fuentes y

bibliografía y el proceso de formación investigadora de la autora, se han verificado, dentro del marco de esta beca, tres estancias breves: de dos meses en el Musée National d'Art Moderne et Centre de Création Industrielle du Centre Georges Pompidou, en París y bajo la supervisión de Brigitte Léal, Conservadora de las Colecciones Históricas (2004); de cuatro meses en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, bajo la supervisión de Carmen Fernández Aparicio, Jefa del Servicio de Conservación de Escultura, (2005); y, por último, de otros cuatro meses en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma, bajo la supervisión de Matteo Lafranconi, Jefe de las Colecciones del siglo XIX (2006).

En cuanto a la elección del tema, han sido fundamentales varios aspectos. En primer lugar, el interés por la escultura española del siglo XX que, pese a ser un fenómeno destacado dentro del panorama artístico nacional contemporáneo, carece aún hoy, y sobre todo en su primera mitad, de una visión rigurosa, completa y globalizadora. Y en especial si se compara con el estado de la cuestión en materia pictórica. A este análisis de la situación escultórica debe contribuir la realización de exhaustivas monografías de autores hasta ahora escasamente conocidos o de otros que deben ser revisados. Por ello, y por acotar claramente el campo de trabajo para poder desarrollar con mayor profundidad tanto la investigación en sí como el método a emplear en este y posteriores trabajos (base fundamental de una tesis doctoral), se decidió realizar un estudio monográfico de un artista.

En lo que a la elección del creador se refiere, se tuvieron en cuenta una serie de factores que justifican su interés. Sebastián Miranda es uno de los escultores asturianos

más destacados de la primera mitad del siglo XX, importante no sólo a nivel regional sino también nacional. Cultivó el dibujo, la caricatura y la escultura de pequeño formato, principalmente retratos, ampliando su actividad artística con la literaria mediante artículos publicados en el periódico ABC. Su obra plástica presenta una gran originalidad, que aúna realismo y expresividad, a veces con rasgos caricaturescos. Centrada en la representación de la figura humana (artistas, intelectuales, políticos, gentes del espectáculo, de la alta sociedad, tipos populares, niños, gitanas y toreros), se configura además como reflejo de varias épocas: del Oviedo de principios de siglo, del París de principios de siglo y del inmediatamente anterior a la Segunda Guerra Mundial, y del Madrid y la España republicana y franquista, sin olvidar que realizó también efigies puntuales de destacados personajes de la sociedad argentina y neoyorkina de mediados del siglo.

Además de por su excelente obra, Miranda destacó en el panorama cultural gracias a su amistad con importantes personajes de la literatura (Ramón Pérez de Ayala, José Martínez Ruiz "Azorín", Ramón del Valle-Inclán, Pío Baroja, Eugenio D'Ors, José Ortega y Gasset, Julio Camba), artistas (Daniel e Ignacio Zuloaga, Julio Romero de Torres, Nicanor Piñole, José Gutiérrez Solana, Julio Antonio, Santiago Rusiñol, Mariano Benlliure, Ricardo Baroja, Anselmo Miguel Nieto, Pablo Serrano), políticos (Indalecio Prieto, Teodomiro Menéndez), médicos (Gregorio Marañón, Teófilo Hernando), toreros (Juan Belmonte, Rafael Gómez "el Gallo", Domingo Ortega), cineastas (Edgar Neville), entre otros. Muchos fueron retratados por él, y con algunos, como Prieto, Baroja, Marañón, los dos Zuloaga y Pérez de Ayala, mantuvo una interesante correspondencia.

Sin embargo, su obra ha sido olvidada, pese a las favorables críticas recibidas en vida y a su nivel de ventas, concentradas sobre todo en el mercado español. Nos encontramos pues ante un desconocimiento casi total de su figura, popular casi únicamente por las anécdotas de su vida que él mismo publicó en ABC, lo que ha contribuido a la canalización de su arte. Su obra ha sido denostada y considerada generalmente como mera muestra de regionalismo, sin apenas originalidad e incluso como realización de aficionado, cuando en realidad fue un artista al día en los movimientos de renovación francesa, como el Modernismo, Expresionismo y Art Decó. Lo cierto es que su flexibilidad le permitió trabajar con gran libertad y en un formato poco habitual en la escultura, favoreciendo esto la originalidad de su obra, cuyo interés justifica una profundización en su conocimiento.

Estado de la cuestión

No existía hasta la fecha un estudio riguroso sobre la figura y obra de Sebastián Miranda. No obstante, Miranda es casi siempre citado, de soslayo, como representante de la figuración expresiva en los estudios de historia del arte regional asturiano y nacional que se han realizado. Para José Marín Medina, Valeriano Bozal y Josefina Alix, la estética de Miranda se adscribía al expresionismo populista del realismo regionalista, manteniendo así el estudio de su figura dentro de las producciones regionalistas de la España de antes de la guerra¹. Esta misma teoría es sostenida en Asturias por M^a Soledad Álvarez². Por su parte, Juan Antonio Gaya Nuño, Francisco Portela Sandoval y A. M. Campoy lo consideran un escultor renovador realista en la línea de la "gracia"³. También Javier Barón y Carlos Cid defienden esta opinión de escultor vinculado a la renovación realista, aunque señalan cómo es la expresividad y no la gracia la característica fundamental de sus figuras⁴. Por su parte, Jesús Villa Pastur, crítico del arte asturiano, consideraba muy poco después de la muerte del artista que su obra (entonces renombrada por su presencia en el diario ABC), de carácter realista y expresivo, tenía una calidad inferior a la que su fama parecía indicar⁵.

En cuanto a estudios monográficos, sólo se le han dedicado dos, y no orientados desde el punto de vista de la Historia del Arte, como son el de Francisco Vega Díaz y Marino Gómez-Santos⁶.

Existe también una aproximación catalográfica, publicada con motivo de la exposición homenaje organizada por el Banco de Bilbao en 1985⁷, pero que cuenta escasamente con un centenar de obras, además de otros dos estudios, realizados por Luciano Castañón y Marta Álvarez Blanco, limitados al *Retablo del Mar*, su pieza cumbre⁸. Estos últimos trabajos versan ya sobre temas artísticos, pero no nos ofrecen una valoración total de su producción.

Ante esta variedad de opiniones y la escasez de datos referentes al artista con la que se contaba se hacía necesario un estudio más profundo, el cual ha dado ya origen a una comunicación en un congreso, en fase de publicación⁹.

Objetivos

En primer lugar, y sobre todo, se ha pretendido desarrollar un método de investigación sistemático y riguroso, que partiendo de un tema limitado y concreto, como es el caso de una monografía de artista, pueda ser aplicado

en un futuro en trabajos de carácter similar o más general.

Por otra parte, a través de la recopilación de fuentes y bibliografía, de la localización de obras del artista y de su correcto estudio e interpretación, se pretende realizar una aportación inédita y definitiva sobre un creador escasamente conocido. Esta aportación se basa en un exhaustivo análisis biográfico, que trata de: desmentir los errores historiográficos sobre esta figura y, en parte, sobre la escultura de este periodo; aportar numerosos datos biográficos y catalográficos inéditos; reducir el anecdotismo imperante en las publicaciones sobre Sebastián Miranda y reivindicar el papel de este personaje dentro de su época, tanto en el ámbito artístico, como en el histórico.

Asimismo, se pretende realizar un catálogo sistemático de su obra, escultórica y dibujística. Este permitirá no sólo efectuar una correcta contextualización y valoración de su figura en el panorama artístico, sino también fijar la procedencia y originalidad de las piezas. El análisis de las copias escultóricas originales y modernas es fundamental en el caso de este artista, puesto que desde su muerte se han realizado y vendido en el mercado de arte nacional numerosas copias modernas, algunas de dudosa procedencia, sobre todo en relación con moldes efectuados en su última época.

A través del catálogo sistemático de la producción de Sebastián Miranda y del trabajo de recopilación bibliográfica y de documentación llevada a cabo en las diversas estancias en centros de investigación nacionales y extranjeros, se persigue realizar una adecuada valoración de la obra y de la estética del artista en relación con el arte asturiano y español, con los movimientos artísticos imperantes en España, con la escultura y cerámica europea de la época y con la tradición de escultura de pequeño formato, especialmente en el caso de las *charges* o retratos caricaturescos y humorísticos, entre cuyos precedentes se pueden citar a artistas como Jean-Pierre Dantan (1800-1869) y Honoré Daumier (1808-1879).

Como consecuencia del cumplimiento de estos objetivos se podrá realizar una aportación a la revisión y análisis del panorama de la escultura española de la primera mitad del siglo XX, fin último del presente trabajo.

Método y estructura del trabajo

La investigación sobre el escultor y dibujante asturiano Sebastián Miranda se divide claramente en dos partes: una dedicada a la vida y otra al análisis y catalogación de su obra. Para la realización del trabajo, se ha partido de la localización, revisión y análisis de las distintas fuentes

documentales, archivísticas y hemerográficas y de la documentación bibliográfica, así como del inventario y catalogación de las piezas producidas por el artista.

Dentro del apartado dedicado a su vida, basada en la ordenación cronológica y análisis de sus noticias vitales, se han establecido una serie de etapas, siguiendo el ciclo orgánico y artístico, de formación, madurez y declive. Éstas están definidas por hechos fundamentales en su vida privada, como traslados o viajes, o en su actividad artística, como exposiciones u obras destacadas, y permiten organizar de manera clara, evolutiva y ordenada el estudio de su vida y obra. Se han fijado los siguientes siete apartados:

1. 1885-1900: Infancia y adolescencia en Oviedo.
2. 1900-1910: Formación intelectual y artística en Europa: Alemania, Francia e Italia.
3. 1910-1921: Residencia en Madrid. Colaboraciones artísticas y primeras exposiciones.
4. 1921-1936: Los años de plenitud. Del éxito de la exposición de 1921 a la realización del "Retablo del Mar".
5. 1936-1940: La guerra civil y el exilio parisino.
6. 1940-1962: El regreso a España y la consolidación como artista en el Madrid del Franquismo.
7. 1962-1975: Los últimos años. Desde el diario ABC.

En esta primera sección tiene un papel fundamental la relación con los sucesos políticos, culturales y sociales del periodo que, en gran parte, han tenido trascendencia sobre la vida del artista.

A este capítulo sucede el catálogo y análisis de la producción creativa del personaje. Previo a la documentación se ha procedido a diseñar el modelo de ficha de catálogo a seguir. Para conseguir un diseño lo más completo y riguroso posible, y dada la diversidad de modelos existente, se han fijado las pautas a través de la revisión y contraste de numerosos catálogos españoles y franceses de escultura y dibujo, así como de los criterios museísticos de inventariado y catalogación. Para ello ha sido fundamental la colaboración de diversas personalidades en instituciones museísticas como el Museo-Casa Natal de Jovellanos, el Museo de Bellas Artes de Asturias, el Museo del Prado de Madrid, el Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y el Centre Georges Pompidou de París.

En cuanto al análisis de la obra, se basa en distintos aspectos. En primer lugar, se tiene en cuenta el estudio iconográfico de los tipos, la identificación de los personajes y el análisis de las iconografías principales, así como de las tipologías principales empleadas por el artista. También se analiza la evolución estilística, estética, formal y de

métodos y materiales. Asimismo, se pretende considerar la obra desde el punto de vista social, dado que su producción es fundamentalmente retratística. Por último, se procederá a la comparación con otras producciones europeas de la época y anteriores, para fijar posibles fuentes y paralelismos.

Fuentes y bibliografía

Fuentes

Dado el carácter anecdótico imperante en los estudios que se habían efectuado hasta la fecha sobre Sebastián Miranda, la presente tesis doctoral se centra de una manera especial en la recopilación de fuentes. Se ha conseguido hallar un amplio número de ellas y de muy diverso carácter, que se enumera a continuación.

En primer lugar, la propia obra del artista, cuya localización ha sido tarea ardua debido a que en su inmensa mayoría se encuentra repartida en colecciones particulares dispersas a lo largo de la geografía española. Así, se han catalogado piezas en más de un centenar de colecciones privadas distribuidas principalmente entre Asturias, Galicia, el País Vasco, Madrid y Murcia. También se han catalogado obras pertenecientes a las siguientes colecciones públicas¹⁰: Asociación de Caridad de Gijón, Asociación de Vecinos "Gigia" de Gijón, Ayuntamiento de Málaga, Ayuntamiento de Oviedo, Banco Herrero, Banco Santander Central-Hispano, BBVA, Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, Cajamadrid, Casa de José María de Cossío en Tudanca (Cantabria), Casa-Museo de Azorín en Monóvar (Alicante), Colegio Notarial de Oviedo, Diputación de Alicante, Escuela Técnica Superior de Minas de Madrid, Fundación Capa, Fundación Indalecio Prieto de Madrid, Fundación Severo Ochoa de Madrid, Museo de Bellas Artes de Asturias, Museo de Bellas Artes de Córdoba, Museo de Bellas Artes de Málaga, Museo-Casa Natal de Jovellanos en Gijón, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, Museo Taurino de las Ventas en Madrid y Universidad de Oviedo. El catálogo se completa con una metódica consulta del mercado artístico actual, en el que se pueden encontrar algunas piezas en venta cada temporada, sobre todo en Fernando Durán Subastas, de Madrid. En el caso de piezas no localizadas, se incluye su referencia con su correspondiente documentación fotográfica, hemerográfica o documental.

Después de la obra, ocupa un lugar destacado la recopilación de fuentes documentales, integrada principalmente por un corpus de más de mil cartas dirigidas al artista o escritas por él. En su mayoría están escritas en

español, aunque existen algunas en alemán, inglés y francés. A ellas se unen otros tipos de documentos, principalmente contratos y encargos de obras, textos manuscritos o mecanografiados autógrafos para conferencias o artículos, así como las correspondientes partidas de nacimiento, matrimonio y muerte del escultor asturiano y sus familiares más allegados, documentos notariales y diversas fuentes bibliográficas como catálogos de exposiciones u otras publicaciones sobre el artista.

Esta labor heurística, al igual que la catalográfica, se ha realizado a lo largo de un amplio territorio de la geografía nacional, y también en París y en Roma. En España, se han consultado los siguientes centros: Archivo y Biblioteca del Ateneo de Madrid, Archivo de la Autoridad Portuaria de Gijón, Archivo de la Casa de José María de Cossío en Tudanca, Archivo y Biblioteca del Círculo de Bellas Artes de Madrid, Archivo de la Fundación Alvargonzález en Gijón, Archivo de la Fundación Gregorio Marañón de Madrid, Archivo y Biblioteca de la Fundación Instituto Universitario de Investigación José Ortega y Gasset en Madrid, Archivo de la Fundación Indalecio Prieto de Madrid, Archivo de la Fundación Codina de Madrid, Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares, Archivo Histórico Diocesano de Asturias, Archivo Histórico Provincial de Asturias, Archivo Municipal de Avilés, Archivo Municipal de Cangas de Onís, Archivo del Museo-Casa Natal de Daniel Zuloaga en Segovia, Archivo del Museo-Casa Natal de Ignacio Zuloaga en Zumaia, Archivo y Biblioteca del Museo-Casa Natal de Jovellanos en Gijón, Archivo Municipal de Gijón, Archivo Municipal de Oviedo, Archivo Nacional de Cataluña (Fondos de Eugenio d'Ors), Archivo-biblioteca de Don Ramón María del Valle-Inclán en Pontevedra (herederos), Archivo Ramón Pérez de Ayala (Biblioteca Ramón Pérez de Ayala de Oviedo), Archivo y Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Asturias, Archivo del Museo de Bellas Artes de Córdoba, Archivo de la conservación y biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, Archivo Parroquial de San Isidoro el Real de Oviedo, Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca de la Residencia de Estudiantes, Archivo de Villa de Madrid, Biblioteca Jovellanos de Gijón, Biblioteca del padre Patac en Gijón, Biblioteca Ramón Pérez de Ayala de Oviedo, Museo del Pueblo de Asturias en Gijón, Registro Civil de Oviedo, Gijón y Madrid, y Registro de la propiedad de Oviedo. A todos ellos hay que unir dos archivos particulares en Gijón y el archivo del artista conservado por la familia y otros herederos del mismo y repartido entre Gijón, Madrid, Galapagar, Las Arenas (Vizcaya), Vitoria y

Murcia. En París, se han consultado también el archivo y biblioteca del Musée d'Orsay, Archivo y biblioteca Kandinsky (Musée National d'Art Moderne), el archivo y biblioteca del Musée Rodin y el archivo y biblioteca del Institut National d'Histoire de l'Art (INHA). Y finalmente en Roma se ha trabajado en el Archivo de la Academia de Bellas Artes de Roma, la Academia de San Lucas y la Academia de España en Roma.

Al importante corpus documental escrito localizado hay que añadir la recopilación de fuentes orales, a través de entrevistas realizadas principalmente a familiares, amigos, y familiares de amigos del artista, así como otro tipo de materiales, entre los que destacan los fotográficos y audiovisuales.

Fuentes hemerográficas

Otro puntal fundamental del presente estudio lo constituye la recopilación de noticias hemerográficas, publicadas en la prensa ilustrada, diaria y especializada de la época. Realizada la labor fundamentalmente en la Biblioteca Pérez de Ayala de Oviedo, Hemeroteca de la Cámara de Comercio de Gijón (Archivo Municipal de Gijón), Biblioteca Pública de Avilés, Hemeroteca Municipal de Madrid y Biblioteca Nacional de Madrid, se han reunido cerca de mil noticias sobre el artista y las exposiciones o proyectos en los que participó. Son informaciones sobre todo procedentes de publicaciones nacionales, aunque también existen aportaciones hispanoamericanas, francesas, inglesas y alemanas.

Entre las publicaciones especializadas de la época, se ha procedido al vaciado sistemático de: *Arte y artistas*, *Arte Español*, *Gaceta de Bellas Artes* y *Revista de Bellas Artes*. De época más reciente, se han consultado principalmente revistas de carácter científico como el *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos* (Oviedo), *Clau* (Museo de Arte Moderno de Tarragona), *Ismos* (Universidad de Oviedo), *Liño* (Universidad de Oviedo), *Goya* (Museo Lázaro Galdiano, Madrid) y *Archivo Español de Arte* (Departamento de Historia del Arte del CSIC).

Entre la prensa ilustrada de la época, se han revisado: *Asturias. Revista Ilustrada del Centro Asturiano de Madrid*; *Asturias. Revista Oficial del Centro Asturiano de La Habana*; *Asturias. Revista Oficial del Centro Asturiano de Buenos Aires*; *Asturias Gráfica*; *Asturias Semanal*; *Blanco y Negro*; *La Esfera*; *Estampa*; *Gijón veraniego*; *Gran Mundo*; *Mundo Gráfico*; *Norte*; *Nuevo Mundo* y *Solar Norteño. Revista Gráfica Asturiana*.

No obstante, la prensa diaria ha constituido el grueso del corpus hemerográfico. Por la importante presencia de

Sebastián Miranda en el diario madrileño *ABC*, se ha revisado metódicamente éste entre 1945 y 1975, y fechas puntuales en años anteriores. Asimismo, se han consultado sistemáticamente otras publicaciones de carácter regional como: *El Carbayón* (Oviedo), *El Comercio* (Gijón), *El Diario de Avilés* (Avilés), *El Eco de los Valles* (Llanes), *Hoja del Lunes* (Oviedo y Gijón), *El Noroeste* (Gijón), *La Nueva España* (Oviedo), *La Prensa* (Gijón), *El Pueblo de Llanes* (Llanes), *Región* (Oviedo), *Voluntad* (Gijón), *La Voz de Asturias* (Oviedo) y *La Voz de Avilés* (Avilés). Y puesto que permaneció más de sesenta años afincado en la capital española ha sido básica la revisión de la prensa nacional, en la que se ha localizado un numeroso volumen de artículos en variadas publicaciones. Entre ellas destacan: *La Correspondencia de España* (Madrid), *Crónica* (Madrid), *El Debate* (Madrid), *Diario Universal* (Madrid), *La Época* (Madrid), *Heraldo de Aragón* (Zaragoza), *Heraldo de Madrid* (Madrid), *El Imparcial* (Madrid), *El Liberal* (Madrid), *La Libertad* (Madrid), *Luz* (Madrid), *Nuevo Diario* (Madrid), *El Socialista* (Madrid), *El Sol* (Madrid) y *La Voz* (Madrid), para el periodo anterior a la guerra civil; y *El Alcázar* (Toledo), *Arriba* (Madrid), *Pueblo* (Madrid) y *Ya* (Madrid), además del *ABC*, para el periodo franquista. Entre las publicaciones extranjeras se pueden mencionar *La Prensa* (Buenos Aires) y *The Times* (Londres).

Por otra parte, no hay que menospreciar que, dado el carácter público que tuvo el personaje estudiado a lo largo de los últimos años de su vida, apareció también en revistas taurinas, como *El Ruedo*, o en las páginas de revistas de sociedad como *Semana*, *Telva* o *Miss*. También se han consultado fechas puntuales de la *Gaceta de Madrid* y la *Revista Minera, Metalúrgica y de Ingeniería*, entre otras.

Bibliografía

Además de la escasa bibliografía existente sobre el tema y los catálogos de exposiciones donde ha participado la obra de Sebastián Miranda, en vida o una vez muerto, la recopilación de información bibliográfica se ha centrado en otros aspectos relacionados con el tema como la historia de la escultura en el siglo XX español, sus técnicas y procedimientos, los movimientos imperantes que pudieron influir en su producción, la escultura de pequeño formato, el pensamiento, la estética, la crítica y el arte de la época.

A esto hay que añadir, y dado la capacidad de relacionarse socialmente del protagonista y su amistad con numerosos personajes de la vida artística, cultural, científica y política de la España del siglo XX, se ha consultado abundante bibliografía sobre otros temas. Uno de ellos

son las monografías sobre otros creadores, como es el caso de Julio Antonio, Luis Bagaría, los Bartolozzi, José Gutiérrez Solana, Anselmo Miguel Nieto, Luis Pardo, Nicanor Piñole, Julio Romero de Torres, Paco Sancha, Ismael Smith, Secundino Zuazo, Daniel Zuloaga, e Ignacio Zuloaga, que en mayor o menor medida proporcionan datos fundamentales sobre la vida del escultor asturiano. Otro de los temas de consulta principal han sido las biografías y obras de literatos de las generaciones del 98 y el 14, como Azorín, Pío Baroja, Ramón Pérez de Ayala y Ramón María del Valle-Inclán, así como de otros escritores como Julio Camba, quienes por su íntima relación con Miranda, proporcionan en ocasiones noticias sobre su vida u opiniones sobre su arte, o le dedican una especial atención como personaje en algunos de sus textos, como en *París* de Azorín, *Aquí París* de Pío Baroja o *Epístola a Azorín* de Pérez de Ayala. También el pensamiento político, a través de los escritos de Indalecio Prieto publicados por la Fundación que lleva su nombre, y el científico, a través de diversos textos de Marañón, han sido revisados, junto con semblanzas de la época, enciclopedias taurinas e historias de tertulias en cafés ovetenses y madrileños. Todo ello con el fin de efectuar una correcta interpretación histórica y social de la figura de Sebastián Miranda.

Los centros principales de consulta de estos materiales han sido la biblioteca del Museo-Casa Natal Jovellanos de Gijón, la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, la Biblioteca Nacional de Madrid, la red de bibliotecas públicas del Principado de Asturias y la biblioteca de la Universidad de Oviedo. En París, se ha consultado bibliografía francesa y alemana sobre la escultura, la cerámica y el arte del periodo en el que vivió Sebastián Miranda en la biblioteca del Colegio de España, la biblioteca Forney, la Bibliothèque National de France y la Bibliothèque Publique d'Information (BPI); mientras en Roma la consulta bibliográfica sobre la producción italiana se ha realizado principalmente en la biblioteca de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, la Biblioteca Hertziana (Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte) y la Biblioteca Nazionale di Roma.

Conclusiones

A pesar de no haber concluido aún la redacción de la tesis doctoral, se pueden adelantar algunas conclusiones derivadas de la investigación realizada y que, expuestas de manera breve, serían las siguientes.

En primer lugar, su excepcional y amplísima biografía y relaciones de profunda amistad con buena parte de los personajes e intelectuales de la Edad de Plata española le

convierten en una figura fundamental para conocer la historia del siglo XX español y la de sus propios protagonistas, especialmente en el caso de Ramón Pérez de Ayala, Gregorio Marañón, Juan Belmonte, Pío Baroja, Azorín o Julio Camba.

En segundo lugar, y pese a haber sido considerado tradicionalmente un artista regionalista, anecdótico y, casi han llegado a afirmar, diletante, aseveraciones que han derivado en el menosprecio de su figura, nos encontramos con una conclusión contraria. Si bien es cierto que en una amplia parte de su obra predomina el carácter anecdótico, nunca realizó una obra regionalista asturiana, sino que intentó centrarse en los diferentes tipos existentes, ya fueran asturianos, sevillanos, vascos, madrileños, franceses o gitanos. Además, en otros periodos, como en sus primeros años, fue un artista renovador muy próximo a las experiencias del posmodernismo catalán, el realismo clásico julioantoniano, el expresionismo solanesco y una leve influencia Art Decó, de escaso influjo en la escultura española. También es fundamental en el análisis de su trabajo la vinculación con la reivindicación del humorismo ejercida por el crítico José Francés y sus Salones de Humoristas, que pretendía ser una forma de renovación de la escultura y el arte españoles, y la importancia de la captación del instante, que lo aproxima a la tradición de la escultura impresionista francesa e italiana. Por otra parte, su presencia activa en la bohemia madrileña de la década de los años 10 y 20 del siglo XX, junto a bailarinas, toreros, escritores y artistas en tertulias, reuniones y actos diversos, contribuye a reforzar la idea de artista renovador y conocedor de los debates artísticos de su época.

Del análisis de su obra se deduce asimismo que fue un creador con una producción más amplia de lo que se creía, pues trabajó durante más de setenta años, primero en el dibujo y luego y definitivamente en la escultura. Además, investigó sobre diversos materiales, entre los que destacan la terracota, el bronce y la madera. Igualmente tuvo una mayor participación en exposiciones colectivas de la que se conocía, aunque sólo exhibiera de manera individual cuatro veces (en 1921, 1933, 1969 y 1974).

Por último, su dedicación a la tipología del retrato hace que su obra se convierta en la representación de una época, siendo de inexcusable consulta para analizar la iconografía de un amplio número de personajes y reflejando con sus tipos de chulapas, costureras, trabajadores, cantantes, toreros y gitanos unas costumbres y una sociedad ya desaparecidas que caracterizaron la primera mitad del siglo XX español

Notas

- 1 MARÍN MEDINA, J. (1978): *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*, Madrid; BOZAL, V. (1995): *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura*, Madrid; y ALIX, J. (1985): *Escultura española contemporánea, 1900-1936*, Madrid.
- 2 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S. y ÁLVAREZ QUINTANA, C. (1990): "Artes de la Modernidad en Asturias (II): Escultura y Arquitectura", en *Historia de Asturias. IV. La época contemporánea*, Oviedo: 854-855.
- 3 GAYA NUÑO, J. A. (1957): *Escultura española contemporánea*, Madrid; PORTELA SANDOVAL, F., (1980): "Escultura" en *Historia del Arte Hispánico, VI. El siglo XX*, Madrid: 161-163; y CAMPOY, A. M. (1985): "Otro escultor de la gracia", en *Homenaje a Sebastián Miranda (En el Centenario de su nacimiento)*, Madrid: 21-23.
- 4 CID, C., y BARÓN THAIDIGSMANN, J. (1996): "Escultura del Siglo XX (I)", en *El arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, 1996: 613-628
- 5 VILLA PASTUR, J. (1977): *Historia de las artes plásticas asturianas*, Gijón.
- 6 VEGA DÍAZ, F. (1966): *Claves de Sebastián Miranda, escultor, asturiano de pro*, Madrid y GÓMEZ-SANTOS, M. (1986): *El tiempo de Sebastián Miranda. Una España insólita*, Madrid.
- 7 AA.VV. (1985): *Homenaje a Sebastián Miranda (En el Centenario de su nacimiento)*, Madrid.
- 8 CASTAÑÓN, L. (1978): *Sebastián Miranda. El Retablo del Mar*, Gijón y ÁLVAREZ BLANCO, M. (1999): "La Exposición del Retablo del Mar de Sebastián Miranda en la Biblioteca del Instituto Jovellanos de Gijón en 1933", en *Oviedo Ismos. Arte y Música de España y Latinoamérica 1*: 15-20.
- 9 SOTO CANO, M. (2006): "El escultor y dibujante Sebastián Miranda (1885-1975). Formación y primeros años de actividad artística (1885-1910)", en *Oviedo, I Congreso de Estudios Asturianos*, (en prensa).
- 10 A partir de este momento, todas las enumeraciones se harán por orden alfabético.

El Buen Zelo. Tratado geométrico, por el licenciado Bartolomé Ferrer. 1716

Desirée Torralba Mesas
Universidad de Valencia

La brevedad y el carácter conciso del título de este artículo resumen la particularidad de las ideas que aquí se ponen de manifiesto y que se basan en la presentación del manuscrito original, datado en 1716, de la obra de Bartolomé Ferrer *El buen zelo. Tratado geométrico* que vio la luz posteriormente, en 1719, al ser publicada como una de las partes del compendio *Curiosidades utiles. Arithmetica, Geometrica y Architectonica. O sea la regla de oro arithmetica. El buen zelo, tratado geométrico. Y el curioso architecto ò Cartilla de Architectura*.

Este pequeño análisis se inscribe en una tesis doctoral que, bajo el título *La cultura arquitectónica en Cuenca 1670-1750*, pretende analizar la arquitectura barroca de la zona no atendiendo únicamente a la figura de los arquitectos y sus obras¹, sino intentado analizar todas las premisas que permitan reconstruir el ambiente cultural que rodeó la producción arquitectónica del momento.

Por ello es preciso atender a varios acontecimientos que todavía no han sido trabajados, entre los que se encuentra el estudio de importantes personalidades vinculadas a la cultura y las artes, haciendo hincapié, más que a un nivel estrictamente individual, al panorama que ayudaron a configurar.

La ruptura definitiva con el clasicismo de impronta herreriana en la provincia y la adopción de un estilo destructor del ornato por encima de lo constructivo se hizo patente desde el último tercio del siglo XVII y las primeras décadas del XVIII². Pero dentro de esta sencilla y a la vez rotunda definición se encierran episodios capaces de equiparar la cultura arquitectónica de Cuenca a unos

niveles similares a los ya justificados en otros núcleos como Madrid o Valencia.

Es en este contexto donde se sitúan Bartolomé Ferrer y su obra, ya que la trayectoria biográfica de este párroco demuestra como fue capaz de adscribirse a la “revolución científica” que tuvo lugar en Europa durante los siglos XVII y XVIII y que en España “no fou gaire different a la imatge general europea”³.

Para justificar este idea se atiende, por un lado, a los datos propiamente biográficos de Ferrer; la mayoría de ellos inéditos, que permiten comprender sus continuas inquietudes por la reflexión y análisis de las matemáticas aplicadas a la arquitectura, a su conocimiento e intervención en las obras del obispado conquense, sobre todo en su parroquia de Olmeda de la Cuesta, y a su total interés por difundir todo ello, demostrando la gran “movilidad” que durante el barroco tuvieron tanto los artistas y maestros como las ideas y disciplinas.

Por otra parte, y como ya se ha anotado al principio, es el manuscrito de *El Buen Celo. Tratado geométrico* y un breve estudio del mismo, la fuente principal de todas las hipótesis que se pueden plantear en torno a la figura de Ferrer. Con ello, y sin atender al total de su obra publicada⁴, se deja patente su interés por la geografía dentro de las matemáticas, actitud que lo equipara a la de un gran número de eruditos y estudiosos de la época.

Todo esto ayudará a interpretar el panorama intelectual que rodeaba al autor ya que, si indiscutible fue el papel de los profesionales de la construcción, desde el siglo XVII no se debe menospreciar a los entendidos como inteligentes de la arquitectura “simples ciudadanos,

religiosos o militares que por tener conocimientos matemáticos, rudimentos de dibujo o poseer acceso a algún tratado de arquitectura eran considerados por la comunidad como conocedores del tema [...]”⁵.

Nuevos datos a la vida de Bartolomé Ferrer

La lectura del Libro de la Mayordomía de la Fábrica de Olmeda de la Cuesta fechado en 1695, a la razón de las visitas llevadas a cabo por Domingo de Lope de Juan, pone de manifiesto como Bartolomé Ferrer era natural de La Fuente del Manzano y que en 1719 y 1721 contaba con 64 y 66 años⁶ respectivamente. No cabe duda, por tanto, de su lugar de nacimiento y de la fecha concreta del mismo: 1655.

De como transcurrió la juventud del futuro clérigo nada se sabe hasta que, en las órdenes generales celebradas el 22 y el 23 de septiembre de 1697, el hijo de Juan Ferrer e Isabel Chumillas, ya en edad avanzada, recibe la corona y grados que promoverían su total vinculación con la vida clerical⁷. No es de extrañar que este nexo de unión entre Bartolomé Ferrer y el ámbito religioso, principal promotor y difusor de las artes, se diese con anterioridad aunque debió recibir un importante espaldarazo a partir de este momento.

Se desconoce si la estancia del autor en la Corte tuvo lugar previamente a su adhesión al clero o con posterioridad, pero debió constituir la clave de su formación ya que, como él mismo indica “[...] el tiempo que podía usurpar à mi ocupacion, le empleaba en la compañía de Jesus, oyendo las ciencias mathematicas, en el Colegio Imperial [...] comuniqué con muchos Architectos, Pintores, Escultores, y personas de genio, y habilidad [...]”⁸.

Esta afirmación viene a reflejar una vez más como el Colegio Imperial de Madrid actuó como un auténtico foro de estudios donde la difusión de las disciplinas impartidas era continua, no basándose únicamente en el enunciado de sermones magistrales, sino dando cabida a un continuo trasiego de textos y a la posibilidad del intercambio de teorías entre los oyentes⁹.

Toda la formación que el autor pudo adquirir en este centro, sus referidos contactos con los más ingeniosos artistas y estudiosos y la más que probable consulta de las completas bibliotecas que, tanto en Madrid como en Cuenca le llevaría a visitar su afán de conocimiento, dieron pie a su capacitación para intervenir en obras concretas.

Aunque se ha anotado que Ferrer no fue arquitecto profesional y se limitó “[...] a mostrar interés por la edificación y procuró desarrollar esta disposición con una

buena formación teórica”¹⁰, nuevos documentos demuestran su intervención en este campo y en otras materias que, en época barroca, no quedaron muy lejanas al ámbito arquitectónico manifestándose así continuos trasiegos entre distintas disciplinas artísticas.

Se ha rastreado la existencia de memoriales en los que, por declaración del cura, se intervenía en el arco, suelo, capiteles, retejo y sillería de la parroquia de Olmeda de la Cuesta, así como anotaciones que demuestran su labor como encargado de decidir los adornos y efigies para completar los retablos¹¹. Pero además, es significativa la frase que expone que estos trabajos fueron realizados por el propio Ferrer:

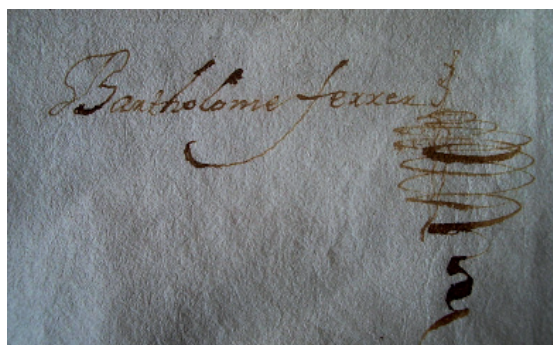
“Atendiendo su m[e]r[ce]d al celo, al trabajo y cuidado y devoción del l[i]c[encia]do don Bar[tolo]mé Ferrer cura de [e]sta villa y la obra que ha hecho en la fábrica de [e]sta villa y por que ha obrado por sus manos y gran inteligencia [...]”¹².

Toman por tanto fundamento las propias palabras del autor cuando anota que “[...] puede con estos principios adornar mis Iglesias, con la hermosura y curiosidad, que es notorio al mundo, y dar varias trazas, plantas, y disposiciones, para Iglesias, Ermitas, Retablos, y otros adornos, en este Obispado, y fuera del [...]”¹³. Con ello se enlaza con otro de los aspectos a analizar dentro de la cultura arquitectónica del barroco conquense, el papel del maestro o arquitecto itinerante.

Finalmente, queda añadir la fecha concreta de la muerte de Bartolomé Ferrer: el año 1728, siendo enterrado en la misma villa de la que fue párroco¹⁴.

2. El manuscrito. 1716

La localización del manuscrito firmado [Fig. 1] de un texto posteriormente impreso resulta de vital importancia al investigador ya que ofrece una nueva fórmula para entender, tanto la obra, como la personalidad cultural, y en este caso artística, de su autor sin ningún tipo de intermediario o censura posterior.



El Buen Zelo. Tratado geométrico. Rúbrica de Bartolomé Ferrer. A.C.C. Biblioteca, N° 1849. Fol. 1.

La cultura arquitectónica del siglo XVIII en España bebe, sobre todo en sus primeras décadas, del desarrollo vivido en el campo de la tratadística durante las dos centurias precedentes, en las que autores como Vitrubio, Alberti, Vignola o Serlio se convierten en las bases del intelecto científico que se manifestó posteriormente¹⁵.

Las distintas "sumas" y compendios elaborados en esta centuria se encargaron de recoger ideas y teorías previas, a las que se fueron añadiendo los planteamientos más contemporáneos. Esta moda abarcó las diferentes vertientes que se pueden relacionar con el ámbito arquitectónico como son la arquitectura religiosa, militar y civil, la ornamentación, el urbanismo, la ingeniería, la hidrografía y los estudios matemáticos aplicados a la construcción¹⁶.

Dentro de estos grupos, se debe atender a las obras que fueron impresas, y por ello más difundidas y estudiadas tanto en el momento de su publicación como posteriormente, y las que se han conservado manuscritas, las cuales debieron ser empleadas en círculos más reducidos¹⁷.

Los cambios entre el manuscrito del Buen Celo fechado en 1716 y la publicación definitiva que vio la luz en 1719 no son muy extremos, aunque sí se observan variaciones en diversas partes del texto, un amplio interés por parte del autor de completar sus explicaciones con los cálculos concretos que las originaban y la inclusión de un

interesante conjunto de figuras que ilustran y complementan el conjunto.

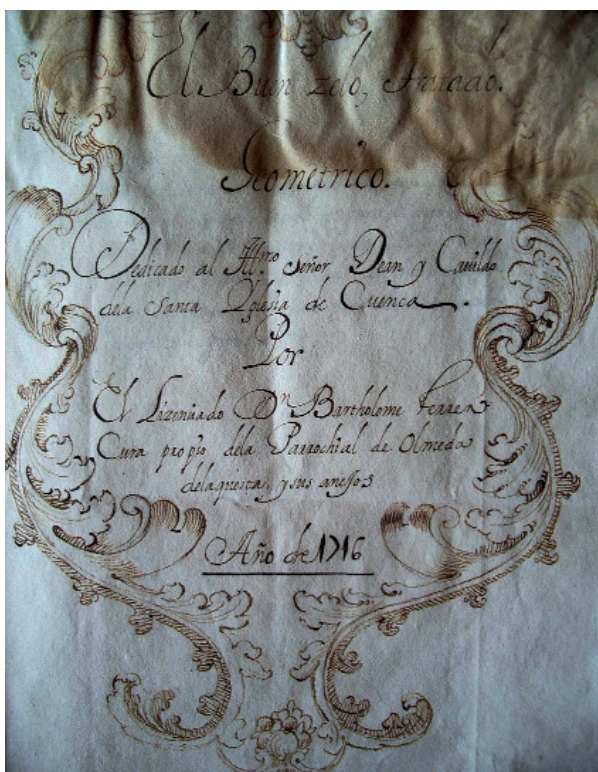
Lo primero que llama la atención es la dedicatoria que, como no podía ser menos, va dirigida al Señor Deán y Cabildo de la catedral de Cuenca [Fig. 2] de quien Bartolomé Ferrer deseaba recibir su beneplácito.

Este afán por ser respetado y tenido en cuenta, no obviando la importancia de la iglesia como mecenas y núcleo cultural por excelencia durante los siglos XVII y XVIII, también quedaron reflejados en los propios libros de actas capitulares. En ellos se reflejó al igual el objetivo del cura al acometer este breve compendio geométrico: enmendar los errores en que incurrieran los maestros de arquitectura y cantería a la hora de medir y tasar sus obras¹⁸.

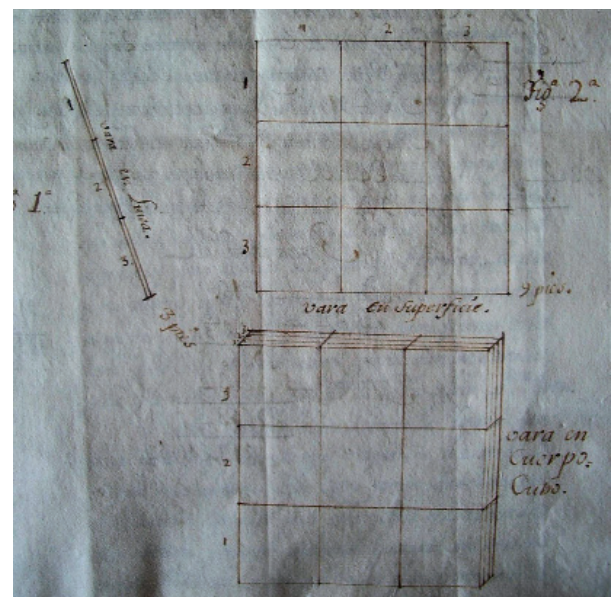
Los dos primeros folios del manuscrito de Ferrer inciden principalmente en este aspecto, quedando justificada la citada equivocación sobre la base de lo ya emitido por dos importantes personalidades en el campo de la arquitectura: Fray Lorenzo de San Nicolás, en la primera parte de su Arquitectura¹⁹, y el Bachiller Juan Pérez de Moya en su libro Geometría Práctica²⁰.

Para complementar esta idea, el autor incluye tres figuras (la representación de una vara en línea, una vara en superficie y una vara en cuerpo o cubo. [Fig. 3]) que, como todas aquellas que aparecen en el manuscrito, han desaparecido en la obra impresa exceptuándose el cubo mediante el que se da ejemplo de como tasar un sillar²¹.

Toda esta explicación concluye justificándose como el citado error en que caen los maestros se ha comprobado en la obra de la ermita de Nuestra Señora del Pinar reconocida por Fernando Fernández, cantero y teniente



El Buen Zelo. Tratado geométrico. Portada.
A.C.C. Biblioteca, N° 1849. Portada



El Buen Zelo. Tratado geométrico. Figuras.
A.C.C. Biblioteca, N° 1849. Fol. 2.

de maestro mayor del obispado²², demostrándose que las bases de Ferrer para emitir este tipo de conjeturas no se limitaban únicamente a sus estudios y a los textos por él conocidos, sino que se veían ampliadas con el análisis de proyectos y obras en construcción.

Casi la totalidad del manuscrito mantiene el orden que aparece en el escrito publicado, exceptuando el fragmento en que el autor alude a sus contactos en la corte con Palomino, Ardemans y otros matemáticos. En 1719 estas referencias se situaron en la primera de las páginas dedicadas a la geometría por lo que, o bien el propio autor o el impresor, se quisieron hacer hincapié en este hecho.

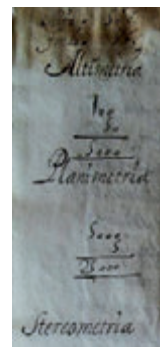
No aparecen por otra parte ni el prólogo al lector ni la breve anotación a los jóvenes²³, algo normal si se recuerda que el manuscrito responde a una donación al cabildo de Cuenca y no ha una edición príncipe del texto publicado. Sin embargo como indica M^a Virginia Sanz “El día de la Ascensión del Señor de 1717 terminaba este autor [...] un libro tan curioso como indica su título [...]”²⁴ por lo que Ferrer debió recurrir a la ampliación y modificación de su breve *tratado* para adecuarlo a las necesidades que se le presentarían ante la próxima exposición pública de las ideas por él compiladas.

Sí que se escribieron en 1716 la protesta del autor y casi la totalidad de apartados de la primera edición, aunque atendiendo a leves correcciones en el vocabulario y la composición del texto. Exponer todos y cada uno de estos paralelismos resultaría muy extenso por lo que parece más interesante hacer hincapié en aquellos fragmentos, figuras y diagramas que, por el motivo que fuese, no tuvieron cabida posteriormente.

El cura de La Olmeda acompañó todos y cada uno de los ejemplos que presentaba en su manuscrito con los cálculos concretos que le posibilitaban llegar a conclusiones determinadas. Por ejemplo, a la hora de exponer como un lienzo de pared se debía medir de tres modos, por altimetría, planimetría y por estereometría, la edición de 1719 dice así:

“[...] Con esta medida de pie, veo el largo, alto, y profundo de una pared, y hallo tiene de largo cien pies, de alto cincuenta pies, de fondo cinco pies. Y esto me enseña la Altimetría. Quiero saber en la superficie quantos pies quadrados superficiales tiene: multiplico estas dos dimensiones, alto, y largo, una por otra, y me dà cinco mil pies superficiales quadrados: y esto me enseña la Planimetría. Busco en este gran cuerpo los cubos, que à manera de dado, con un pie por lado, tiene, y encierra,

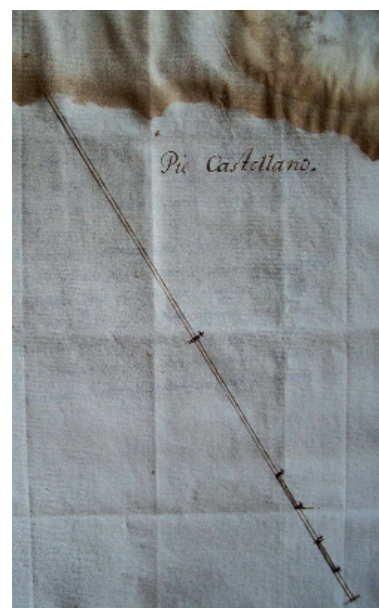
y aquellos cinco mil pies superficiales, los multiplico por los cinco pies de fondo, que es el grueso de este cuerpo, y salen veinte y cinco mil pies, que tiene, y encierra en si todo el lienço, ò pared, que son otros tantos cubos de à pie, à manera de dado; y esto enseña la Estereometría”²⁵. El manuscrito original incluye las operaciones que dan lugar a estos enunciados [Fig. 4]²⁶.



El Buen Zelo. *Tratado geométrico. Operaciones matemáticas.*
A.C.C. Biblioteca, N° 1849. Fol. 4 v

Casi la totalidad de los cálculos que se adjuntaron a este primer boceto, no tuvieron cabida en la impresión, bien por falta de espacio o bien por economizar, salvo a la hora de ilustrar el “modo práctico para abançar las obras. Exemplo de una torre”²⁷.

Lo mismo se puede decir de las figuras que ilustran el manuscrito y que mostraban como medir una cornisa o un cuerpo rectangular por cubos, cual era la extensión de un pie castellano [Fig. 5] o que medidas guardaban buena proporción para disponer la citada torre entre otros motivos.



El Buen Zelo. *Tratado geométrico. Pie Castellano.*
A.C.C. Biblioteca, N° 1849. Fol. 11.

Un elemento realmente curioso dentro de este grupo, que demuestra una vez más la erudición del autor, es la plaza fortificada de planta pentagonal [Fig.6] que Ferrer utiliza como modelo a la hora de describir el hecho de que los generales y capitanes debían ser los primeros en reconocer los gastos a que darán lugar las obras propias de la arquitectura militar²⁸.



El Buen Zelo. Tratado geométrico. Plaza fortificada.
A.C.C. Biblioteca, N° 1849. Fol. 17

Este gráfico pone de manifiesto como Ferrer no sólo conocía cierta información referente a este campo, sino que era capaz de elaborar el modelo de una fortificación. Esto conduce a tener en cuenta sus más que posibles tanteos en torno al ámbito de la ingeniería militar²⁹.

De manera puntual, se debe presentar una relación de todas aquellas fuentes, tanto escritas como orales, empleadas por el autor a la hora de dar cuerpo a su obra, que no deber ser entendida como un compendio geométrico radical, sino como una aplicación de esta materia a distintos aspectos propios de la teoría constructiva.

Como ocurrió con otros eruditos de la época que dieron vital importancia a las matemáticas, la formación de Bartolomé Ferrer debió contar con un importante componente autodidacta³⁰ basado en el estudio y análisis de las obras de aquellos autores, clásicos y contemporáneos, versados en temas vinculados con la arquitectura, las matemáticas, la ciencia y la ingeniería.

Así, además de los ya citados Fray Lorenzo de San Nicolás, Juan Pérez de Moya y Ardemans, el cura de Olmeda se instruyó “ [...] oyendo las ciencias matemáticas en el Colegio Imperial de la Corte, debajo de la enseñanza de los r[everen]dos p[adre]es catedráticos en estas nobles facultades: el p[adr]e Francisco Petrer y el p[adr]e Diego Kresa [...]”³¹. Estudió también a Apiano [...] a d[on] Sebastián Fernández de Medrano en la 2ª parte de su Geometría [...], a don Antonio Palomino en su Teórica, [a]l P[adr]e José de Zaragoza, Geometría Práctica [...], al P[adr]e Diego Kresa en sus Elementos, Teoremas selectos

de Arquímedes, a Vitrubio [...] en el Comento Latino del Patriarca de Aquileya, [a]l ilustrísimo Caramuel en sus obras varias. Tratado de geometría [...], [a] Juan de Arfe. Libr. I. de Geometría [...] y todos los geómetras y aritméticos”³².

El hecho de que al citar toda esta serie de obras sean múltiples las anotaciones extraídas de ellas no es algo reprochable al autor, ya que era una actividad propia de la época³³ y con ello no pretendía hacer suyas las ideas de otros maestros, sino que las empleaba para exponer una serie de cuestiones y planteamientos útiles al arquitecto.

Por último, y debido a que con este pequeño análisis no se deben emitir conclusiones rotundas sino que únicamente se presentan hipótesis actualmente en estudio, es preciso hacer una mención especial a otro factor que circunda a todo este tipo de obras sobre geometría, en parte aplicada a la arquitectura, que vieron la luz en el barroco, y es el de su difusión e incidencia entre los maestros, arquitectos y auxiliares de esta disciplina.

Si ya en el desarrollo del barroco hispanoamericano “[...] intervino de forma decisiva la difusión de tratados matemáticos en los que la arquitectura tenía una presencia indiscutible, sobre todo en su vertiente técnica.”³⁴ a pesar de la conocida lejanía, que menos se puede decir del continuo trasiego de escritos que estuvieron en circulación en los focos culturales más relevantes de la España del siglo XVIII.

Sin hacer referencia a las importantes y completas bibliotecas que se gestaron en Cuenca durante el pleno barroco, ya se ha matizado como Bartolomé Ferrer, tal y como lo justifican sus escritos, debió tener acceso a este tipo de documentación.

Pero, ¿Quién pudo llegar a conocer y manejar los conocimientos compilados por el autor?. El manuscrito del Buen Zelo, debió tener una difícil accesibilidad dado su carácter de ofrenda al cabildo conquense, quien quizá lo facilitaría a los maestros de obras o arquitecto relevantes que estuvieran actuando en su obispado. Sería la publicación de 1719 la que recibiese una mayor difusión.

Por ello, no es descabellado afirmar que Jaime Bort, cuya presencia está más que justificada en la ciudad del Huecar³⁵, tuviese contacto con esta obra y que, debido a su influencia, llegase a ser conocida en otros ámbitos. Aparece así en la biblioteca del maestro de obras murciano Martín Solera³⁶, quien trabajó en la fachada de la Catedral de Murcia.

Este es un único ejemplo del posible alcance que pudo tener la obra de Ferrer. Se trata de un planteamiento aislado que por sí sólo no constituye el objeto de nin-

gún tipo de hipótesis contrastable. Sin embargo, si a este pequeño nexo de unión entre centros culturales se unen las distintas reflexiones que han ido apareciendo a lo largo de este artículo tales como el continuo trasiego de escritos, maestros y estudiosos o los trasvases más que justificados entre disciplinas, se puede tomar conciencia del punto de partida que pone a Cuenca como un centro cultural a nivel arquitectónico muy en consonancia con todo aquello que se ha caracterizado y distinguido al barroco hispánico.

Apéndice documental

Documento 1

ARCHIVO DIOCESANO DE CUENCA. SECCIÓN PARROQUIAS. LIBRO DE LA MAYORDOMÍA DE OLMEDA. 1695. P. 1079.

*Fol. 51 y 51 v.

Beneficio curado que posee don Bartolomé Ferrer, natural de la Fuente del Manzano de este Obispado, de edad sesenta y cuatro años [...]

*Fol. 54.

Un beneficio curado que posee don Bartolomé Ferrer, natural de la Fuente del Manzano de este Obispado, de edad de sesenta y seis años [...]

Documento 2

ARCHIVO CAPITULAR DE CUENCA. SECCIÓN SECRETARÍA. SERIE ACTAS CAPITULARES. AÑO 1716. LIBRO 188.

*Fol. 110. (Cabildo 19 de Agosto).

Papel de discursos geométricos que dedica al cabildo don Bar[tolo]mé Ferrer; cura de Olmeda.

Yo el secretario, di cuenta de que por d[ic]ho d[o]n Bartolomé se [h]a escrito un papel geométrico en que saca a luz diferentes discursos y manifiesta el error que usan los maestros de arquitectura y cantería en el modo de medir y tasar las obras y varas de piedra de los edificios. Y por lo que pueda conducir para las obras que se ofrecen en esta s[an]ta iglesia, la dedica al cabildo, a cuya sombra espera logre el ser bien visto. Y conferido y votado se acordó admitirle y que se ponga en el archivo y se

le escriba a d[ic]ho cura el agradecimiento con que el cabildo queda de su atención.

Documento 3

ARCHIVO CAPITULAR DE CUENCA. BIBLIOTECA. NÚM. 1849.

*Fol. 4 v.

[...] Con esta medida veo el largo, alto y profundo del lienzo o pared, y hallo tiene de largo 100 pies, de alto 50 pies, de fondo 5 pies; y esto me enseña la altimetría.

[Al margen]: Lienzo
Largo———100 pies.
Alto———50 p.
Fondo———5p.
Altimetría.

Quiero saber en la superficie cuantos pies cuadrados superficiales tiene, multiplico estas dos dimensiones alto y largo una por otra, y me da cinco mil pies superficiales cuadrados; y esto me enseña la planimetría.

[Al margen]: 100

Busco en este gran cuerpo los cubos o sólidos que, a manera de dado con un pie por lado, tiene y encierra. Y aquellos 5 mil pies superficiales, los multiplico por los cinco pies de fondo que es el grueso de este cuerpo, y salen 25000 pies que tiene y encierra en si todo el lienzo o pared, que son otros tantos cubos de a pie a manera de dado; y esto enseña la [e]stereometría.

Notas

- 1 La figura de los principales artífices del momento y su intervención en obras concretas ha sido estudiado por José Luis Barrio Moya en su tesis doctoral *Arquitectura barroca en Cuenca*, defendida en el año 1991 y, entre otras, en las siguientes publicaciones:
BARRIO MOYA, José Luis (1992): "Arquitectura y arquitectos en tiempos de Carlos III". En *Cuenca Ciudad de Cuenca*: 32-47;
BARRIO MOYA, José Luis (1999): "Cuenca barroca". En *Cuenca Cuenca, mil años de arte*, Asociación de Amigos del Archivo Histórico Provincial de Cuenca: 271-326.
- 2 AA.VV (2001): *Historia del arte en Castilla-La Mancha*. Ediciones Bremen, Toledo: 351.
- 3 NAVARRO BROTONS, Víctor (1985): *Tradició i canvi científic al País Valencià Modern (1660-1720)*: Les Ciències Físico-Matemàtiques. Edicions Tres i Quatre, Valencia: 22.
- 4 El compendio publicado por Bartolomé Ferrer en 1719 ha sido flanqueado de reducidas pero interesantes disertaciones. Vid. como ejemplo M^a VIRGINIA SANZ SANZ (1978): "El Tratado de arquitectura de Bartolomé Ferrer (1719)". En Madrid *Revista de Ideas Estéticas*: 19-37.
- 5 GUTIÉRREZ, Ramón (1997): *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Ediciones Cátedra, Madrid: 346.
Cf. LEÓN TELLO, Francisco José – SANZ SANZ, M^a Virginia (1994): *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid: XIX.
- 6 Véase Doc. 1.
- 7 Archivo Diocesano de Cuenca [A partir de ahora A.D.C]: Libros. Órdenes Generales. Libro 1. 73. B. Fol. 296.
- 8 FERRER, Bartolomé (1719): *Curiosidades utiles. Arithmetica, Geometrica y Architectonica. O sea la regla de oro arithmetica. El buen zelo, tratado geométrico. Y el curioso architecto ò Cartilla de Architectura*. Madrid.
Edición facsímil. Oviedo, Librería Galgo, 2001, pág. 111.
- 9 ESTEBAN, Mariano – VALVERDE Nuria (1999): "El Colegio Imperial". En catálogo de exposición *Madrid. Ciencia y Corte*. Dirección General de Investigación de la Comunidad de Madrid, Madrid: 193.
- 10 Cf. LEÓN TELLO, Francisco, José – SANZ SANZ, M^a Virginia (1994): *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*: 82.
- 11 A. D. C.: Sección Parroquias. Libro de la Mayordomía de Olmeda. 1695. P. 1079. Fols. 18 v. y 36.
- 12 A. D. C.: Sección Parroquias. Libro de la Mayordomía de Olmeda. 1695. P. 1079. Fol. 36.
- 13 FERRER, Bartolomé (1719): *Curiosidades utiles. Arithmetica, Geometrica y Architectonica. O sea la regla de oro arithmetica. El buen zelo, tratado geométrico [...]* Madrid.
Edición facsímil. Oviedo, Librería Galgo, 2001, pág. 110.
A. D. C.: Sección Parroquias. Libro de la Mayordomía de Olmeda. 1695. P. 1079. Fols. 62 y 69.
- 15 La elaboración de tratados no contó con grandes iniciativas en España a lo largo del siglo XVI, no siendo hasta un siglo después cuando se puede hablar de producciones originales como los efectuados por Fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y uso de la Arquitectura* (1639) o Juan Caramuel, *La arquitectura civil, recta y oblicua* (1678). Cf. AA. VV (2001): *Tratados de arquitectura de los siglos XVI-XVII*. Catálogo de Exposición. Museo de Bellas Artes, Valencia: 31
- 16 Ha sido la geometría una de las disciplinas que, junto con la aritmética, dio más juego a los estudiosos de la arquitectura a la hora de poder precisar planteamientos, ideas y diagramas útiles al proceso constructivo y su correcta ejecución.
Son clave en este sentido las palabras de Ricardo Migliari cuando anota: "Molto, anzi moltissimo, è stato scritto nelle più svariate occasioni sulla geometría incorporata nelle architetture di ogni temo. La geometría, infatti, è la guida, l'ordine nascosto di ogni edificio. La geometría guida il proporzionamento, la simetria nel senso vitruviano, la commensurabilità delle parti. La geometría, ancora guida il tracciamento delle forme nel progetto e nello spiccato di cantiere [...]"
Cf. MIGLIARI, Ricardo (1999): "Tra Geometría e Architettura: temi del dottorato di ricerca". En Roma *Geometría e Architettura*: 41.
- 17 La importancia con la que debieron contar estas pequeñas obras y el papel que jugaron en la difusión científica han sido objeto de estudio en las últimas décadas. Como ejemplo tómense el *Tratado de arquitectura* (1636) escrito por el padre Jean-Charles de la Faille en el Colegio Imperial de Madrid o las *Dissertationes Physico-Mathematicae* (1704) y *Dissertationes ex Physico-Mathematica* (1720) de Juan Bautista Corachán para la Universidad de Valencia. Vid. *Tratado de arquitectura por el Rverdo. Pe. Mo. Iuan Carlos de la Falle de la Compania de IHS. En el Colegio Imperial de Madrid*. 1636. [Real Biblioteca, sign. II/3729]; VAN DE VYVER, Omer (1977): "Lettres de J.-Ch. della Faille S. I., cosmographe du Roi á Madrid, á M.-F. Van Langren, cosmographe du Roi á Bruxelles 1634-1645". *Archivum Historicum Societatis Iesu*. Vol. XLVI: 73-183; NAVARRO BROTONS, Víctor (1978): "Juan Bautista Corachán y la enseñanza universitaria". En Valencia *Estudios de Historia de Valencia*. Universidad de Valencia: 280-285.
- 18 Véase Doc. 2.
- 19 Sobre la obra *Arte y Uso de Arquitectura* y la correcta datación de la primera parte véase: DÍAZ MORENO, Félix (2004): "Fray Lorenzo de San Nicolás (1593-1679). Precisiones en torno a su biografía y obra escrita". En Madrid *Anales de Historia del Arte*, LIX, Universidad Complutense de Madrid: 164-175.
- 20 Concretamente se trata de la obra: "Tratado de Geometría Practica y Speculativa. Por el Bachiller Juan Pérez de Moya. Natural de Sanctistevan del Puerto. Con licencia y privilegio Real de los Reynos de Castilla y Aragón. En Alcalá por Juan Gracián. Año de MDLXXIII", con la que el autor corregía y ampliaba sus publicaciones anteriores constituyendo una magnífica compilación de los conocimientos alcanzados en ese campo.
Cf. LEÓN TELLO, Francisco, José – SANZ SANZ, M^a Virginia (1994): *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*: 32.
El prólogo con el que contará la próxima publicación de este manuscrito presentará anotaciones similares a las notas 19 y 20, con el fin de dejar constancia más detallada de todas las obras consultadas por el licenciado y de toda la cultura escrita a la que pudo tener acceso. Tómense estos dos ejemplos como modelo ante la imposibilidad de presentar en este artículo una investigación más profunda.
- 21 FERRER, Bartolomé (1719): *Curiosidades utiles. Arithmetica, Geometrica y Architectonica. O sea la regla de oro arithmetica. El buen zelo, tratado geométrico [...]* Madrid.
- 22 edición facsímil. Oviedo, Librería Galgo, 2001, pág. 111.
Archivo Capitular de Cuenca. [A partir de ahora: A.C.C.] Biblioteca, N^o 1849. Fol. 2 v.

- 23 FERRER, Bartolomé (1719): *Curiosidades utiles. Arithmetica, Geometrica y Architectonica. O sea la regla de oro arithmetica. El buen zelo, tratado geométrico* [...]. Madrid.
Edición facsímil. Oviedo, Librería Galgo, 2001, págs. 107-111.
- 24 M^a VIRGINIA SANZ SANZ (1978): "El Tratado de arquitectura de Bartolomé Ferrer (1719)": 19.
- 25 FERRER, Bartolomé (1719): *Curiosidades utiles. Arithmetica, Geometrica y Architectonica. O sea la regla de oro arithmetica. El buen zelo, tratado geométrico* [...]. Madrid.
Edición facsímil. Oviedo, Librería Galgo, 2001, pág. 116.
- 26 Véase. Doc. 3.
- 27 FERRER, Bartolomé (1719): *Curiosidades utiles. Arithmetica, Geometrica y Architectonica. O sea la regla de oro arithmetica. El buen zelo, tratado geométrico* [...]. Madrid.
Edición facsímil. Oviedo, Librería Galgo, 2001, págs. 132-136.
- 28 FERRER, Bartolomé (1719): *Curiosidades utiles. Arithmetica, Geometrica y Architectonica. O sea la regla de oro arithmetica. El buen zelo, tratado geométrico* [...]. Madrid.
Edición facsímil. Oviedo, Librería Galgo, 2001, pág. 112.
- 29 No hay que olvidar que las últimas décadas del siglo XVII vieron la luz numerosos intentos por codificar los distintos sistemas de fortificación, dando lugar a la continua circulación de tratados que sirvieron a los estudiosos para adquirir, sino una formación práctica, un buen nivel de conocimientos teóricos.
Cf. CÁMARA, Alicia (2005): "Esos desconocidos ingenieros". En Madrid *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*. Ministerio de Defensa: 20.
- 30 Antonio Bordázar, quien que concedió vital importancia a distintas ramas de las matemáticas, fue un continuo asiduo de las tertulias organizadas por importantes personalidades de la cultura valenciana de finales del siglo XVII y llegó a entablar amistad con figuras claves como Tomás Vicente Tosca o Baltasar Íñigo, quienes le pondrían en conocimiento de los compendios y tratados más relevantes del momento, al igual que ocurriría con Ferrer.
Cf. FAUS PRIETO, Alfredo (1987): "Aspectos geográficos en la obra de Antonio Bordázar de Artazu, impresor erudito valenciano del siglo XVIII". En Valencia *Saitabi*, N^o: 37. Universidad de Valencia: 268-269.
- 31 A.C.C. Biblioteca, N^o: 1849. Fol. 3.
- 32 A.C.C. Biblioteca, N^o: 1849. Fol. 4 v., 6 v. y 7.
- 33 Cf. CÁMARA, Alicia: "La arquitectura militar del Padre Tosca y la formación teórica de los ingenieros". En *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*. Págs. 136-137.
- 34 BÉRCHEZ, Joaquín (1997): "Génesis y desarrollo del barroco americano". En Madrid *Historia del arte. La Edad Moderna*. Alianza Editorial: 398.
- 35 El proyecto de investigación previo a la tesis doctoral *La cultura arquitectónica en Cuenca 1670-1750* se basó en el hecho de justificar la presencia de Jaime Bort en Cuenca. Fue presentado en Valencia, el 14 de septiembre de 2005.
- 36 DE LA PEÑA VELASCO, Concepción (1985): "La biblioteca de Martín Solera un maestro de obras del siglo XVIII en Murcia". En Murcia *Imafronte*, 75, 78 y 85.

Felipe de Guevara y la pintura

Elena Vázquez Dueñas
Universidad Complutense de Madrid

Introducción

La figura de Felipe de Guevara podría ser analizada desde muchos puntos de vista, tales como, coleccionista de pinturas flamencas, anticuario y numismático, coleccionista de monedas antiguas... No obstante, en esta ocasión nuestra atención se centrará únicamente en estudiar su papel como tratadista de arte a través del análisis de su obra más importante *Los Comentarios de la pintura* (1560). Pero para ello, es preciso tener en cuenta en primer lugar el contexto en el que aparece.

Pensemos en una época en la que el hombre por primera vez se vio como heredero de un tiempo anterior, de una cultura precedente, y tomó así conciencia de su devenir histórico. Mientras que el hombre medieval se había considerado partícipe del mismo ámbito histórico que los antiguos, el hombre moderno fue capaz de distinguir distintas fases o períodos. Se articuló, de este modo, el curso de la Historia en tres fases: los antiguos, los presentes (calificados de modernos), y entre unos y otros una etapa intermedia considerada como oscura, que comprende la Edad Media, que hay que superar mediante una vuelta a la Antigüedad grecolatina.

En la reconstrucción artística de este pasado glorioso, los tratadistas cumplieron una importante función. Fueron ellos los encargados de reconstruir ese mundo perdido de la Antigüedad, y de difundir a través de sus obras los principios del modelo clásico para que sirviera de guía a los artistas del momento. Las ruinas de palacios, villas así como las estatuas clásicas conservadas se convirtieron en fuentes de su inspiración. Sin embargo, la reconstrucción de la pintura antigua planteó mayores problemas ante la escasez de vestigios. Los tratadistas

tuvieron que recurrir entonces a las fuentes literarias, entre las cuales destaca la *Historia Natural* de Plinio.

Pero, ¿hasta dónde llegó esta admiración? No debemos olvidar que en estos momentos junto a aquellos que valoran por encima de todo la Antigüedad clásica, aparecen otros que empiezan a cuestionar esa superioridad de los antiguos a favor de los modernos. Todo ello generará un debate que se conoce como la *querella de antiguos y modernos*. Es en el campo del arte donde el mito de los antiguos no solamente tuvo más fuerza, sino también más larga duración, como lo demuestra en el siglo XVIII la figura de Winckelmann (1717-1768). Mientras que tratadistas como Felipe de Guevara y Francisco de Holanda resaltan la superioridad de la Antigüedad clásica, otros como Pérez de Moya¹ o Villalón² centran sus esfuerzos en demostrar los progresos de la edad presente. El entusiasmo por los inventos técnicos o la experiencia frente a la filosofía antigua serán algunos de los aspectos que inclinen la balanza a favor de los modernos.

Pero debemos tener en cuenta que en realidad, y a pesar de sus diferencias tanto unos como otros persiguieron un mismo objetivo: erigirse por encima de los antiguos. Tal será la pretensión de los tratadistas del momento, que se proponen a través de sus obras instruir a los artistas para que alcancen esta anhelada meta. Y es que como ha señalado Maravall "(...) el Renacimiento supone (...) un salto hacia atrás, para ir en busca de fuentes clásicas, por encima del pasado más inmediato; pero no por el mero afán erudito de quedarse allí (...) sino para marchar de nuevo más vigorosamente, con más largo alcance hacia delante"³.

Ya en el siglo XII se había puesto en circulación una imagen literaria que sirve como desenlace a este debate que se resolverá a fines de siglo XVI a favor de los moder-

nos: “Los presentes, se dijo entonces, son como enanos en hombros de unos gigantes, los antiguos, de manera que, aunque aquéllos sean por sí, más pequeños que éstos, sin embargo, ven más y alcanzan a más porque están colocados sobre su altura(...)”⁴. En la misma línea está el testimonio del famoso obispo Antonio de Guevara (1480-1545): “No quiero (...) ni es razón que mi pluma se desmesure tanto en reprender a los pasados, que demos toda la gloria a solo los presentes porque ni los unos lo supieron todo ni los otros lo ignoraron todo. Si merece galardón el que me enseña el camino por donde tengo que ir, no menos merece gracias el que me avisa a do le puedo yo errar. La ignorancia de los antiguos no fue sino una guía para acertar nosotros”.

Como señalaba Baltasar Gracián en *El criticón*: “(...) Nada es quanto se ha dicho con que queda por decir, y creedme que todo quanto hay escrito en todas las artes y ciencias no ha sido más que sacar una gota de agua del océano del saber. Bueno estuviera el mundo, si ya los ingenios huvieran agotado la industria, la invención y la sabiduría! No sólo no han llegado las cosas al colmo de su perfección, pero ni aun a la mitad de lo que pueden subir”⁵.

Comentarios de la pintura

Es en este ambiente donde surge esta obra, que aunque fue escrita en 1560 no llegó a publicarse hasta el siglo XVIII (1788) por Antonio Ponz. Fue el Deán de Plasencia, don José Alfonso de Roa, quien le envió el manuscrito tras haberlo encontrado en una tienda de Plasencia.

Es cierto que se trata de una obra muy poco consultada, y que en muchos aspectos no resulta original al constituir una relectura de la *Historia Natural* de Plinio. Pero, no por ello debemos quitarle su importancia. Junto a párrafos extraídos directamente de Plinio, hallamos comentarios acerca del arte de su tiempo que resultan de gran interés. De este modo, en medio de una enumeración de pintores antiguos, y de descripción de las distintas técnicas artísticas y géneros de la Antigüedad, Felipe de Guevara se detiene para llamar la atención del lector moderno y advertirle que es el camino de la Antigüedad y no otro el que debe tomar como modelo. Así concluye su obra declarando: “no me parece será demasiado atrevimiento creer que los Pintores de nuestros tiempos, excepto pocos, no estudian, ni labran con aquel cuidado y diligencia sus obras, como los antiguos las trabajaron: porque es de creer que si por muchos fuese el día de hoy imitada la naturaleza con aquella perficion y excelencia que los antiguos la imitaron; que sus obras arrebatarian en estupor grande y admiración nuestros juicios y entendimientos, y nos detendrían suspensos y abobados, como vemos que los jui-

cios e ingenios de los Romanos y Griegos en esta parte lo estuvieron”⁶. Igualmente aclara que su intención no ha sido sacar a relucir la pintura de los antiguos para que compita con la de los modernos, sino que: “(...) se los he puesto delante, por la grande afición que a ellos y al arte tengo; para que agitados los buenos ingenios y habilidades, no se duerman ni contenten hasta llegar a igualarse con los antiguos: y para que los que en el arte estan aventajados, se gloríen, teniendo tan excelentes exemplos, como los que hemos puesto delante, con que compararse”⁷.

Su deseo de demostrar la superioridad de lo antiguo sobre lo moderno le llevará también a intentar ver bajo el prisma de la historia clásica a los personajes del momento, como por ejemplo El Bosco. De hecho, la importancia de Felipe de Guevara en este campo reside en haber sido el primer comentarista en España de la obra de El Bosco. Pero aunque esta obra es conocida fundamentalmente por la importancia de estos comentarios que han llevado a que la figura de Felipe de Guevara se halle siempre vinculada a la obra de este pintor, la relevancia de esta obra va más allá. Así, leyéndola con detenimiento descubrimos que Guevara es probable que conociera y utilizara como fuente de inspiración la primera edición de 1550 de las *Vidas* de Vasari. De este modo al igual que éste distingue en las artes un período de esplendor; al que le sigue otro de decadencia para finalmente volver a resurgir. Pero Guevara, al contrario que Vasari, incluye en ese período de esplendor no solamente la Antigüedad grecolatina, sino también la pintura egipcia y la pintura precolombina.

Influido por la época en la que vivió es normal que se sintiese atraído por la pintura precolombina, en tanto que ésta se presentaba como un elemento de singularidad y exotismo, como algo que despertaba su interés y admiración, y que la incluyese dentro de esa Antigüedad a la que tanto admiraba. Es preciso tener en cuenta, además, que esta evocación que hace Felipe de Guevara del arte del nuevo mundo constituye uno de los pocos ejemplos que encontramos en el campo del arte en el siglo XVI. Otros autores que excepcionalmente tratan este tema son Durero y Francisco de Holanda.

Guevara coloca el arte del Nuevo Mundo en un alto nivel, descubriendo en él un paralelismo, una herencia directa con el arte egipcio. Pero, como señala Sylvie Deswarte, aquí nada es abiertamente formulado ni exhaustivamente desarrollado. Estas referencias de Guevara al arte del Nuevo Mundo, que aparecen dentro del cuadro pliniano de las diversas maneras de pintar, son algo fortuitas y no tienen el carácter globalizante que adquieren en Francisco de Holanda.

Por otra parte, Felipe de Guevara señala que a la pintura de los griegos y romanos es razón que suceda en importancia la pintura de los egipcios. Por el contrario, Plinio había hecho referencia al arte egipcio, pirámides y obeliscos, para criticar su ostentación.

Menéndez Pelayo en su *Historia de las Ideas estéticas en España* afirmaba que Felipe de Guevara “no acertaba vivir en otro mundo que en el mundo clásico” y que su “fanatismo clásico no sólo le hace abominar de la Edad Media, sino mirar con menosprecio las escuelas de su siglo, en que el arte pictórico subió a una altura jamás sospechada por los antiguos”⁸. No obstante, considero que si bien es cierto que Felipe de Guevara condenó la actuación de esos bárbaros Godos, también alabó los mosaicos que contempló en la Catedral de Monreale en Sicilia y la capilla palatina de Palermo, tan característicos de la Edad Media. Por lo que respecta a su consideración por las escuelas de su siglo, es cierto que Felipe de Guevara hace hincapié en la holgazanería existente en España entre los artistas, con algunas excepciones como la de Alonso Berruguete, y que llega a exclamar: *oh ingenios dormidos!*, pero también afirma que sospecha que “la naturaleza duerme segura el día de hoy, de ser vencida, ni desafiada en semejantes empresas, sino es de muy pocos”. Y es en estos pocos donde Guevara sitúa el resurgimiento de las artes: en Italia y Flandes.

La postura de Felipe de Guevara se entiende porque, a diferencia de lo que ocurría con los tratadistas italianos, poseía un gran conocimiento de los pintores flamencos ya que había nacido en Flandes⁹. Por otra parte, debió influir el hecho de estar ligado toda su vida a la corte del Emperador; y formar parte de la elite cultural y social que se generó en torno a ella. Por lo tanto, como señala Silva Maroto¹⁰, “no es extraño que alguien perteneciente a este medio valorara igualmente la pintura de Flandes y de Italia. Prueba de ello es que tanto Carlos V como quienes se movieron en su círculo más o menos inmediato gustaron de ambas, o al menos poseyeron obras flamencas e italianas (...)”. Además debió influir, sin duda, en su gusto artístico el hecho de que su padre, don Diego de Guevara, hubiera estado bajo el servicio de Margarita de Austria, siendo también un miembro destacado en la Corte de Carlos V, y poseyendo además una importante colección de pinturas, entre las cuales figuraba el *Matrimonio Arnolfini* de Van Eyck, que finalmente regalaría a Margarita. Muchas de estas pinturas serían heredadas por Felipe, pero es probable que él también adquiriese algunas, sintiendo sobre todo predilección por la obra de El Bosco, como luego veremos. En la colección de Felipe figuraban pinturas como *El carro de heno*.

Continuamos leyendo la obra y vemos como también nos desvela sus propias experiencias. Así asegura que

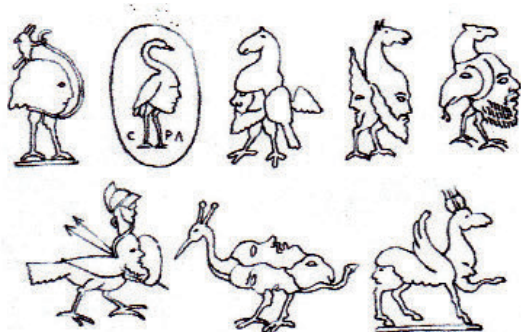
viniendo de la jornada de Túnez en el año 35, tuvo la oportunidad de contemplar los mosaicos de la iglesia de Monreale en Sicilia, y la capilla palatina de la Iglesia de San Pedro el Viejo. Nos dice que llevó también a algunos de la nación a verlo como cosa maravillosa. Además, cuando trata los mosaicos realizados con veneras y conchas marinas, nos cuenta que vio un ejemplo de ello en la escalera que se encontraba en las paredes de una huerta del Secretario Marturano fuera de Nápoles la vía de Calabria, en el mismo año 35. Igualmente sabemos que el Emperador llevó a Felipe de Guevara en su séquito cuando fue a coronarse en Bolonia, solemnidad que se celebró el 24 de febrero de 1530, y acabadas las fiestas le concedió el hábito de Santiago, cuyas informaciones se celebraron en julio de ese mismo año. Según Cean Bermúdez, allí Felipe tendría la oportunidad de conocer también al célebre Tiziano Vecellio.

Felipe de Guevara y El Bosco

Como decíamos anteriormente, la importancia de Felipe de Guevara en este campo reside en haber sido el primer comentarista en España de la obra de El Bosco. En este sentido, las ideas vertidas en su obra pueden proporcionarnos información acerca de la consideración de la obra de este artista en pleno siglo XVI.

En un primer momento nos llama la atención la crítica que hace Guevara del grutesco. Señala que para él no puede ser considerado pintura, en tanto que ésta consiste en la imitación de la naturaleza, y el grutesco se caracteriza por representar cosas que se alejan de la realidad, como pueden ser monstruos. Pero, ¿cómo entonces puede alabar tanto la obra de El Bosco? No obstante, si seguimos leyendo veremos como Guevara llega a declarar que únicamente acepta este tipo de representaciones en el caso de que existan argumentaciones que expliquen que no hay en ellas alguna cosa que ofenda. Y son estas argumentaciones las que parece buscar Guevara en su defensa de la obra de El Bosco, realizando una lectura classicista de sus pinturas. Así, para explicar el interés de este pintor por las composiciones extrañas lo equipara a un género de la Antigüedad que se conoce como *grillo*. Este género lo toma de la *Historia Natural* de Plinio, que describe al artista Antiphilos como el padre de este nuevo género satírico de pintura. La pintura de <<grillos>> (*grillos* en griego significa cerdo), según Plinio, fue un género puesto de moda por el grecoegipcio Antífilo hacia 300 a.C., al retratar a un tal Grillo o de tal manera apodado por su aspecto porcino. Este término se utilizó desde la Antigüedad para designar escenas con figuras semihuma-

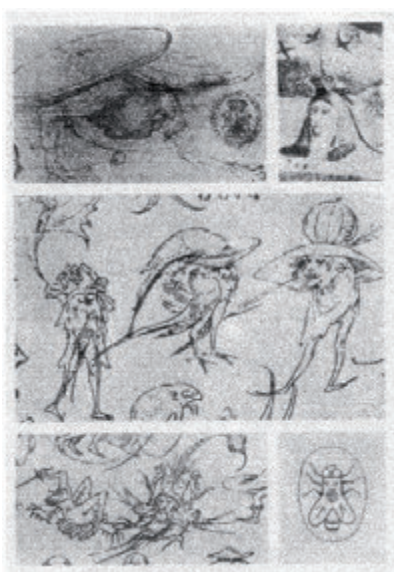
nas y semianimales. Grillo era también el nombre de uno de los compañeros de Ulises que, según la Odisea homérica, había sido metamorfoseado en animal por Circe. También se denominan <<grillos>> a las figuras humanas en las que se ha suprimido diversas partes de su cuerpo, como el tronco, reduciéndose su forma a una cabeza y unas piernas.



Gryllas de piedras grabadas antiguas. (Fuente: BALTRUSAITIS, J. (1987): *La Edad Media fantástica: antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Cátedra, Madrid)



Gryllas antiguas y gryllas góticas. A y C. Gryllas antiguas. B. Grylla de un manuscrito de Cambrai, siglo XIV. D. Grylla de un libro impreso en Rúan, siglo XV. E. Grylla de un libro impreso en Lyon, siglo XV. (Fuente: BALTRUSAITIS, J. (1987): *La Edad Media fantástica: antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Cátedra, Madrid)



Gryllas de Hieronymus Bosch. (De arriba abajo y de izquierda a derecha). Dibujo de Berlín. Venecia, retablo de los Eremitas. Dibujos de Oxford. Grylla antigua. (Fuente: BALTRUSAITIS, J. (1987): *La Edad Media fantástica: antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Cátedra, Madrid)

En un principio, esta idea que defiende Guevara según la cual El Bosco pudiera haber utilizado como modelo géneros de la Antigüedad nos puede resultar un tanto chocante. Pero no debemos olvidar que la Antigüedad grecorromana no solamente estaba conformada por ese mundo de dioses donde todo era heroico y noble, sino que también confluían en ella todo un mundo de seres fantásticos de complejos orígenes, que mezclaban cuerpos y naturalezas heterogéneas.

Asimismo, Felipe de Guevara asegura que las obras de El Bosco están hechas con "prudencia y decoro". El concepto decoro resulta de gran importancia, por lo que merece que nos detengamos para su estudio. Schlosser señalaba que es un término difícil de definir, puesto que en él tienen cabida diferentes acepciones: conveniencia, dignidad, adecuación, honestidad... Para los teóricos de la Antigüedad y del Renacimiento, significaba "la congruencia o conveniencia con lo real", y poco a poco se transforma en una opción estética de categoría moral, tal y como señala Isabel Mateo, siendo Ludovico Dolce, en Italia, y Felipe de Guevara, en España, los que marcan la transición de este concepto. Pacheco se erigió como el mejor tratadista del decoro como concepto de honestidad y decencia. Pero, ¿cuál es la "prudencia y decoro" que resalta Guevara en El Bosco?. Guevara advierte al lector que no se debe atribuir a El Bosco cualquier pintura que represente alguna monstruosidad o algo fuera del orden de la naturaleza, puesto que hay muchos imitadores que lo hacen "sin discreción y juicio ninguno". Continúa diciendo: "(...) No niego que no pintase extrañas efigies de cosas, pero esto tan solamente a un propósito que fue tratando del infierno, en la qual materia, queriendo figurar diablos imaginó composiciones de cosas admirables"¹¹.

De este modo, las invenciones de El Bosco se justifican y se consideran decorosas, en tanto que se centran en representar el infierno, un mundo donde tiene cabida todo este tipo de monstruosidades fantásticas. Ello explica igualmente su afirmación de que El Bosco "nunca pintó cosa fuera del natural en su vida, sino fuese en materia de infierno, ó purgatorio. Sus invenciones estrivaron en buscar cosas rarísimas, pero naturales: de manera, que puede ser regla universal, que qualquiera pintura, aunque firmada de Bosco, en que hubiere monstruosidad alguna, o cosa que pase los límites de la naturaleza, que es adulterada y fingida, sino es, como digo, que la Pintura contenga en sí infierno, ó materia de él.

Es cierto, y a qualquiera que con diligencia observare las cosas de Bosco, le será manifiesto haber sido observantísimo del decoro, y haber guardado los límites de naturaleza cuidadosísimamente, tanto y más que otro ninguno de su

arte(...)”¹². Para Guevara las obras de El Bosco, en las que se representan a monstruos fantásticos, se adecuan perfectamente a la realidad, pero no a la terrenal sino a la del infierno o purgatorio. Es la naturaleza del inframundo y no otra la que quiere plasmar en estas obras. El Bosco penetra en ese mundo desconocido, y lo presenta al espectador con tal detalle que le otorgan una verdad y un realismo, que provoca un cierto estado de malestar.

Estas ideas se corresponden con las que defiende Miguel Ángel en el tercer diálogo de *El diálogo de la pintura* de Francisco de Holanda, donde llega a declarar que: “(...) cuando quiere que algún grande pintor (lo cual muy pocas veces acontece) hace alguna obra que parece falsa y mentirosa, aquella falsedad es muy verdadera; y si allí hiciese más verdad, sería mentira, que él no hará ya cosa que no pueda ser en aquello que ella es, ni hará una mano de un hombre con diez dedos, ni pintará en un caballo las orejas de un toro, ni la anca de camello ni pintará la mano del elefante con aquellos sentimientos que tiene la del caballo, ni en el brazo del niño, ni rostro, pondrá sentidos de viejo; ni en una oreja, ni en un ojo, pondrá grosura de medio dedo fuera de su lugar; ni aun tan solamente le es concedido echar por donde quisiere una escondida vena en un brazo; que estas tales cosas son muy falsas.

Pero si él, por guardar mejor el decoro al lugar y al tiempo, mudare alguno de los miembros en la obra grotesca (que sin eso sería muy sin gracia y falsa) o parte de alguna cosa en otro género, como a un grifo o venado mudarle del medio abajo en delfín o de allí hacia riba en figura de lo que bien le estuviere, poniendo alas en lugar de brazos y cortando de allí los brazos, si las alas estuvieren mejores. Aquel tal miembro que él muda, si fuere de león o de caballo o de ave, será perfectísimo como de tal género, y esto, aunque parezca falso, no se puede llamar sino bien inventado y monstruoso; y mejor se decora la razón cuando se mete en la Pintura alguna monstruosidad —para la variación y relajamiento de los sentidos y cuidado de los ojos mortales que a las veces desean ver aquello que aún nunca vieron, ni les parece que puede ser más(...)”¹³.

Pero, lo cierto es que el Renacimiento no pareció comprender muy bien la obra de El Bosco. En el siglo XVI muchos veían en sus escenas diabólicas una intención de divertir, a la manera de los grotescos. Y Vasari definía al Bosco como “el autor de verdaderas pesadillas”. Esta consideración perduraría a lo largo de los siglos. Así, Delacroix cuando conoció los cuentos de Edgar Allan Poe, que Baudelaire acababa de traducir, escribió en su Diario (6 de Abril de 1856) lo siguiente: “Hay en estas concepciones verdaderamente extraordinarias, es decir, extrahumanas, una seducción de lo fantástico que es atribui-

do a ciertos temperamentos nórdicos o de no sé donde, pero que no se halla en nuestras naturalezas francesas. Esas gentes no se complacen sino en lo que está fuera de lo natural; en cambio, nosotros no podemos perder hasta ese punto el equilibrio y ésta debe ser la razón de nuestros desvíos...Aun cuando hay un talento de los más notables en esas concepciones creo que es de un orden inferior al que consiste en pintar lo verdadero”¹⁴. Es muy probable que hubiese emitido un juicio similar sobre las obras del Bosco si hubiera tratado de ellas.

Sólo una minoría, entre la cual se encontraba Felipe II y Felipe de Guevara, era capaz de ver en la obra de El Bosco un significado más profundo. De ahí, que Felipe de Guevara llegase a declarar en su obra que El Bosco era algo más que un “inventor de monstruos y quimeras”. En la obra de El Bosco es preciso penetrar en sus símbolos y darse cuenta de su trascendencia a través de lo fantástico. Y nada de esto puede conseguirse cuando se piensa como Courbet, quien decía: “Pintaré ángeles cuando los haya visto”.

A finales del siglo XIX se vuelven a tener en cuenta las opiniones de Fray José de Sigüenza, y se considera, tal y como señala Gauffreteau-Sévy que: “los monstruos que pueblan las obras de Hieronymus Bosch no piden sino ser desenmascarados para mostrar sus verdaderos rostros: no son sino el Hombre, son el Hombre mismo, con sus debilidades, sus vicios, sus locuras, sus anhelos confesados o inconfesados, y también, su necesidad de lo maravilloso, su inmensa soledad y su angustia de la muerte”¹⁵. Se trata del hombre, ese soñador definitivo (André Breton, Primer Manifiesto del Surrealismo). Y es que tal y como dijo Goethe: “El hombre no puede mantenerse mucho tiempo en el dominio consciente. Debe siempre refugiarse en el inconsciente; ahí es donde tiene sus raíces”.

Cita Guevara a un discípulo del Bosco, cuya obra considera de gran valía. Desgraciadamente no da el nombre pero se piensa que pudo referirse a Peter Brueghel. No obstante, advierte Brans que si bien es cierto que Guevara escribió sus comentarios hacia 1560, unos años antes de la muerte de Brueghel, y que seguramente conocía el nombre y la obra de éste, el hecho de que se exprese en pasado hace pensar en que se trataba de un pintor que no vivía en aquel momento.

Finalmente, Guevara menciona una obra de El Bosco que se ha identificado con la *Mesa de los Pecados Capitales*, que por entonces se hallaba en posesión de Felipe II. La compara con la obra de un pintor griego Arístides, “(...) inventor de estas pinturas, que los Griegos llamaron Ethice, lo qual en nuestro castellano suena, Pinturas que muestran las costumbres y afectos de los ánimos de los

hombres". Se refiere a Arístides de Tebas, contemporáneo de Apeles y que, según Plinio¹⁶, fue el primero de todos los pintores en captar el espíritu y expresar los sentimientos de los hombres, que los griegos llaman *ethe*.

Es preciso tener en cuenta que en ninguna parte Guevara hace referencia a los problemas de significación de la obra de El Bosco, algo que hoy en día constituye quizá el mayor atractivo de su obra. Nuestro interés por la obra de El Bosco se debe a aspectos muy distintos a los de aquella época.

El Padre Sigüenza, por su parte, en su *Hª de la Orden de San Gerónimo (1605)* declaró que "(...) *sus pinturas no son disparates, sino unos libros de gran prudencia y artificio; la diferencia que a mi parecer hay de las pinturas de este hombre a las de los otros, es que los demas procuraron pintar al hombre cual parece por de fuera; éste sólo se atrevió a pintarle cual es dentro(...)*"¹⁷. Al calificar a las obras de El Bosco, de "libros", Sigüenza está aludiendo a la idea de la pintura como literatura para iletrados, opinión generalizada en la teoría artística del s.XVI y que guarda relación con la máxima horaciana de *ut pictura poesis*. Resalta la función didáctica de las obras de El Bosco. Así, en la ya citada *Mesa de los Pecados Capitales*, El Bosco nos muestra las distintas clases de pecados inmersos en la realidad cotidiana buscando una aproximación con el espectador; para que éste se identifique con los protagonistas de las viñetas, y pueda llevar a cabo su personal examen de conciencia. Además, el tono satírico de estas escenas facilita su rechazo por parte del espectador; invitándolo al arrepentimiento. En el infierno, donde despliega el pintor como es lógico toda su imaginación, los condenados reciben sus castigos adecuados al pecado que han cometido. El carácter didáctico e ilustrativo está subrayado por las leyendas manuscritas que acompañan a cada tipo de pena y hacen referencia directa a la transgresión de las leyes divinas y los mandamientos (en concreto a los pecados llamados capitales o mortales).

En el centro, compuesto por tres anillos concéntricos, se representa el Ojo de Dios, en cuya pupila aparece Cristo saliendo del sepulcro y mostrando sus heridas al espectador. Alrededor de la pupila se ha escrito "*cuidado, cuidado, Dios ve*", y lo que Dios ve son los Siete Pecados Capitales, que están siendo cometidos por los hombres.

De este modo, Sigüenza trata de explicarnos la pintura de El Bosco como un arte religioso y moral, movido no solamente por su deseo de justificar los gustos del monarca sino también porque al igual que Felipe de Guevara simpatizaba con las ideas erasmistas. Se sabe que en 1592 Sigüenza fue sometido a un proceso inqui-

sitorial, al sostener doctrinas e ideas distintas a las de la mayoría de sus compañeros conventuales. Por lo tanto, no es de extrañar que tanto Guevara como Sigüenza se sintiesen atraídos por aquellas obras de El Bosco, que a través de un lenguaje alegórico venían a criticar los usos y abusos en materia religiosa y mundana.

Objetivos, planificación y metodología

Todo lo que aquí se ha expuesto forma parte de una tesis doctoral, dirigida por el prof. Fernando Checa Cremades, que tiene por objetivo el estudio de la vida y la obra de Felipe de Guevara. La tesis parte, en primer lugar, de un estado de la cuestión en el que se comenta la bibliografía específica sobre el tema, así como se realiza un recorrido señalando otros tratadistas del momento. Una vez introducidos en el contexto en el que nos movemos se ofrecen una serie de datos acerca de la biografía de Felipe de Guevara tratando de completar lagunas basándonos en documentos hallados en distintos archivos. Se analiza, a continuación, el contexto intelectual en que debió desarrollar todas sus actividades, situándolo entre dos ambientes: el de la pintura flamenca y el de los anticuarios. De este modo, quedan reflejadas todas las facetas de Felipe de Guevara como coleccionista de pinturas, como anticuario y numismático. Para ésta última se tienen en cuenta las cartas que intercambiaba Felipe de Guevara con otros eruditos de la Antigüedad (Álvar Gómez de Castro¹⁸, Francisco y Juan de Vergara...) acerca del estudio de las monedas antiguas. Estas cartas nos ofrecen una serie de datos que son de gran interés. En primer lugar, prueban el estudio de la Antigüedad llevado a cabo a través de las monedas. Así, vemos como en las cartas continuamente se hace referencia a las posibles dudas surgidas a la hora de descifrar el significado de inscripciones de algunas monedas. Es más, en alguna ocasión (carta del 16 de noviembre de 1556) Felipe de Guevara pide que le manden una moneda porque tiene la necesidad de retratarla. Asimismo, estas cartas nos hablan de un activo intercambio de monedas entre eruditos. Nos sirven también para tratar de reconstruir algunas de las monedas que formaban parte de su colección y que según Ambrosio de Morales eran de gran rareza.

Otro de los aspectos fundamentales de la tesis es el análisis de la obra *Comentarios de la Pintura*. En esta comunicación hemos dedicado una mayor atención a interpretar los comentarios de Felipe de Guevara sobre la obra de El Bosco. Sin embargo, en la tesis se realizará un estudio más pormenorizado de la obra, estudiando las fuentes utilizadas por Felipe de Guevara además de Plinio y de Vitrubio.

Como hemos visto anteriormente la obra de Guevara pasó en su momento totalmente desapercibida, ya que ni siquiera llegó a ser publicada, y lo cierto es que las cosas no parecen haber cambiado mucho en la actualidad a pesar de su gran importancia como erudito ligado a las Cortes de Carlos V y Felipe II. Quizá habría despertado algo más de interés si se hubiese conservado su inventario de bienes o su tratado de monedas antiguas. Sin embargo se han conservado otra serie de documentos (como la escritura de venta al rey o las cartas entre eruditos) que nos ofrecen una serie de datos de gran interés, y nos permiten reconstruir y analizar con todo detalle la vida y obra de este singular personaje que ocupó sin duda un lugar destacado dentro del ambiente artístico y cultural del siglo XVI.

Notas

- 1 Véase PÉREZ DE MOYA, J.(1995): *Philosophía Secreta*, Cátedra, Madrid.
- 2 Véase VILLALÓN, C. DE (1898): *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid.
- 3 MARAVALL, J.A. (1966): *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, p. 257.
- 4 IDEM, p. 588.
- 5 IDEM, p. 610.
- 6 GUEVARA, F. DE (1948): *Comentarios de la pintura*, Selecciones Bibliófilas, Barcelona, p355.
- 7 IDEM, p356
- 8 MENÉNDEZ PELAYO, M. (1974): *Hª de las ideas estéticas en España*, vol.II, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 870 y 872.
- 9 Algunos autores, como Álvarez y Baena, Gil González, Cean Bermúdez, Jerónimo de Quintana, han señalado que Felipe era natural de Madrid. Sin embargo, los documentos relativos a las Ordenes Militares (Santiago) con fecha de 1530, prueban que Felipe era natural de Bruselas.
- 10 SILVA MAROTO, P. (2004): "Pintura y sociedad en la España de Carlos V", *Carolus,(catálogo de exposición)*, Museo de Santa Cruz, Toledo, p. 145.
- 11 GUEVARA, F. DE (1948): *op.cit.*, p. 126.
- 12 IDEM, p. 127
- 13 HOLANDA, F. DE (2003): *De la pintura antigua y el diálogo de la pintura*, Visor, Madrid pp188-189.
- 14 GAUFFRETEAU-SÉVY, M. (1973): *Hieronymus Bosch "el Bosco"*, Editorial Labor, Barcelona, pp. 12-13.
- 15 IDEM, p. 13.
- 16 PLINIO, (1967-71) *Natural history*, Loeb Classical Library, Londres, p. 333.
- 17 SIGÜENZA, FRAY JOSE DE, (2003): *Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial*, Maxtor,Valladolid, p489.
- 18 Mª Carmen Vaquero Serrano ha publicado 33 de las cartas que intercambiaba Felipe de Guevara y su hijo Diego con Álvarez Gómez. Fueron escritas entre noviembre de 1555 y diciembre de 1563, casi todas desde Madrid a la Ciudad Imperial.Véase VAQUERO SERRANO, M.C. (1996): *En el entorno del maestro Álvarez Gómez: Pedro del Campo, María de Mendoza y los Guevara*, Oretania ediciones, Toledo.

Bibliografía

- BALTRUSAITIS, J. (1987): *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Cátedra, Madrid.
- BANGO TORVISO, I. y MARÍAS, F. (1982): *Bosch, Realidad, símbolo y fantasía*, Silex, Vitoria.
- CEAN BERMÚDEZ, A. (1965): *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo II, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, Madrid, (Edición facsímil de la de 1850).
- CHASTEL, A. (2000): *El Grottesco*, Akal, Madrid.
- DESWARTE, S. (1992): *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos, Francisco de Holanda e a teoria da arte*, Difusao Editorial, Lisboa.
- GAUFFRETEAU-SÉVY, M. (1973): *Hieronymus Bosch "el bosco"*, Editorial Labor, Barcelona.
- GUEVARA, F. DE (1948): *Comentarios de la pintura*, prólogo y revisión por Rafael Benet, Selecciones Bibliófilas, Barcelona, (reprod. facs. de la ed. de: Madrid, Jerónimo Ortega, 1788).
- HOLANDA, F. DE (2003): *De la Pintura antigua y El diálogo de la pintura*, Visor Libros, Madrid.
- KAYSER, W. (1964), *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires
- MARAVALL, J.A. (1966): *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1974): *Historia de las ideas estéticas en España, I*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid
- PEÑALVER ALHAMBRA, L. (2003): *Los monstruos de El Bosco. Una estética de la figuración visionaria*, Junta de Castilla y León, Conserjería de Educación y Cultura, Valladolid.
- PLINIO, (1967-71): *Natural History*, tomos IX y X, Libros XXXV y XXXVI, Loeb Classical Library, Londres.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. (1923): *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Madrid.
- SCHLOSSER, J. (1993): *La literatura artística*, Cátedra, Madrid.
- SIGÜENZA, FRAY JOSE DE, (2003): *Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial*, Maxtor, Valladolid.
- SILVA MAROTO, P. (2004): "Pintura y sociedad en la España de Carlos V", *Carolus*, (catálogo de exposición), Museo de Santa Cruz, Toledo.

Aproximación a las imágenes de *vanitas* en el barroco hispano

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez*
Universitat de València

La *vanitas* es una idea constante en el pensamiento religioso y filosófico de todos los tiempos que tiene sus orígenes en las palabras de Salomón que se recogen en el *Eclesiastés*, “vanidad de vanidades, todo es vanidad”¹. Este concepto, que encierra una reflexión de corte existencialista sobre el sentido de la vida, vivió un momento de esplendor en los siglos del barroco ya que llegó a configurar un género en el caso de la pintura, sin olvidar el abundante uso que la literatura hispana del momento hizo del término “desengaño”, una expresión capital para entender la riqueza de matices que en el ideario de la *vanitas* convergen².

El presente artículo es una aproximación a la tesis doctoral que actualmente se encuentra en preparación y que tiene como objetivo un estudio interdisciplinario de las imágenes de *vanitas* en el barroco hispano. La tesis plantea un estudio global e integrador que tenga en cuenta los diversos temas que se concentran en la noción de *vanitas*, adoptando para ello un planteamiento culturalista. En este sentido se ha adoptado una definición de “cultura” en la que cabe cualquier “producto” en el que la idea de la *vanitas* aparezca reflejada, de manera que se hace necesaria una actitud interdisciplinar que consiga apreciar las complejas relaciones y vínculos que se establecen entre los diversos productos que una época, en nuestro caso el barroco, ha elaborado³. La pintura de *vanitas* entra en diálogo, de este modo, con otras manifestaciones en las que la idea se encuentra presente, como la emblemática o la literatura, campos a los que es necesario acudir para perfilar y precisar la variedad de temas que en la *vanitas* convergen. Con ello se lograría

ocupar el hueco que en la historiografía hispana existe en torno a nuestro tema, pues los estudios e investigaciones que sobre ella se han realizado han tendido, salvo excepciones, a presentar la *vanitas* dentro del escurridizo término de “naturaleza muerta”⁴.

El punto de partida de la tesis lo constituyen los siglos XVI y XVII, aunque hay que tener en cuenta que el límite cronológico puede extenderse hasta expresiones culturales del XVIII en las que es posible encontrar manifestaciones de *vanitas* herederas de la retórica barroca. En cuanto al marco geográfico se ha optado por el término “hispano” pues así se incluye tanto el ámbito peninsular como los territorios europeos e hispanoamericanos que se encontraban bajo el dominio de la Monarquía Hispánica. Esta amplitud geográfica se muestra necesaria para poder dibujar un mapa de la *vanitas* que tenga en cuenta la realidad de una cultura que trascendía los límites naturales peninsulares.

La tesis propone un tratamiento a fondo del idea de la *vanitas* en el que se desarrollan los diversos temas que en el ideario de la misma convergen. En primer lugar, es capital la cuestión del engaño que supone la vida terrena del hombre. Si el desengaño acontece en el momento de la muerte, eso supone que antes se vive en el engaño. Vinculado con el carácter engañoso del mundo se encuentra la metáfora del *teatrum mundi*, con una trayectoria dilatada en la cultura hispana y que equipara la vida del hombre a una representación teatral en la que éste no es consciente del papel que está representando.

Por otra parte, la tesis pone el acento en la consideración de la vida como una peregrinación en la que, debi-

do al engaño, el hombre no sabe escoger el camino correcto. Partiendo de este tópico y el del hombre como extranjero en la tierra que ansía retornar a su patria celestial, se pone el acento en el tema del *bivium* o encrucijada, el de la elección entre el camino de los vicios o el de las virtudes.

Dado que la vida se entiende como un estado transitorio, finito y perecedero, se recomienda al hombre que practique el *contemptus mundi* o desprecio del mundo, pues nada de lo que tiene en su vida terrena le va a acompañar en su posterior vida celestial, una vez que ha terminado su peregrinar por la tierra. Todo lo que el hombre reúne en su vida son los meros atributos del papel que está representando durante la función de la vida, siendo un error de vanidad y soberbia el poner la menor atención en ellos: es por ello que la riqueza o los altos cargos políticos y eclesiásticos son despreciables. Se recomienda seguir el ejemplo de los santos penitentes, que abandonan el mundo y sus comodidades para vivir en soledad y en contacto con Dios, alcanzando la sabiduría necesaria para comprender el mundo y sus engaños. El santo penitente se convierte en el modelo de *sabio* que la *vanitas* recomienda, un sabio que adquiere su *sabiduría* alejado del mundo y sus engaños.

Un aspecto básico del ideario de la *vanitas* es el de la percepción de la fugacidad del tiempo, ya que la reflexión sobre la vanidad de lo mundano y la inanidad del hombre surgen al asumir nuestro carácter perecedero y temporal, sujeto a la caída del telón del gran teatro del mundo. Dos ideas senequianas que se recuperan en el barroco son la del *quotidie morimur*, o que el vivir es un incesante morir; y el *nascendo morimur*, o que el primer encuentro con la muerte se produce al nacer.

Finalmente se contempla también el estudio de un apartado que trata sobre el ejercicio de la introspección, el conocimiento de uno mismo con el fin de asumir nuestro carácter perecedero y el consiguiente desarrollo del tema del desengaño, un concepto clave en la idea de la *vanitas* pues entiende que el engaño del mundo finaliza con la muerte, el hombre se desengaña al morir. Pero ello no impide que a lo largo de su vida el hombre pueda (y deba) adoptar una actitud desengañada. En este apartado se contempla el estudio de las metáforas que versan sobre la fragilidad del hombre, como el *homo bulla*, que compara al hombre con una burbuja por su fragilidad e inestabilidad, así como la abrumadora presencia de calaveras en la pintura de *vanitas*, verdadero *leitmotiv* del tema y emblema del desengaño, pues nos recuerda nuestro carácter perecedero y temporal, al tiempo que emerge como imagen de aquello en lo que se convertirá el

hombre una vez se ha despojado de los atributos del papel que estaba representando.

En relación con este último apartado, y como pequeña síntesis de aproximación a la tesis, en las siguientes líneas nos ocuparemos de una pintura tardía mexicana, la *Alegoría de la Muerte* de Tomás Mondragón (figura 1).



Mondragón, *Alegoría de la Muerte*

Se trata de una pintura ejecutada a mediados del siglo XIX pero que se muestra heredera de la simbólica barroca en el tratamiento del tema del desengaño. A continuación trataremos de acercarnos al significado que transmite esta curiosa imagen mitad humana y mitad esqueleto, adoptando para ello una actitud interdisciplinar que combina arte y literatura, imagen y texto, pues ambas se encuentran representadas en nuestra pintura. No se trata tanto de hacer una "traducción escrita" de la imagen en textos contemporáneos ni de sustituir de un modo gratuito lo visual por lo escrito, sino de desvelar como la pintura actúa como un lenguaje que contiene las instrucciones necesarias para que el espectador *redlice* la interpretación oportuna que la pintura enuncia, es decir, sea capaz de *leer* el mensaje que en la obra se ha depositado⁵.

En primer lugar hemos de decir que se trata de una obra que guarda estrechas relaciones con la emblemática⁶ ya que cuenta con una inscripción que reza *Este es el espejo que no te engaña*. La pintura emerge de este modo como un verdadero enigma, una especie de jeroglífico

que con la presencia de la inscripción invita al espectador a reflexionar sobre el mensaje que la peculiar pintura está transmitiendo. Conviene recordar que los libros de emblemas constituyen uno de los frutos más sabrosos, originales y genuinos de la época moderna y barroca, siendo una fuente indispensable para todos aquellos estudiosos que pretendan conocer la cultura y la mentalidad de los siglos XVI y XVII. El producto creado por la emblemática en el que se combinaba imagen y texto con una sutileza intelectual sólo al alcance de las clases cultas del momento con la finalidad de transmitir un mensaje simbólico, creó un tipo de libros que gozaron de un éxito notable⁷.

Partiendo de esta premisa, la pintura de Mondragón cuenta con casi todos los ingredientes que conforman un emblema o jeroglífico⁸, pues despliega con una imagen enigmática portadora de un significado y un lema o mote que a modo de sentencia breve recoge el sentido de la composición (aunque sin hacer alusión directa a ella). Sin embargo carece de *subscriptio* o comentario sobre el contenido simbólico encerrado en la imagen. Las siguientes líneas tratan de reconstruir ese texto que nunca se imprimió excepto en la mente de los sucesivos espectadores-lectores. Todo ello otorga también a la alegoría pintada por Mondragón de categoría de pintura *mnemotécnica*, entendida como un potente recordatorio visual y escrito acerca del ideario de la *vanitas* y el desengaño del mundo⁹.

De este modo, el mote *Este es el espejo que no te engaña*, encierra la clave para descifrar la alegoría de la muerte pintada por Mondragón. Lo que cabe cuestionarse es a qué tipo de engaño alude y a qué tipo de espejo se refiere.

Ya hemos comentado como en el barroco el término *vanitas* era sinónimo de desengaño, concepto abundante en la literatura del momento que puede definirse como una especie de sabiduría que permite ver las cosas al margen de su apariencia¹⁰. No obstante también se constata su uso para referirse a la pintura, pues la *Vanitas* pintada por Antonio de Pereda en 1634 aparece calificada en la época como un “cuadro de desengaño” o “cuadro sobre el desengaño del mundo”¹¹. El concepto de desengaño implica que el mundo y sus cosas tienen dos puntos de vista, uno verdadero y otro falso o aparente. Sin embargo, a causa del engaño que supone la vida terrena, el hombre no sabe juzgar adecuadamente cuál de los dos puntos de vista es el correcto para conseguir la salvación. En definitiva, el desengaño propone saber opinar sobre el mundo pero sin dejarse llevar por las apariencias.

La idea del engaño que supone la vida terrena y las consecuencias que éste tiene en la valoración del mundo

contaron en su formulación con la aportación de la *Tabla de Cebes*. Se trata de un texto griego anónimo, del siglo I-II de nuestra era que contiene una descripción de un cuadro alegórico sobre la vida humana. El texto de la *Tabla* gozó de una notable revitalización en el barroco ya que era conocido por cualquier persona que tuviera acceso a una cultura media, pues era leído y traducido en las clases elementales, además de ser utilizado por los jesuitas en sus clases de griego. Su sencillez, su contenido moralizante y su compatibilidad con el cristianismo supusieron un estímulo para su divulgación¹². La *Tabla* plantea la vida como una peregrinación que discurre por diversos caminos que van entrando en recintos flanqueados por puertas. La entrada en el primer recinto simboliza la entrada en la vida, el nacer, ante el que se dispone un numeroso grupo a la espera de ingresar. Antes de entrar en el recinto la humanidad escucha las recomendaciones de un genio o *daimon* que les señala el camino que deben seguir en la vida para conseguir la salvación. No obstante, antes de entrar, la humanidad bebe de una copa, el Error; que le entrega una seductora mujer; personificación del Engaño¹³.

La *Tabla* explica a continuación como el hombre al entrar en la vida es asaltado por unas mujeres de apariencias dispares. Se trata de las Opiniones, Deseos y Placeres, que “a medida que la multitud va entrando éstas se lanzan y van seduciendo a cada uno, y después se lo llevan aparte”¹⁴. Estas mujeres se aprovechan del engaño en el que se encuentra sumido el hombre para atraerlo hacia sí y desviarle del camino correcto de la vida. La *Tabla* describe el terrible destino que le sucede al hombre que se deja arrastrar por las Opiniones, Deseos y Placeres: una vida en la que intenta conseguir los bienes que la caprichosa Fortuna reparte sobre su inestable bola. Tan sólo con el Arrepentimiento puede encontrarse con la Opinión Verdadera, quien le puede indicar el camino que le lleva hasta el recinto del Conocimiento. Dicho camino es difícil, duro y poco transitado, es decir, su apariencia nos haría opinar que ese camino no nos puede llevar a ningún sitio bueno. Una vez el hombre ha llegado al lugar del Conocimiento bebe de una copa con un licor purgante que le cura del Error en el que se hallaba, es decir, se desengaña.

En definitiva, la *Tabla* propone una conducta moral: que el hombre no se deje llevar por la *opinión* pues ésta se fundamenta sobre el error y sólo le hace anhelar los caducos y caprichosos bienes de la Fortuna. Sólo el conocimiento le puede proporcionar una mirada desengañada que le muestre el verdadero aspecto del mundo.

El neoestoicismo también participó en la elaboración teórica del concepto del engaño del mundo, sobre todo

a partir de la difusión que gozó el *Enchiridió*n de Epicteto a raíz de la traducción y comentario que realizó en 1600 Francisco Sánchez de las Brozas con el título *Doctrina del estoico filósofo Epicteto*¹⁵. No conviene olvidar que era frecuente en el barroco encontrar juntos a la *Tabla de Cebes* y al *Enchiridió*n de Epicteto, como en la edición de 1672 del *Theatro moral de la vida humana* de Otto Vaenius. No obstante, desde la edición de 1669 ya se incluía el manual de Epicteto por ser un texto de doctrina provechosa. Epicteto, al igual que la *Tabla*, trata de hacer ver al hombre que lo que hace apetecibles o rechazables las cosas no son ellas mismas sino la opinión que se tiene de ellas. Para ello pone el ejemplo de la muerte, a la que no considera algo malo, sino que es la opinión que sobre ella se tiene lo que provoca ese sentimiento de rechazo: “no son las cosas las que atormentan a los Hombres, sino las opiniones que se tienen dellas: Por exemplo: la Muerte no es un mal (bien considerado) porque si lo fuera; lo havria parecido a Sócrates, como a los demás Hombres. No, no; la opinion falsa que se tiene de la Muerte, la haze terrible. Por lo qual, quando nos hallamos turbados o impedidos, debemos echar la culpa a nosotros mismos, y a nuestras opiniones”¹⁶.

Con estas consideraciones la pintura de Mondragón empieza a cobrar sentido. Al mostrarnos al mismo tiempo los lados vivo y muerto de una misma figura, nos está en realidad mostrando los dos lados o puntos de vista que las cosas tienen: el lado aparente y el lado verdadero. El hombre desengañado ha de tener presente esta dualidad para reflexionar cuál de los dos lados es el que le conviene para conseguir la salvación. No obstante, a causa del estado de engaño del hombre en el mundo, confunde continuamente el lado falso con el verdadero y tiene por verdad lo que es mentira. Gracián sintetizó en *El Criticón* la idea de que el mundo tiene dos niveles de lectura, siendo necesario para conseguir la salvación el ser capaz de leer la cara correcta del mundo. No en vano sus dos protagonistas, Critilo y Andrenio, son en realidad un mismo hombre pero desdoblado. Andrenio es el hombre en estado de engaño que se deja llevar por los apetitos del cuerpo, mientras que Critilo es el hombre juicioso que aplica su vista desengañada para hacer ver a su compañero que el mundo en el que viven es un verdadero trampantojo¹⁷. Así, al entrar en el mundo, Andrenio recibe como consigna que ha de mirar el mundo al revés: “Que mirasse siempre el mundo, no como ni por donde le suelen mirar todos, sino [o] al contrario de los demás, por la otra parte de lo que parece”¹⁸.

Esa dualidad en la manera de ver el mundo también la aplica Gracián a la hora de describir a la Muerte ya que, al

igual que la pintura de Mondragón, tiene dos caras bien diferentes. Al final de la novela los dos protagonistas llegan al llamado “Mesón de la Vida” donde les espera el fin de sus vidas¹⁹. La alegoría que describe Gracián cuenta también con un doble rostro que combina una mitad de carne viva con otro lado de huesos. Se alude con ello a los dos puntos de vista que tienen todas las cosas del mundo, incluida la Muerte. De este modo describe Gracián la terrible visión: “entró finalmente la tan temida reina, ostentando aquel su tan estraño aspecto a media cara; de tal suerte, que era de flores la una mitad y la otra de espinas, la una de carne blanda y la otra de huesos; muy colorada aquella y fresca, que parecía de cosas entreveradas de jazmines, muy seca y muy marchita ésta”²⁰.

Andrenio, a continuación, se espanta de la monstruosidad y tristeza que la imagen le provoca, mientras que Critilo, el modelo de desengañado, la califica como bella, prodigio, agradable, rica y risueña²¹. Es precisamente la actitud de Critilo la que se recomienda seguir. La llegada de la muerte supone el acceso a la vida eterna, a la vida verdadera que se opone a la falsedad del mundo. El trance de la expiración se percibe, por lo tanto, como el fin del engaño del mundo, con lo que la repugnancia que puede generar la visión de la muerte descarnada se torna en gozo y dicha por el dulce premio que se espera obtener.

Para llegar a esta conclusión y decidir qué lado es el bueno también se puede utilizar el espejo, como bien nos recuerda la inscripción. Pero, ¿qué espejo? Se trata de un objeto abundante en las composiciones de *vanitas* pues como recuerda Ripa, es un atributo de la Verdad, “porque el espejo [o] devuelve la verdadera forma de las cosas que en su superficie se refleja”²². Si el mundo tiene un lado falso y uno verdadero, qué mejor que usar un espejo para visualizar en él la Verdad. No obstante, en la pintura de Mondragón el espejo al que se refiere es precisamente el lado del esqueleto, el mismo esqueleto. En este punto hay que tener en cuenta que espejo también es desde la Edad Media atributo de la Prudencia, ya que “simboliza el modo de cognición que utiliza el prudente, no siéndonos posible regular nuestras acciones sin el perfecto y adecuado conocimiento y corrección de los defectos que tuviéramos”²³.

La calavera y el espejo fueron en el barroco dos de los símbolos más utilizados para simbolizar la práctica de la introspección como punto de partida para asumir el carácter perecedero del hombre. Juan de Borja presenta en un emblema de sus *Empresas morales* una calavera bajo el mote *Hominem te esse cogita* para invitar al lector a la práctica de la introspección (figura 2).

Borja, *Hominem te esse cogita*

Explica Borja como “no hay cosa más importante al hombre Christiano que conocerse, porque si se conoce, no será soberbio, viendo que es polvo y ceniza, ni estimará mucho lo que hay en el mundo, viendo que muy presto lo ha de dejar”²⁴. El cráneo de Borja recuerda que el hombre debe aspirar a conocer su propia caducidad para no estimar nada de lo que en el mundo se encuentra, sirviéndose para ello de la meditación ante la omnipresente calavera. Al mismo tiempo, en la segunda parte de las *Empresas morales* se presenta un emblema con un espejo con el mote *Speciem tuam visitam*, comentando el autor que podemos conocer mucho de los demás pero nada de nosotros mismos, para lo cual brinda el espejo: “A trueque de conocer muchos Príncipes, y Señores, y ser conocido de muchos; gran lástima es que trabajando tanto por esto, se procure tan poco, en conocerse cada uno a sí mismo, importando esto tanto y lo demás tan poco”²⁵. Lo que importa es el conocimiento de uno mismo, ya sea por medio de la calavera o del espejo, pues con ambos medios el hombre descubre la verdad de su vida en el mundo: su condición efímera y pasajera.

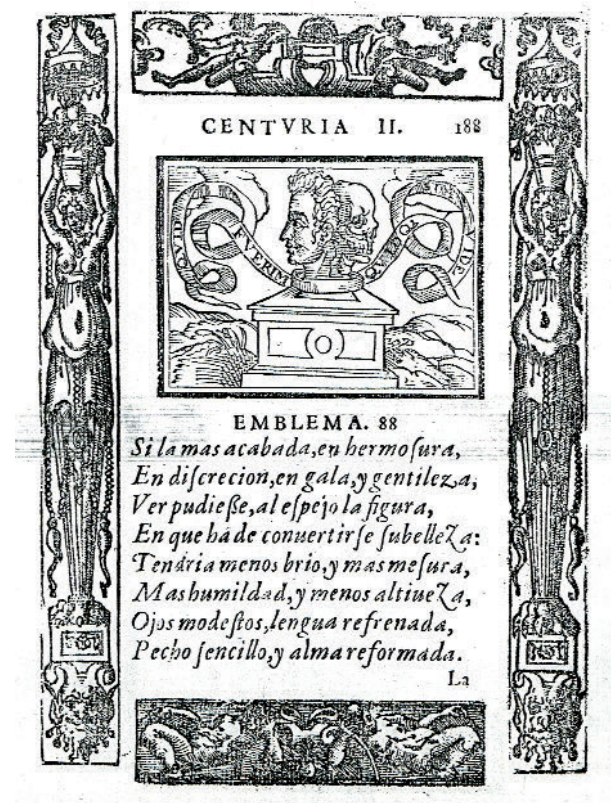
Aciato ya había relacionado el espejo con la práctica de la introspección y el conocerse a uno mismo. Uno de los emblemas compuesto por el milanés estaba dedicado a los siete sabios de Grecia y a sus respectivos dichos. Uno de ellos, Quilón, tenía como máxima la sentencia *Nosce te ipsum* (conócete a ti mismo), que mereció figurar en la puerta del templo de Delfos para que fuera conocido por todos. Explica Alciato como “Quilón el espartano mandaba a todos conocerse a sí mismos: esto lo representarán un espejo o vidrio tomado entre las manos”²⁶.

Sebastián de Covarrubias presenta uno de sus emblemas con un término formado por huesos que sostiene un

espejo. El término alude a la muerte, al término de la vida. La muerte sujeta el espejo para que “si mirándose en el, el hombre advierte, cuán tasada la tiene y cuán medida”²⁷. El espejo en manos de la muerte permite conocer el fin de nuestra vida porque refleja nuestra fragilidad y anuncia aquello en los que nos convertiremos. El límite o término de la muerte es inamovible, aunque el momento de alcanzarlo, la hora postrera, es desconocida²⁸.

Pérez de Herrera dedica uno de sus enigmas al espejo. A modo de adivinanza pregunta el autor: “Aunque de negro vestido voy, / muy resplandeciente estoy, / y aunque sordo soy, / al que mirarme ha venido, / todas sus señas le doy”. En la respuesta al acertijo es donde se encuentra la advertencia a la introspección: “y es consejo de sabios mirarse cada día al espejo, para no andar descompuestos (si bien las damas no le han menester) y ver cada uno lo que va descaeciendo y caminando para la muerte”²⁹. En otras palabras, Pérez de Herrera recomienda el espejo para ver como se camina hacia la muerte, como el rostro del hombre va avanzando hacia la calavera, su futuro retrato.

Más interesante para profundizar en la pintura de Mondragón es un emblema de Sebastián de Covarrubias en el que utiliza un doble rostro de mujer para advertir al hombre de su futura apariencia (figura 3).

Covarrubias, *Quid fuerim, quidq. sim, vide*

El mote del emblema es *Quid fuerim, quidq. sim, vide y* presenta en el cuerpo del emblema una figura con dos caras, uno de doncella y otro de calavera, aludiendo a la prudencia que el hombre debe de tener en sus acciones si es consciente de aquello en lo que se va a convertir. La reflexión sobre la muerte, la cara con doble rostro, enseña al hombre a ser prudente y a no considerar en nada lo que la vida da, como la belleza. En este sentido, la octava que acompaña al emblema alecciona sobre lo efímero y pasajero de la belleza:

Si la más acabada, en hermosura,
en discreción, en gala, y gentileza,
ver pudiese, al espejo la figura,
en que ha de convertirse su belleza:
tendría menos brío, y más mesura,
más humildad y menos altiveza,
ojos modestos, lengua refrenada,
pecho sencillo, y alma reformada.³⁰

La figura con doble perfil alude al dios Jano, uno de los más antiguos del panteón romano. Se le representa con dos caras opuestas, una que mira hacia delante y otra hacia atrás. Este dios tuvo una significación temporal por cuanto dio nombre al primer mes del año, *Januarius*, el mes que limitaba el final de un año con el comienzo del otro. De este modo, una de las caras miraba hacia el año que terminaba mientras que la otra dirigía la mirada hacia el año que empezaba. Ovidio cuenta como Jano no sólo es el portero del año que se abre sino que también lo es de las moradas celestes: “y de la misma manera que vuestro portero, sentado junto al umbral de la entrada principal, ve las salidas y las entradas, así yo, portero de la corte celestial, alcanzo a ver a un tiempo la parte de Levante y la parte de Poniente”³¹.

Lo más habitual es que el dios bifronte Jano signifique la prudencia, ya que sus dos rostros aluden al pasado y al futuro. Y precisamente tal virtud se basa en planear el futuro inteligentemente a partir de la experiencia del pasado. Ripa combina en su descripción de la Prudencia la doble cara y el uso del espejo. Explica como ésta es una “mujer de dos rostros a semejanza de Jano. Ha de estar-se mirando en un espejo, viéndose en una serpiente que en su brazo se envuelve”. A continuación argumenta como los dos rostros de la alegoría que describe “significan que la Prudencia consiste en cierta y verdadera cognición, mediante la cual se ordena y se dirige cuanto se debe hacer, naciendo tanto de la atenta consideración de las cosas pasadas como de las futuras”³².

Alciato también utiliza el doble rostro de Jano en uno de sus emblemas bajo el mote *Prudentes*, explicando el

autor la simbología de la imagen: “Jano bifronte, que conoces bien las cosas pasadas y por venir; y que contemplas lo de detrás y ves lo de delante. ¿Por qué te pintan con tantos ojos y rostros? ¿Acaso no es porque esta imagen simboliza el hombre precavido?”³³

Volviendo a la pintura de Mondragón, la doble fisonomía de la muerte se puede interpretar como una recomendación a la práctica de la prudencia. El lado de esqueleto se convierte en el espejo que enseña al espectador su futura apariencia. Es el espejo que *no engaña* pues ayuda al hombre a conocerse a sí mismo, a conocer, en palabras de Borja “que es polvo y ceniza”³⁴, en definitiva, la verdad de su existencia y el desengaño del mundo. Ya Ripa había incluido entre sus descripciones de la Prudencia una alegoría de la misma que “coge con la siniestra una cabeza de muerto”, explicando que la calavera, “nos recuerda que para adquirir el uso de la Prudencia será también de la mayor importancia atender al fin y resultado de cada cosa, siendo dicha Prudencia, en su mayor parte, efecto directo de la Filosofía. Esta a su vez, según los mejores Filósofos, es una continua meditación sobre la muerte, siendo así que el pensar en nuestras miserias es el camino real y verdadero para alcanzar la mentada Filosofía”³⁵.

Un espejo de prudencia muy significativo en este sentido se encuentra en el *Político de la muerte*, una curiosa obra anónima concebida a modo de caja y fechada a mediados del siglo XVIII en Tepotzotlán (figura 4).



Relox del Político de la muerte

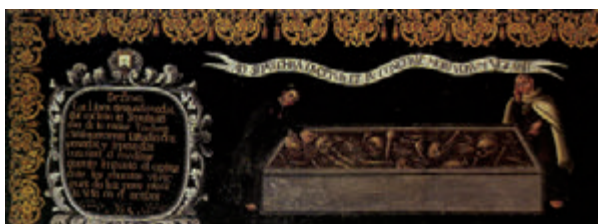
Cada uno de los lados de la misma cuenta con representaciones herederas de la concepción barroca de la muerte conformando un denso y complejo programa iconográfico. Uno de los lados está dedicado al reloj de la vida, manejado por Cloto, Lachesis y Atropos, las tres Parcas. Bajo el reloj se encuentra un clérigo que medita melancólicamente sobre la muerte con un espejo. El reflejo le devuelve la imagen de su futura apariencia: una calavera³⁶. La imagen combina, de este modo, el uso del espejo y el doble rostro de Jano para recomendar la prudencia. El espejo le devuelve la verdad de su existencia, su futuro retrato, la calavera. El conocimiento de la propia apariencia en huesos ayuda a preparar el futuro de la vida eterna, despreciando el mundo y sus cosas y convirtiéndose en sabio desengañado. Si la prudencia es la virtud que permite planear el futuro, la calavera que devuelve el reflejo del espejo del políptico, o la que se encuentra en el doble rostro de la alegoría de Mondragón, ponen de relieve como la única verdad que puede conocer el hombre es su propia mortalidad: el esqueleto-espejo enseña la verdad del mundo, sin engaños ni apariencias.

Por otra parte, el tema del conocimiento de uno mismo, de su carácter frágil y perecedero, guarda relación con la presencia abundante de libros en composiciones de *vanitas*. Éstos se muestran como objetos depositarios de un saber que tan sólo es aprovechable en el mundo y, por lo tanto, despreciable: el saber que en ellos se puede encontrar es un saber inútil³⁷. La sabiduría que necesita el hombre desengañado no se puede encontrar en los libros sino en la meditación ante la calavera. No en vano Ripa había escrito en la Prudencia que la meditación sobre la muerte era el camino para alcanzar la Filosofía, el saber. De este modo, los huesos adquieren la categoría de ser depositarios del saber que el desengañado necesita leer y aprender. Los huesos se convierten en los libros que lee el hombre desengañado. Así se expresa en una de las caras de la *Pira funeraria de El Carmen*, un sorprendente túmulo dieciochesco de cuatro alturas que despliega en cada uno de sus lados una rica y colorista iconografía sobre los tópicos de la *vanitas*, el desengaño y la muerte. En una de sus caras se representa un sepulcro repleto de huesos ante el que medita melancólicamente un clérigo (figura 5).

Junto al mismo se puede leer una décima que eleva los huesos a categoría de libros, algo desvencijados, en los que se puede encontrar información de gran provecho para la salvación:

Los libros desquadrados,
que encierra la sepultura
son de la maior cordura
continuamente estudiados:
pasados y repasados
enseñan a meditar
quanto importa al espirar
entre los muertos vivir:
pues da luz para morir
la vida en el acabar.³⁸

En definitiva, la *Alegoría de la Muerte* pintada por Mondragón, a pesar de su tardía ejecución, mantiene viva la tradición y retórica barrocas sobre la *vanitas* y el desengaño del mundo. La interdisciplinariedad y la adopción de un planteamiento culturalista como el que hemos desarrollado en las líneas precedentes se muestran, a nuestro juicio, necesarios y de gran provecho para el tratamiento del tema de nuestra tesis, pues los resultados que saca a la luz son de óptima utilidad para efectuar una sólida interpretación de las imágenes de *vanitas* en los ámbitos hispánicos.



Pira funeraria de El Carmen

Notas

- * Becario de investigación "Cinc Segles" del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València.
- 1 *Eclesiastés* 1, 2.
- 2 La publicación más reciente sobre la *vanitas* en los ámbitos hispanos es VALDIVIESO (2002), en donde se encuentran las diferentes tipologías de *vanitas* con abundante material visual.
- 3 SERNA (2005).
- 4 El uso de este término menoscaba la profundidad de la pintura de *vanitas*, pues se le hace depender en exceso de lo plástico y lo formalista, olvidando que lo primordial de esta pintura es el mensaje que transmite, el concepto que encierra, siendo necesaria una actitud de lector hacia la misma y no tanto como espectador u observador. La interdisciplinariedad ayudaría, pues, a transformarnos en "lectores de pintura de *vanitas*".
- 5 Para las cuestiones de la pintura como lenguaje *vid.* CARRERE (2000).
- 6 En este sentido formó parte de una exposición que con el sugerente título de *Juegos de ingenio y de agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España* recogía diferentes y ricos ejemplos de las estrechas relaciones entre pintura y emblemas. *Vid.* CUADRIELLO (1994): 301.
- 7 Una excelente síntesis sobre el género es RODRÍGUEZ DE LA FLOR (1995).
- 8 La cuestión de las definiciones sobre las diversas partes del emblema ha sido abundantemente trabajada desde los primeros estudios sobre la emblemática, pudiéndose consultar SEBASTIÁN (1995): 12-16. Para lo referente a las diferencias entre emblemas, empresas, divisas o jeroglíficos *vid.* PEDRAZA (1978). Nosotros utilizaremos el término "emblema" como genérico, sin entrar en las pertinentes diferencias de terminología.
- 9 RODRÍGUEZ DE LA FLOR (1995): 109-180.
- 10 SEBASTIÁN (1981): 95-100.
- 11 VALDIVIESO (2002): 37.
- 12 SCHLEIER (1973); PEDRAZA (1983); LÓPEZ POZA (1994) y LÓPEZ POZA (2001).
- 13 RUIZ GITO (1997).
- 14 RUIZ GITO (1997): 87.
- 15 BLÜHER (1963): 368-390.
- 16 La traducción incluida en esta edición es anónima y figura en un apéndice añadido al final de los emblemas, con numeración independiente respecto al resto del libro, *vid.* VAENIUS (1669): 6-7.
- 17 RODRÍGUEZ DE LA FLOR (2002): 35.
- 18 GRACIÁN (2004): 150.
- 19 Si la vida es una peregrinación, ésta sólo puede terminar en una mesón o posada, lugar de descanso.
- 20 GRACIÁN (2004): 773.
- 21 *Ibidem*.
- 22 RIPA (1996): 393.
- 23 RIPA (1996): 236.
- 24 BORJA (1581): emp. C.
- 25 BORJA (1680): 350-351.
- 26 ALCIATO (1993): 229-230.
- 27 COVARRUBIAS (1610): cent. II, emb. 82.
- 28 El emblema CLVII de Alciato está dedicado a señalar el momento de la muerte por medio del dios Término, imagen que Erasmo de Rotterdam también utilizaba en su sello personal, *vid.* ALCIATO (1993): 199-200 y WIND (1993): 125-131.
- 29 PÉREZ DE HERRERA (1733): lib. II, cent. II, enigma CXXXII.
- 30 COVARRUBIAS (1610): cent. II, emb. 88.
- 31 OVIDIO (1988): I, 134-144.
- 32 RIPA (1996): 233.
- 33 ALCIATO (1993): 49-50.
- 34 *Supra* nota 20.
- 35 RIPA (1996): 237.
- 36 CUADRIELLO (1994): 295.
- 37 RODRÍGUEZ DE LA FLOR (1999): 155-200. Los únicos libros "válidos" son los de meditación, como los que lee el supuesto Miguel de Mañara en la *Alegoría de la salvación*.

Bibliografía

- ALCIATO (1993): *Emblemas*, Cátedra, Madrid.
- BLÜHER, K. A. (1963): *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo VII hasta el XVII*, Gredos, Madrid.
- BORJA, J. de (1581): *Empresas morales*, Jorge Nigrin, Praga.
- BORJA, J. de (1680): *Empresas morales*, Francisco Foppens, 1680.
- CARRERE, A., SABORIT, J. (2000): *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid.
- COVARRUBIAS, S. de (1610): *Emblemas morales*, Luis Sánchez, Madrid.
- CUADRIELLO, J. (1994): *Juegos de ingenio y agudeza*, Museo Nacional de Arte, México.
- GRACIÁN, B. (2004): *El Criticón*, Cátedra, Madrid.
- LÓPEZ POZA, S. (1994): "La Tabla de Cebes y los Sueños de Quevedo", *Edad de oro* 13 : 85-101.
- LÓPEZ POZA, S. (2001): "El Criticón y la Tabula Cebetis", *Voz y letra. Revista de literatura* 12: 63-84.
- OVIDIO (1988): *Fastos*, Gredos, Madrid.
- PEDRAZA, P. (1978): "Breves notas sobre la cultura emblemática barroca", *Saitabi* 28: 181-192.
- PEDRAZA, P. (1983): "La Tabla de Cebes: un juguete filosófico", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 14: 93-113.
- PÉREZ DE HERRERA, C. (1733): *Proverbios morales, y consejos christianos*, Herederos de Francisco del Hierro, Madrid.
- RIPA, C. (1996): *Iconología*, Akal, Madrid.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (1995): *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza, Madrid.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (1999): *La península metafísica*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2002): *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Cátedra, Madrid.
- RUIZ GITO, J. M. (1997): *La Tabla de Cebes. Historia de un texto griego en el humanismo y la educación europea*, Ediciones Clásicas, Madrid.
- SCHLEIER, R. (1973): *Tabula Cebetis*, Gebr. Mann Verlag, Berlín.
- SEBASTIÁN, S. (1981): *Contrarreforma y barroco*, Cátedra, Madrid, pp. 95-100.
- SEBASTIÁN S. (1995): *Emblemática e Historia del Arte*, Cátedra, Madrid.
- SERNA, J., PONS, A. (2005): *La historia cultural. Autores, obras lugares*, Akal, Madrid.
- VALDIVIESO, E. (2002): *Vanidades y desengaños en la pintura española del siglo de oro*, Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, s.l.
- VAENIUS, O. (1669): *Theatro moral de toda la philosophia de los antiguos y los modernos, con el Enchiridion de Epicteto*, Francisco Foppens, Bruselas.
- WIND, E. (1993): *La elocuencia de los símbolos*, Alianza, Madrid.

Índice

**Mesa IV. Tesis de Doctorado en curso de realización.
Proyectos de investigación subvencionados. Otros estudios**

Proyectos de investigación subvencionados

Arte y religión en Cataluña durante los siglos XVI y XVII: el impacto de la Contrarreforma en la arquitectura y las artes visuales. Nuevas propuestas de análisis <i>Sílvia Canalda Llobet, Cristina Fontcuberta Famadas y Carme Narváez Cases</i>	545
Guillem Sagrera y la escultura arquitectónica del Silo XV <i>Tina Sabater Rebassa, Miquel Àngel Capellà Galmés y Isabel Escandell Proust</i>	555
Pintura y Crítica en las Baleares (1898-1936) <i>Francisco José Falero Folgoso</i>	561
Hacia una historia del <i>Don Quijote ilustrado</i> <i>Fernando González Moreno, Eduardo Urbina, Richard Furuta y Jie Deng</i>	565
Arte y Arquitectura en el imaginario moderno <i>Daniel González Romero</i>	575
El patronazgo artístico en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media. El papel de la monarquía <i>María Victoria Herráez Ortega y María Pellón Gómez-Calcerrada</i>	581
Metodología y sistema para la identificación, codificación y representación de los conceptos y términos teórico-artísticos <i>Nuria Rodríguez Ortega</i>	589

Arte y religión en Cataluña durante los siglos XVI y XVII: el impacto de la Contrarreforma en la arquitectura y las artes visuales. Nuevas propuestas de análisis

Sílvia Canalda Llobet
Cristina Fontcuberta Famadas
Carme Narváez Cases
Universitat de València

La política de aplicación de los decretos emanados del Concilio de Trento, generados en un momento especialmente convulso en el seno de la Iglesia, introdujo importantes variables en la difusión doctrinal de la institución durante las décadas siguientes a su promulgación. La jerarquía eclesiástica emprendió una decidida campaña de divulgación de los preceptos contrarreformistas apoyándose para ello en dos pilares fundamentales: por una parte, las visitas pastorales que los obispos llevaban a cabo a las parroquias de sus respectivas diócesis, durante las cuales tenían oportunidad de controlar y supervisar el correcto funcionamiento de los aspectos litúrgicos y la adecuación de los espacios rituales, y por otra la potenciación del papel ejercido por las órdenes religiosas. Éstas, diseminadas en buen número por el territorio europeo, y establecidas prioritariamente en los más importantes núcleos urbanos, se convertían en interesantes propagadoras de las prescripciones trentinas al facilitar el adoctrinamiento del pueblo y su acercamiento a los sacramentos. En esta línea, la Iglesia vio con buenos ojos la formación de comunidades observantes o de reforma en el seno de las antiguas órdenes monásticas y mendicantes, movimientos que en algunos casos dieron lugar a la constitución de nuevas congregaciones religiosas, como la de los capuchinos, fundada en 1528, o la de los carmelitas descalzos, establecida en el año 1580. Asimismo, la reforma católica se centró de manera concreta en la instauración de nuevas órdenes entre las que, sin duda, destaca la de la Compañía de Jesús, congregación creada por San

Ignacio de Loyola en 1534 y aprobada por el papa Pablo III en 1540. La sólida formación religiosa e intelectual de sus miembros y su voto de obediencia directa al papa explican por qué esta comunidad se convirtió a ojos de las autoridades de la Iglesia en la mejor arma posible para combatir los avances del protestantismo.

Puestas, pues, al servicio de la propaganda contrarreformista, y afectas en general a los decretos conciliares¹ y a las recomendaciones literarias de teólogos² en lo referente a la cuestión de las imágenes, órdenes religiosas como la de los jesuitas, capuchinos o teatinos, desplegaron esquemas adaptados a la doctrina postridentina tanto en sus construcciones como en el campo de las artes figurativas³. Si bien es cierto que estos esquemas se desarrollaron en paralelo a los del ámbito parroquial, cabe apuntar que la masiva implantación de estas órdenes durante la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII las convirtió en principales exponentes de las tendencias de la época en el campo de la construcción y de las artes plásticas. En el terreno de la arquitectura el mejor ejemplo lo constituyen nuevamente los jesuitas. Inspirándose en el modelo de las antiguas iglesias de predicación, los jesuitas difundieron a través del Gesù de Roma un prototipo de templo que se ajustaba perfectamente a las necesidades de la nueva liturgia emanada de las disposiciones de Trento, y que, como tal, se convirtió en el patrón de templo contrarreformístico y, por extensión, de época barroca⁴. Y, en el de las artes figurativas, tengamos presente la política incesante de beatificaciones

y canonizaciones de personajes célebres⁵ y la fijación de nuevas iconografías relacionadas con estados de arrebatismo místico, potenciados en gran manera por la filosofía de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola. Estas imágenes fueron prolijamente desarrolladas por congregaciones como la de los franciscanos⁶ o la de los carmelitas descalzos⁷ en las representaciones de sus respectivos fundadores. De igual manera, la Compañía de Jesús entendió rápidamente la utilidad de la imagen impresa como instrumento para la contemplación religiosa, incrementándose así el uso del grabado en los libros de oración y teología⁸.

El contexto político-religioso vivido en los reinos hispánicos en aquel momento hizo el resto. La aplicación de esta corriente contrarreformista coincidía con la decidida actuación del rey Felipe II en materia religiosa; mientras desde Roma se proponía una administración progresiva de las decisiones tomadas durante el Concilio, el monarca pretendía una reforma radical y rápida de la Iglesia en los territorios por él gobernados. La reforma de los institutos religiosos tuvo sus simpatías desde un primer momento, y por ello apoyó la renovación de las viejas instituciones y su adaptación a una observancia más rigurosa, hasta el punto de convertirse para el rey en una prioridad dentro de los asuntos de estado⁹, ya que el proceso se aprovechó para homogeneizar culturalmente los cargos eclesiásticos en las zonas poco afectas¹⁰. Al mismo tiempo, la expansión de estas congregaciones vino claramente propiciada por la protección que sobre ellos ejercieron las clases urbanas dirigentes, dispuestas a financiar los procesos de construcción de conventos, capillas, altares, o la confección de retablos y pinturas de altar; siempre y cuando ello les hiciera aparecer como benefactores de la comunidad y, por lo tanto, llevara aparejado un prestigio personal de cara a sus conciudadanos. Es así como se explica en algunos casos el éxito en la implantación urbana de congregaciones como la franciscana observante o la carmelita descalza, que se convirtieron en las preferidas por parte de la burguesía media de esta época¹¹. De esta forma, y estableciendo un provecho mutuo, patrones y comunidades religiosas auspiciaron la difusión de iconografías y de formas arquitectónicas adaptadas a los esquemas trentinos. En este proceso, además, no hay que olvidar el papel jugado por las cofradías, que fundaron capillas, altares y beneficios tanto en templos parroquiales como conventuales, y que, por lo tanto, también fueron piezas fundamentales en la propagación de determinadas imágenes de culto¹².

Cataluña no fue ajena a estas tendencias. El empuje económico de la segunda mitad del siglo XVI, favorecido

por un aumento en la producción agraria, propició que muchos municipios pudieran plantearse ahora la reconstrucción o la remodelación de sus iglesias, algunas por encontrarse en estado ruinoso, otras por haber quedado pequeñas ante el incremento de población sufrido en muchas localidades catalanas a lo largo de la centuria¹³. En otros casos era la confección del retablo para el altar mayor o de pinturas devocionales para las capillas laterales lo que se acometía, aprovechando la favorable coyuntura económica de la que disfrutaba la comunidad. Esta bonanza económica favoreció también el comercio y las manufacturas, y como consecuencia se potenció la concentración de riqueza en las principales capitales, lo que explica que las órdenes mendicantes prefirieran establecer en ellas sus fundaciones, sabedoras de que era aquí donde se encontraban los benefactores que podían financiar la construcción de sus conventos e iglesias. En definitiva, desde finales del siglo XVI y a lo largo de la primera mitad del XVII se llevaron a cabo en el Principado un importante número de empresas arquitectónicas y artísticas, que, indefectiblemente, se hicieron eco de las corrientes contrarreformistas en materia de planteamiento de espacios de liturgia y de tratamiento de las imágenes¹⁴. Pero, ¿en qué grado lo hicieron?

La respuesta a este interrogante es la que motiva y traza nuestro campo de investigación. El estudio de la historia del arte de época moderna en Cataluña sigue teniendo, a pesar de la importante labor realizada en los últimos cincuenta años, algunos campos no suficientemente explorados¹⁵. Si bien la calidad de muchas de las producciones artísticas incluidas en este marco cronológico no puede ser calificada de extraordinaria, lo cierto es que en algunos ámbitos, como en el de la pintura, queda todavía mucho por hacer; de manera particular en cuanto a la atribución de obras y al establecimiento y valoración de las características generales que marcaron las empresas pictóricas del período. De la misma forma, aún no han sido abordados en profundidad aspectos relativos a la incidencia que determinados episodios históricos, culturales o religiosos, tuvieron sobre las artes en Cataluña, especialmente en el marco de las artes figurativas, susceptibles de transmitir determinadas ideas y, por tanto, de influir claramente en las mentalidades. En nuestro caso, la complementariedad de los campos de investigación de las integrantes del grupo, coincidentes en el conocimiento del arte religioso catalán a partir de la Contrarreforma, facilitó la unión de esfuerzos con el objetivo esencial de profundizar en el conocimiento de los canales de difusión ideológica y artística a través de los cuales llegaron las prescripciones de Trento hasta el

Principado, así como de analizar el modo en el que afectaron en la creación arquitectónica y plástica del período.

Sobre la aplicación estricta de los decretos conciliares, o sobre la influencia que más indirectamente ejercieron en el arte catalán de la época, existen estudios precedentes, si bien éstos son casi siempre -y, por supuesto, de manera justificada, dada la complejidad del abordaje de estos temas- fragmentarios, bien por estar enfocados desde el punto de vista técnico-artístico (los ámbitos de la arquitectura, escultura, pintura o grabado), bien por el religioso (el análisis de los estilos, tipologías e iconografías desplegadas por las diferentes órdenes religiosas). En el primer grupo cabría destacar la aportación de Magdalena Mària en la revisión de la aplicación de las políticas conciliares en la arquitectura parroquial catalana de finales del siglo XVI¹⁶, o, de forma más puntual, la de Assumpta Roig, que analiza la aplicación de los preceptos del decreto sobre las imágenes en algunos retablos, especialmente de la provincia de Girona¹⁷. En el segundo hay que recordar las contribuciones centradas en determinadas congregaciones religiosas como la capuchina o la carmelita descalza, llevadas a cabo respectivamente por el padre Basili de Rubí y por el padre Gabriel Beltrán¹⁸. Precisamente, y siguiendo esta línea, dos de las integrantes del grupo que aquí se presenta también han efectuado investigaciones que tenían como objetivo la profundización en el conocimiento de las políticas aplicadas por dos de estas órdenes (la franciscana y la carmelita descalza) en el campo artístico, mientras que la tercera ha analizado por su parte las estrategias en el uso privado y público de la imagen devota y doctrinal¹⁹.

Es necesario establecer que, en buena medida, la falta de una mayor profundización en la lectura de las influencias ejercidas por la Contrarreforma en el arte catalán de época moderna se ha debido, sin duda, a las dificultades que presenta su estudio. En primer lugar, por las circunstancias derivadas de la destrucción de muchas de estas obras a lo largo de un ciclo temporal que resultó especialmente convulso para el Principado, iniciado con la invasión napoleónica, seguido por la desamortización de Mendizábal, la Semana Trágica de 1909, y la Guerra Civil, y durante el cual los objetivos principales de las iras fueron las obras de arte religioso, especialmente los retablos y las tablas de altar. En segundo lugar, por la dispersión de las obras, concebidas tanto en el ámbito parroquial como en el ámbito conventual, y conservadas en la actualidad en iglesias, museos y colecciones particulares, muchas de las veces sin catalogar ni atribuir, y, desgraciadamente en ocasiones, en un estado de conservación lamentable. Y, en tercer lugar, por la ausencia, la dispersión o el desconoci-

miento de la documentación relativa a la concepción y ejecución de las mismas, y cuya consulta, como sabemos bien los investigadores, resulta altamente reveladora en la mayor parte de los casos.

Ante este estado de la cuestión, y con el franco propósito de avanzar en el estudio del arte moderno catalán, nació la iniciativa de crear el grupo de investigación AIRC²⁰ con sede en el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona. Hasta el momento sus tres integrantes habíamos profundizado de manera independiente en el conocimiento del arte religioso catalán a partir de la Contrarreforma. Carme Narváez ha analizado la arquitectura carmelita, así como su máximo exponente en Cataluña, el tracista Fra Josep de la Concepció, redefiniendo así las características geométricas y desornamentadas de la misma²¹. Los estudios de Sílvia Canalda han confirmado la existencia de una nueva imagen e iconografía de San Francisco de Asís, penitencial y mística, que penetró en Cataluña por medio de las series de grabados que se editaron principalmente en Italia y Flandes²². En el marco de una investigación internacional sobre el arte disidente en época moderna, Cristina Fontcuberta ha corroborado la diferencia existente entre los mecanismos de propaganda y contrapropaganda utilizados en el mundo protestante y católico de España e Italia durante los siglos XVI y XVII, detectando un uso distinto de la imagen religiosa²³. Partiendo de este itinerario individual, creímos estar en condiciones de iniciar una investigación coral de largo recorrido que, a la vez que profundice en el área de conocimiento específica, integre nuevos investigadores para llegar a construir una plataforma estable que permita realizar los objetivos diseñados a largo plazo. En este organigrama, la Dra. Narváez dirige las investigaciones relativas a la arquitectura, mientras que los temas relacionados con el uso de las nuevas tipologías artísticas e iconografías sagradas van a cargo de la Dra. Canalda y las estrategias en el uso privado y público de la imagen devota y doctrinal, son analizadas por la Dra. Fontcuberta.

Para llegar a establecer conclusiones definitivas, y siendo conscientes de la amplitud del proyecto, hemos esbozado distintas fases de desarrollo. Consideramos importante establecer los objetivos de manera lógica y gradual, por lo cual se han distribuido estos hitos por etapas aunque éstas no dejen de estar siempre absolutamente relacionadas.

Una primera fase, que coincidiría de manera aproximada con el bienio de ayuda institucional (2005-2007), es conveniente dedicarla casi enteramente a la recopilación de información. Como ya se ha explicado²⁴, a pesar de que el tema de investigación carezca de un estudio en

profundidad por lo que concierne a Catalunya, que dé respuesta a los interrogantes que genera esta cuestión, sí que al menos contamos con una bibliografía, que, aunque parcial geográfica o temáticamente, es una base ineludible de la cual partir. En este sentido, y con esta bibliografía «primaria», creemos necesario precisamente ordenar todo cuanto se haya estudiado en relación a nuestro tema.

Con este ánimo, nos hemos propuesto un primer objetivo a corto plazo para el grupo: se trata de reconstruir el panorama artístico catalán relacionado con la implantación de la Contrarreforma. Con esta fase de trabajo ya iniciada, se ha diseñado *ex profeso* una base de datos informática, donde se van introduciendo todas las referencias bibliográficas, documentales y fotográficas pertinentes²⁵. De este modo, se pretende establecer el corpus global de nuestra investigación de la manera más exhaustiva posible. Para ello es necesario consultar hemerotecas, archivos y bibliotecas para así incrementar la bibliografía ya recogida en nuestros trabajos individuales. Resulta ineludible, por ejemplo, la consulta del fondo monacal del Archivo de la Corona de Aragón o de repertorios fotográficos antiguos existentes en Cataluña²⁶, para así socavar la máxima información posible sobre qué obras se realizaron en el período indicado, o quién las encargó, lo cual resulta imprescindible en el caso de que no se hayan conservado, o se hayan perdido. Hay que tener en cuenta, como ya se ha señalado con anterioridad, que buena parte del patrimonio religioso de la época y geografía que nos ocupan se perdió durante las revueltas y guerras mencionadas con tintes anticlericales.

Para abordar esta fase de trabajo decidimos confeccionar una ficha para cada centro religioso, tanto secular como regular, donde compilar mediante la consulta de las distintas fuentes mencionadas, y de manera progresiva: el proceso fundacional y sus promotores; una breve descripción arquitectónica con referencias a su estado de conservación; el equipamiento litúrgico y devocional, haciendo hincapié en las titularidades del altar mayor y de las capillas laterales; la pervivencia o no de los distintos bienes muebles descritos, y en caso afirmativo su localización actual, por mencionar sólo los grandes apartados temáticos. Ante la poca atención que los viajeros ilustrados y románticos del Setecientos y Ochocientos prestaron en Cataluña a los retablos dorados con sus afectadas imágenes o a la arquitectura religiosa de reminiscencias clasicistas²⁷, y con la salvedad de las crónicas históricas escritas en el seno de cada orden²⁸, decidimos tomar como punto de partida, para las muestras monásticas y conventuales, las obras de Gaietà Barraquer²⁹, dada su

voluntad enciclopédica y cronología, con la mayoría de comentarios anteriores a la Semana Trágica, y obviamente al nefasto 36. Canónigo de la catedral de Barcelona, su labor concluye con rigor el trabajo erudito iniciado a finales del siglo XIX por diversos religiosos con inquietudes humanistas y conscientes del cambio ideológico que se avecinaba. Su descripción pormenorizada de todas las casas de religiosos en Cataluña incluye noticias que atañen tanto a la arquitectura como a las obras de arte en ella custodiadas que hoy resultan una magnífica guía para iniciar nuestra sistematización del patrimonio artístico de proclive inclinación contrarreformista.

Aún así, nuestra investigación no consiste únicamente en la catalogación del arte religioso catalán conservado y desaparecido de este período. Pero cabe remarcar que, ante la inexistencia de un trabajo previo de estas características, esta tarea merece ser un objetivo principal dentro del proyecto descrito, y no sólo se concibe como el primer paso, sino que, siéndolo, estamos también convencidas de que la base de datos es un instrumento que se irá elaborando a lo largo del tiempo. Por lo tanto, se trata de un objetivo principal y primero, pero será necesario igualmente seguir trabajando en ello en fases más avanzadas de la investigación.

En este primer tramo también es importante profundizar en la localización, lectura y conocimiento de las fuentes teológicas y de pensamiento, nacionales e internacionales, que nos ayuden a reconstruir la ideología y las premisas de Trento, tanto en Cataluña como en otras zonas de especial interés. De hecho, creemos necesario el diálogo y la colaboración con otras áreas de conocimiento afines para el óptimo desarrollo de nuestra investigación, como la historia y la filología de la época moderna, convencidas que la interdisciplinariedad no sólo es a menudo necesaria, sino, [además], extremadamente enriquecedora³⁰.

Como decíamos, la intención del grupo va más allá de una compilación de datos, que, aunque necesaria, constituye un punto de partida. Todas estas noticias deben ser inseridas dentro de la corriente cultural y religiosa del momento. Así pues, la segunda fase del proyecto estaría marcada por una actividad analítica e interpretativa de toda la información compilada. Nuestros objetivos a medio plazo son los de establecer líneas de investigación prioritarias, e intentar responder a varias cuestiones que nos planteamos ante el tema de estudio. Los interrogantes que surgen tras haber consultado parte de la bibliografía sobre el arte de la Contrarreforma en Cataluña son varios. Los principales, por el momento, son los que se explican a continuación.

Una de las primeras tareas a plantear sería establecer cuáles fueron las fuentes escritas y los modelos figurativos que irradiaron y divulgaron las consideraciones teológicas de la Contrarreforma hasta el Principado. En este análisis debería ser tenida en cuenta la influencia que ejercieron tanto los escritores catalanes como otros autores hispánicos o extranjeros, cuyas obras fueran conocidas y divulgadas en el territorio catalán, siendo interesante aquí incidir en cuál fue el papel del grabado y de la imprenta en la difusión de ideas y modelos y quiénes sus protagonistas; y a otro nivel, cuál era el uso del latín y cuál el de las traducciones en lenguas vernáculas. En este sentido, una buena metodología de trabajo sería el estudio de las bibliotecas conventuales y monásticas. Se nos ocurren para ello dos sistemas. Por un lado, conocer y analizar el llamado fondo antiguo de la Universitat de Barcelona donde acabó recabando el contenido de la mayoría de librerías procedentes de conventos desamortizados³¹. Por otro, en los actuales archivos provinciales de las distintas órdenes religiosas se conservan a menudo los inventarios manuscritos de los desaparecidos centros religiosos, donde se detalla el fondo de sus bibliotecas, dado el control que existía sobre el conocimiento y el valor económico de los libros³².

Otra cuestión importante es la reconstrucción del proceso de implantación de las órdenes mendicantes y postridentinas en Cataluña, así como la posibilidad de identificación de las doctrinas, advocaciones y canonizaciones con mayor arraigo en el territorio. De especial importancia, dado nuestro campo de investigación, resultaría el estudio de cómo estas creencias o nuevas doctrinas y advocaciones se proyectaron en el ámbito de la imagen. Es decir, hasta qué punto aquello que se promulgaba y se difundía por escrito u oralmente se manifestaba de modo más o menos similar o diverso en el mundo visual, entendiendo éste de una manera amplia con la inclusión de varios lenguajes técnico-artísticos (arquitectura, escultura, pintura, orfebrería, grabado) y sus diversas tipologías (capillas sacramentales, retablos, púlpitos, custodias, estampas o aleluyas...). Un punto vinculado al anterior sería evaluar el posible impacto que estos modelos tuvieron fuera del contexto regular, tanto en el ámbito religioso secular como civil; para de esta manera profundizar en el conocimiento de la difusión del arte de la Contrarreforma y si cabe, entender mejor las posibles redes de conexión entre la Iglesia y otros poderes, que aunque relacionados, se encontraban más alejados de las estrictas prescripciones religiosas.

Otro de los interrogantes que creemos preciso estudiar y responder no se aleja de la cuestión de la difusión,

o mejor, de la producción. Aunque se conocen algunos protagonistas del arte catalán religioso del período, es necesario identificar a los principales promotores del arte contrarreformista por un lado. Y por el otro, aunque probablemente sea un tema más espinoso, llegar a identificar también a sus consumidores. Determinar quién encargaba las obras, privadas o públicas, y a qué audiencia iban dirigidas, es una premisa de gran importancia para comprender el tema que nos planteamos. Sobre la primera cuestión es importante conocer los canales de transmisión de las ideas y conceptos trentinos desde la cercana Italia, con especial atención hacia los activos centros de Roma, Milán o Boloña. Hemos aludido hasta el momento a contactos indirectos a través de fuentes literarias o modelos visuales, pero es posible también la existencia de individualidades, tanto religiosas —prelados de la Iglesia o ministros de las distintas órdenes— como laicas —aristócratas, nobles, mercaderes enriquecidos o licenciados—, que tras una estancia en el extranjero incentivaran en su territorio las normas y recomendaciones ortodoxas del nuevo arte religioso. En este sentido, es imprescindible reseguir el itinerario de estos personajes en Italia y su actuación de promoción y consumo artísticos en el Principado antes y después del contacto directo con las manifestaciones contrarreformistas. Como también resultaría interesante indagar en la repercusión social de estas novedades; si la labor de patronazgo quedaba reducida a un acto individual o si respondía ya a la iniciativa de un pequeño cenáculo local, pudiéndose establecer —en el segundo caso— círculos o grupos de creación renovadores dentro del panorama catalán³³. Por otro lado, también hay que tener en cuenta la dimensión pública de las distintas tipologías artísticas patrocinadas; no es lo mismo promocionar un programa iconográfico para una capilla del Santísimo que un ciclo hagiográfico para una casa de receso o contemplación donde impera un régimen casi de clausura. Las intenciones e usos de las imágenes, así como sus estrategias de comunicación visual, son probablemente muy distintas en ambos casos. Otro grupo social con singularidades propias es el mundo monástico femenino, frecuentemente olvidado por su privacidad y quizás también por tradición historiográfica. Un buen campo donde poder aplicar las nuevas metodologías agrupadas bajo el epígrafe de «arte y género» sería en el estudio de la creatividad dentro de las clausuras femeninas, un ámbito proclive a ceremonias paralitúrgicas, con sus propias tipologías artísticas —como belenes o escaparates—. Es por ello que posiblemente, y esto sería una de las líneas de investigación a desarrollar, fuera más observado por las autoridades eclesásticas y religiosas.

Una vez se conozcan las obras encargadas, y no pudiendo obviar el claro mensaje didáctico del arte contrarreformista, se considera esencial, por último, pero no por ello menos importante, hacer hincapié en la cuestión de las estrategias de persuasión imperantes en estas obras. Es decir, cómo se presenta el mensaje, estudiar si se utilizan recursos visuales concretos y recurrentes, analizar si ello responde a cuestiones ideológicas o puramente estilísticas, examinar cómo se traduce el intento de persuadir a los espectadores en el mundo visual, observar cómo se adaptan las prescripciones tridentinas en las imágenes catalanas, y distinguir, si es el caso, los recursos usados, que, además, pueden variar dependiendo de qué promotores se trate y a qué público se dirijan. De este modo, y en definitiva, se analizaría todo el proceso de producción, difusión y recepción de las obras y, en global, del impacto de la Contrarreforma en la arquitectura y las artes visuales en Cataluña.

Así pues, en esta segunda etapa -para la cual no se ha fijado una periodización concreta, nos disponemos a dibujar el panorama general de nuestro tema de investigación a partir de las cuestiones antes planteadas. Aunque éstos sean por el momento los interrogantes imperantes, y por ello las líneas de investigación vigentes, somos conscientes de que nuestras prioridades pueden cambiar a lo largo del trabajo a medida que surjan o aparezcan nuevas dudas e hipótesis.

En el último tramo de la investigación, y una vez hayamos llegado a un grado satisfactorio de conocimiento del arte religioso del Seiscientos en Cataluña, llegaríamos a una etapa de comparación y de conclusiones. Obviamente, nuestro interés científico también radica en la comprensión de este fenómeno de manera global. Es decir, se trataría de establecer las particularidades del territorio estudiado con relación al resto de España y otros países en los cuales la Contrarreforma tuvo especial repercusión en las artes. Inmerso en una situación política y económica cuanto menos problemática, el Principado de Cataluña aparece culturalmente con una impronta claramente periférica. El papel de la nobleza, en épocas anteriores clave para el desarrollo de un arte y una cultura de influencia internacional, retiene un papel muy limitado en varios sentidos durante estos siglos de la época moderna. La nobleza que domina en el panorama catalán es de rango bajo y su grado de cultura es inferior al de otros momentos y al de otros territorios. Ante esta realidad, es indudable que el arte promovido aquí no contará con las grandes figuras de otros centros políticos, económicos y culturales. Aún así, y como se ha remarcado a lo largo de esta comunicación, aún es necesario ana-

lizar a fondo este momento del arte catalán; faltan información y estudios al respecto para comprender de manera satisfactoria el influjo que tuvo en el arte un fenómeno tan importante para todo el mundo occidental como la Contrarreforma. Si las investigaciones desarrolladas hasta el momento han incidido especialmente en la reconstrucción del itinerario creativo de los principales protagonistas y en la construcción de una historia formal y estilística del arte catalán moderno, sólo llegando a establecer un panorama más completo y riguroso de la realidad del momento, esta comparación será posible. Por ello, en esta última fase de trabajo, sería necesario distinguir las similitudes y las diferencias principales que presenta Cataluña con relación a otras realidades contemporáneas, para así establecer y comprender, en el caso que las tuviera, las particularidades catalanas respecto a los otros territorios. Entendemos que sin una tarea de comparación, las conclusiones de nuestro estudio pueden ser válidas e interesantes sólo parcialmente. Por ello consideramos que en esta última fase se impone, no sólo un conocimiento por nuestra parte de estas otras áreas culturales, sino también un diálogo y debate con los investigadores y especialistas del arte contrarreformista en España y otros países. Aunque parte de la bibliografía ya consultada por el grupo pertenece a tradiciones historiográficas que se han ocupado de estas otras realidades, creemos que será con el intercambio de hipótesis e ideas, que la configuración de tesis, argumentos, conclusiones y en definitiva, la respuesta a cuál fue el impacto de la Contrarreforma en la arquitectura y las artes visuales en Cataluña, podrá ser rigurosamente contestada.

Y la presente comunicación responde de hecho a esta voluntad y objetivo. Con el ánimo de dar a conocer nuestro trabajo y contactar en este forum con posibles investigadores o colectivos con inquietudes similares, y posiblemente pertenecientes a una tradición historiográfica más consolidada en el ámbito que nos ocupa, hemos querido exponer nuestras líneas de argumentación, hipótesis de trabajo, metodología, puntos de partida y objetivos principales con los que hemos iniciado este proyecto de investigación germinal.

Notas

- 1 La validez y funciones de la imagen sagrada se discutieron en la última sesión del concilio de Trento (*De invocatione, veneratione et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus*, sesión XXV, 3-4 de diciembre de 1563), publicándose un año más tarde (*Canoes et Decreta Sacrosancti Oecumenici Concilii Tridentini*, Roma, 1564, CCI-CCIII). Una versión en castellano puede consultarse en GARRIGA, J. (1983): *Renacimiento en Europa* (Fuentes y Documentos para la Historia del arte, 4), Gustavo Gili, Barcelona. Sobre la misma cuestión se insistió en diversos concilios provinciales posteriores.
- 2 Entre las fuentes más influyentes destacamos: BORGHINI, R. (1584): *Il Riposo*, Florencia (ed. fac. a cargo de Marco Rosci, Milano, 2 vols, 1967); BORROMEO, C. (1577): *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae, libri II*, apud Pacificum Pontium, Mediolani (ed. cast. México, 1985); BORROMEO, F. (1625): *De Pittura sacra libri duo*, Milano (Pisa, 1994); MOLANUS, J. (1570): *De Historia SS. Imaginum et Picturarum, pro vero earum usu contra abusum. Libri quatuor*, Lovaine; PALEOTTI, G. (1582): *Discorso intorno alle immagini sacre e profane...*, Alessandro Benacci, Roma (ed. de P. Barocchi: *Trattati d'Arte del Cinquecento*, vol. 2: 119-509).
- 3 Sobre el tema véase WEISBACH, W. (1942): *El Barroco: arte de la Contrarreforma*, Espasa-Calpe, Madrid; KIRSCHBAUM, E. (1945): "L'influsso del Concilio di Trento nell'Arte", *Gregorianum* XXV: 100-116; ROSA, A. (1981): *La cultura della Controriforma*, Roma-Bari; PRODI, P. (1984): *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*, Nuova Alfa, Bologna; SCAVIZZI, G. (1974): "La teologia cattolica e la immagini durante il XVI secolo", *Storia dell'Arte*: 171-212.
- 4 La bibliografía dedicada al protagonismo de la Compañía de Jesús en la configuración de una tendencia artística contrarreformista es extensa; véase especialmente GALASSI PALUZZI, C. (1962): "La Compañía de Jesús y el Barroco", *Revista de la Universidad de Madrid* 41: 565-584; y, sobre todo, WITTKOWER, R. y JAFFE, I. (1972): *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, Fordham University Press, New York. Por lo que respecta más concretamente a las construcciones jesuíticas en la Península Ibérica véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (2002): *La arquitectura de los jesuitas*, Edilupa, Madrid.
- 5 A título de ejemplo recordamos las proclamaciones llevadas a término por Gregorio XV (1621-1623) relacionadas con la Iglesia española; en 1622 canonizó a los santos Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús y Francisco Javier; proceso que llevaba implícito la concreción de su prototipo visual.
- 6 Louis REAU (1959) ya estableció una distinción entre la imagen medieval y contrarreformista del santo de Asís (*Iconographie de l'art chrétien*, III, *Iconographie des saints A-F*, Universitaires de France, París: 522-533). Esta línea de trabajo goza ahora de bibliografía específica, entre la cual destacamos por orden de publicación: ASKEW, P. (1969): "The angelic consolation of st. Francis of Assisi in Post-tridentine italian painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32: 280-306; L'immagine di San Francesco nella Controriforma (1982), Edizioni Quasar, Roma; SAVELSBERG, W. H. (1992), *Die Darstellung des Hl. Franziskus von Assisi. In der flämischen Malerei und Graphik des späten 16. und 17. Jahrhunderts*, Istituto Storico dei Cappuccini, Roma; ACCROCCA, F. (1997): *Francesco e la sue immagini. Momenti della evoluzione della coscienza storica dei frati minori (secoli XIII-XVI)*, Ass. Centro Studi Antoniani, Padova.
- 7 GUTIÉRREZ RUEDA, L. (1964): "Ensayo de iconografía teresiana", *Revista de Espiritualidad*, 90 (número monográfico): 2-168; CAMÓN AZNAR, J. (1970): "Santa Teresa en la estética de su tiempo", *Santa Teresa y su tiempo*, Catálogo de la exposición, Madrid; del mismo autor (1972) véase "Artes y letras en Santa Teresa de Jesús", *Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid (reeditado en 1982 en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, vol. X: 105-117). Y, finalmente, HOWE, E. T. (1988): *Mystical Imagery. Santa Teresa de Jesús and San Juan de la Cruz*, Peter Lang, New York.
- 8 Entre las obras ilustradas de autores de la Compañía de Jesús que más amplia repercusión tuvieron en las artes se encuentran la *Historia evangelica* del Padre Nadal (ed. a cargo de Rodríguez G. De Ceballos, Barcelona, 1975); diversos estudios demuestran su influencia en las manifestaciones artísticas nacionales e internacionales: DELGADO, F. (1959): "El Padre Jerónimo Nadal y la pintura sevillana del siglo XVII", *Archivum Historicum Societatis Iesu*, XXVII, 56: 354-363; BUSER, T. (1976): "Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome", *The Art Bulletin*: 424-433; o el libro de emblemas *Imago primi saeculi* (SALVIUCCI, L. (2004): *L'imago primi saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù: genesi e fortuna del libro*, Università Pontificia Gregoriana, Roma).
- 9 SCHNEIDER R. (1943): *Felipe II o religión y poder*, Madrid: 191; y también GARCÍA ORO, J. (1981): "Reformas y Observancias: crisis y renovación de la vida religiosa española durante el Renacimiento", *Revista de Espiritualidad* 40: 191-213.
- 10 GARCÍA ORO, J. y PORTELA SILVA, M. J. (1998): "La reforma religiosa en la Corona de Aragón bajo Felipe II. Estrategia y ritmo de una campaña religiosa (1567-1572)", *Escritos del Vedat*, 28: 335-446; FERNÁNDEZ-GALLARDO JIMÉNEZ, G. (2000): "La supresión de los franciscanos conventuales de la Corona de Aragón en 1567", *Archivo Ibero-americano*, 60: 217-241.
- 11 Véase GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. (1987): *Arquitectura, economía e Iglesia en el siglo XVI*, Xarait, Madrid: 71.
- 12 En general por lo que respecta al eco que tuvieron los decretos de Trento sobre el arte hispánico de la época recomendamos, entre otros, la consulta de SARAVIA, C. (1960): "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*: 129-143; CAÑEDO-ARGÜELLES, C. (1974): "La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII", *Revista de Ideas estéticas*: 223-242; de la misma autora (1982) *Arte y teoría: la Contrarreforma y España*, Oviedo, Universidad de Oviedo; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1984): "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco", *Studies in the History of Art* 13: 153-158; y, finalmente, del mismo autor (1991) "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid: 43-52.
- 13 Sobre la cuestión resulta muy aclaradora la consulta de MÀRIA i SERRANO, M. (2002): *Renaixement i arquitectura religiosa. Catalunya 1563-1621*, Edicions UPC, Barcelona, especialmente el capítulo I, "Política conciliar i construccions religioses".
- 14 Cabe apuntar, no obstante, que fue en el ámbito regular donde los decretos trentinos tuvieron una auténtica incidencia sobre las imágenes. Raramente, en cambio, encontramos disposiciones episco-

- pales relativas a las pinturas confeccionadas para los templos parroquiales, puesto que, habitualmente, las visitas pastorales se hacían eco de aspectos relativos a la construcción.
- 15 Para un estado de la cuestión del arte catalán de época moderna, véase: TRIADÓTUR, J.R. (1986): "L'art català del segle XVII. Estat de la qüestió i problemes metodològics", *D'Art*, 12: 161-173; CANALDA i LLOBET, S. (2003): "Renaixement i Barroc", *Art i nació catalana* (*Art de Catalunya. Ars cataloniae*, 1), Lisard, Barcelona: 200-235.
 - 16 Véase nota número 13.
 - 17 ROIG TORRENTÓ, M. A. (1990): "Èmfasi contrareformista en els retaules de Girona" en *Girona Revisada. Estudis d'Art Medieval i Modern* 10: 119-139.
 - 18 BASILÍ DE RUBÍ (1978): *Un segle de vida caputxina a Catalunya 1564-1664*, Caputxins de Sarrià. Barcelona; BELTRÁN i LARROYA, G. (1986): *Fuentes históricas de la Provincia O.C.D. de San José (Cataluña i Baleares)*, Monumenta Historica Carmeli Teresiani, Roma.
 - 19 CANALDA i LLOBET, S. (2003): *El conjunt ceràmic del convent de Sant Francesc d'Assís a Terrassa (ca. 1671-1673): gènesi, obratge, significats*, Tesis doctoral inédita, Departamento de Historia del Arte, Universitat de Barcelona; NARVÁEZ CASES, C. (2003): *La arquitectura en la congregación de los carmelitas descalzos. Siglos XVI-XVIII*, Monte Carmelo, Burgos; FONTCUBERTA i FAMADAS, C. (2003): *L'art crític a l'època moderna (s. XVI-XVII): condicions de producció, difusió i recepció*, Tesis doctoral inédita, Departamento de Historia del Arte, Universitat de Barcelona.
 - 20 Acrónimo de Arte y religión en Cataluña durante los siglos XVI y XVII: *el impacto de la Contrarreforma en la arquitectura y las artes visuales*. El proyecto de investigación está reconocido por el Departament de Universitats i Societat de la Informació de la Generalitat de Catalunya (2005 SGR 00079).
 - 21 NARVÁEZ CASES, C. (1996): "La gestació de l'estil arquitectònic carmelità; les primeres disposicions dels descalços respecte a la construcció dels seus convents", *Locus Amoenus* 1: 139-144; NARVÁEZ CASES, C. (2004): *El tracista fra Josep de la Concepció (1626-1690)*, Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.
 - 22 CANALDA i LLOBET, S. (2005): "Humildad, penitencia y éxtasis: la exaltación del ideario de la Recolectión franciscana en la decoración del claustro del antiguo convento de Terrassa", *El Franciscanismo en la península Ibérica. Balance y perspectivas. I Congreso internacional*, Asociación hispánica de estudios franciscanos, Barcelona: 949-965; CANALDA i LLOBET, S.: "El grabado internacional en la génesis del programa iconográfico de San Francisco de Asís en Terrassa (Barcelona)", *Omaggio al padre Servus Gieben*, Roma, Istituto Storico dei Cappuccini (en prensa).
 - 23 FONTCUBERTA i FAMADAS, C. (2003): "Imatges d'atac i estratègies de persuasió en l'art dels segles XVI i XVII", *Materia* 3: 247-280; FONTCUBERTA i FAMADAS, C. (2002): "Sobre la imagen crítica en la España del Siglo de Oro", en *14º Congreso del CEHA*, Málaga, Universidad de Málaga: 119-129.
 - 24 Véase el estado de la cuestión precedente.
 - 25 Mediante el software Filemaker Server, se ha diseñado una base de datos con tres tablas relacionadas con campos de búsqueda comunes, tituladas «biblio», «documenta» e «iconos», que irán siendo implementadas en el transcurso de la investigación, y cuyo objetivo final es ser un instrumento de consulta para los investigadores, para lo cual en un futuro inmediato será de acceso restringido por intranet.
 - 26 Sin querer ser exhaustivas, resultan de gran interés para nuestra investigación los fondos fotográficos de instituciones como: el arxiu Mas (Barcelona), el arxiu Gavin (San Cugat del Vallès), el fondo Salvany de la Biblioteca de Catalunya (Barcelona), el arxiu Tobella (Terrassa)... entre otros.
 - 27 Nos referimos de manera genérica desde Antonio Ponz (*Viaje de España...1784-89*) hasta Pasqual Madoz (*Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1845 [ed. a cargo de Antoni Pladevall para las noticias relativas al Principado de Cataluña, Curial, Barcelona, 1985]), revisando, entre otros, a Alexandre de Laborde (*Voyage Pittoresque et Historique en Espagne*, 1806 [ed. a cargo de Oriol Valls i Subirà, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1974]), Jean Charles Langlois (*Voyage Pittoresque & Militaire en Espagne*, Engelmann, París, ca. 1835) o Pablo Piferrer (*Recuerdos y Bellezas de España. Principado de Cataluña*, Joaquín Verdagué, Barcelona, 1839); todos ellos con comentarios relativos a Cataluña.
 - 28 Por ejemplo, en el caso de la congregación de carmelitas descalzos, la confeccionada por el miembro de la orden Fray Juan de San José, *Annales de los Carmelitas Descalços de la Provincia de San Josef en el Principado de Cathaluña*, Arxiu General i Històric de la Universitat de Barcelona, ms. 991.
 - 29 BARRAQUER i ROVIRALTA, Gaietà (1906): *Las Casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, Impr. de F.J. Altés y Alabart, Barcelona, 2 vols.; *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*, F.J. Altés y Alabart, Barcelona, 1915-1917, 4 vols.
 - 30 De hecho ya se han establecido lazos de colaboración con distintos grupos de investigación del Departament de Història Moderna de la Universitat de Barcelona («Representación del pasado y declive de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII» y «Historia y cultura política barroca [1580-1684]»), centrados en la utilización de la imagen como instrumento de propaganda política, ampliándose así el campo de estudio hacia el ámbito religioso.
 - 31 Para ello puede consultarse la obra de Francisco Miquel Rosell (*Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, Madrid, Direcciones Generales de Enseñanza Universitaria y de Archivos y Bibliotecas, 1958-1969, 4 vols.), o bien servirse de la completísima base de datos informática, donde, entre otros muchos campos de búsqueda, se incluye la procedencia de las obras. Mediante su uso conocimos, por ejemplo, los más de 2700 volúmenes que custodiaba la llamada «biblioteca mariana» del Convento «grande» de San Francisco de Asís, en Barcelona.
 - 32 Así, por ejemplo, consultando los inventarios procedentes de las casas de Recolectión franciscanas, conservados en el archivo actual de la provincia de Cataluña, confirmamos que el conocimiento de la vida del fundador de la orden se adquiría principalmente durante el Seiscientos mediante la lectura de las *Crónicas...* de fra Marcos de Lisboa, obra de clara inspiración observante y probable fuente de inspiración para la mayoría de pinturas y programas seráficos del momento.
 - 33 En este sentido son ilustrativos los estudios realizados sobre el cardenal Antoni Agustí, obispo de Lérida y arzobispo de Tarragona (véase, por ejemplo, CRAWFORD, M.H. (ed. 1993): *Antonio Agustín Between Renaissance and Counter-Reforms*, The Warburg Institute, University of London; BALASCH, Esther (dir., 1995): *Antoni Agustí, Bisbe de Lleida i arquebisbe de Tarragona (1517-1586)*, Amics de la Seu Vella, Lleida), y también SOCIAS, I. [2003]: "Algunes considera-

cions entorn de l'edició princeps dels «Diálogos de medallas inscripciones y otras antigüedades» d'Antoni Agustí (1587) de la «Hispanic Society of America», en *Pedralbes*, 23-II: 525-550); o sobre mossèn Jaume Amigó, sacerdote, tracista e ilustrado del Camp de Tarragona (sobre su figura resulta indispensable la consulta de CARBONELL i BUADES, Marià (1986): *L'Escola del Camp de Tarragona en l'arquitectura del segle XVI a Catalunya*, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, Tarragona; y del mismo autor (1995) *L'església de Sant Jaume d'Ulldemolins*, "Quaderns d'Ulldemolins", 9, Arts Gràfiques Octavi, Falset). Muy posiblemente el progreso de nuestra investigación vislumbre otros nombres con actuaciones similares en el resto de diócesis catalanas.

Guillen Sagrera y la escultura arquitectónica del siglo XV

Proyecto de investigación. Plan nacional I+D+I. Ministerio de Educación y Ciencia

Tina Sabater Rebassa (investigadora principal)
Miquel Àngel Capellà Galmés
Isabel Escandell Proust
Universitat de les Illes Balears

Esta comunicación se dedica a la presentación del proyecto I+D+I que hemos comenzado a desarrollar, el cual fue aprobado en la convocatoria 2005 con una duración estimada de tres años¹. En estas líneas pretendemos exponer los objetivos de nuestra investigación y el sistema de trabajo que estamos siguiendo para alcanzar los resultados previstos.

Objetivos y problemática de la investigación

La propuesta que se planteó tiene dos finalidades diferenciadas aunque interrelacionadas.

En primer lugar, nos interesó completar los conocimientos actuales sobre la obra de Guillem Sagrera y de su taller en relación a la escultura arquitectónica que puede vincularse a su actividad en Mallorca, Perpiñán y Nápoles. Al respecto, cabe recordar que la figura de Guillem Sagrera como arquitecto ha sido objeto de estudio desde principios del siglo XX, dada la relevancia de sus intervenciones especialmente en el ámbito de la arquitectura civil. También ha sido reconocida su importancia en la introducción de la escultura borgoñona en la Corona de Aragón y se han llevado a cabo algunos estudios sobre sus obras de carácter monumental, concretamente el Portal del Mirador de la Catedral de Mallorca y la Lonja de Palma. Además, desde hace unos años ha sido repetidamente destacada su condición de artista-empresario, en estudios dedicados al artista-artesano de la Baja

Edad Media². En cambio, han merecido muy escasa atención aquellos variados elementos que se enmarcan en la categoría de la escultura arquitectónica, entendiendo como tal las tracerías ornamentales, ménsulas, capiteles, impostas, heráldica, claves de bóveda, gárgolas, etc., conjuntos que en la escultura sagreriana son de excepcional calidad y de carácter innovador.

Carecemos de la catalogación sistemática de esta producción, paso previo a un estudio analítico que atienda a sus componentes técnico-formales, a los repertorios ornamentales e iconografías utilizadas, a las relaciones que mantienen los elementos con el marco arquitectónico y que determine las fuentes de inspiración y precise las innovaciones que puedan registrarse sobre éstas, así como que especifique el grado de proyección e influencia que pudo detentar en su contexto. Ampliar el conocimiento sobre estas cuestiones constituye la primera finalidad específica del proyecto.

De lo escrito en las líneas que anteceden, se desprenden dos hipótesis de partida. Sustentamos que Guillem Sagrera no sólo fue un artífice que introdujo y siguió una determinada tradición escultórica sino que contribuyó a desarrollarla en el sector de la escultura arquitectónica, concretamente mediante la aportación de nuevas iconografías y de innovadoras fórmulas de conexión con el soporte arquitectónico. Y, en línea con las apreciaciones expresadas hace ya muchos años por Gabriel Alomar, sostenemos también que la influencia de la escultura

sagreriana en este ámbito se extendió más allá de los límites cronológicos y espaciales que enmarcaron a Sagra y a quienes trabajaron con él: pensamos que alcanzó la producción de Mallorca hasta finales del siglo XV y que ha de cuestionarse si la influencia de la Lonja de Palma sobre la de Valencia fue más allá que la ya establecida historiográficamente en el terreno de la arquitectura. Quisiéramos también destacar que, hasta el presente, se ha citado Dijon como fuente básica de inspiración de Sagra, cuando ha de plantearse también qué podía ofrecer Perpiñán y su entorno a un artista documentado allí durante los diez años anteriores a sus trabajos en Mallorca, los únicos que permiten conocer su faceta de escultor y que se enmarcan, en todo caso, en los años centrales de su actividad.

La ausencia de estudios suficientes sobre las aportaciones que Sagra hizo en el campo de la escultura arquitectónica se hace extensiva a la totalidad de esta producción en Mallorca. Para precisar el papel ejercido por Sagra en la escultura del siglo XV era del todo necesario, por lo tanto, intentar corregir esta situación y plantear, como segunda finalidad global del proyecto, el conocimiento y estudio de la totalidad de los trabajos de escultura arquitectónica que se hicieron en la isla a lo largo de la centuria. Esta finalidad ha conducido al establecimiento de objetivos específicos. Pretendemos: proceder al análisis de los materiales conocidos; incorporar al estudio aquellos que no han sido catalogados o investigados, así como los elementos escultóricos que van reapareciendo a raíz de las restauraciones de edificios en los centros históricos; revisar y ampliar la documentación escrita que les concierne. Todo ello conducirá a la sistematización cronológica, iconográfica y lingüística de la producción, unos resultados que pensamos permitirán distinguir los ecos directos e indirectos de la escultura sagreriana respecto a otras propuestas del lenguaje tardogótico que también pudieron tener capacidad de incidencia.

En el marco de la problemática de la investigación, la primera cuestión a destacar es la inexistencia de trabajos precedentes de carácter local, nada extraño si consideramos que la escultura gótica mallorquina es aún una manifestación poco conocida y estudiada, una realidad evidenciada por la inexistencia de tesis doctorales u otro tipo de estudios de conjunto que aborden el tema. Como resultado, únicamente contamos con aproximaciones a períodos concretos y con aportaciones de carácter muy parcial por haberse realizado en el marco de catálogos y afectar, por lo tanto, a las piezas expuestas. Paralelamente, a tenor de la información de que disponemos, debemos constatar la falta de antecedentes en el ámbito hispánico

en el estudio sistemático de la escultura arquitectónica, una situación que limita y pone dificultades a una investigación con amplios componentes estilísticos -en el más amplio sentido del concepto- y que también ha redundado en la falta de referencias para fijar el sistema de trabajo a seguir.

En segundo lugar se ha de mencionar la dificultad que se plantea para acceder a ciertos materiales, concretamente a aquellos que se incluyen en la arquitectura privada. Al tratarse de piezas no catalogadas, corremos riesgos evidentes de desconocimiento de su propia existencia, o bien de desaparición de ciertos elementos a raíz de intervenciones poco respetuosas. En ambos casos, ello podría redundar en consideraciones reductivas o parciales que, lógicamente, intentaremos evitar.

Otro aspecto problemático de la investigación se deriva del marco cronológico y cultural en que se desenvuelve. Como ocurre en todo estudio del arte del pasado, frecuentemente carecemos de la documentación concerniente a las piezas y a sus autores, y tampoco es posible en todos los casos extraer de la existente la información que interesa a nuestros objetivos. No obstante, es inherente a las finalidades planteadas en el proyecto el vaciado de la documentación relacionada con el tema, una tarea que permitirá guiar, matizar o corroborar el análisis propiamente artístico y que pensamos redundará también en la ampliación de la información sobre aspectos relativos a la organización y condiciones de trabajo de los talleres, así como proponer autorías y comprobar la incidencia de maestros foráneos en el contexto insular.

Interés del proyecto

Este proyecto pretende contribuir a la ampliación del conocimiento a diversos niveles.

En primer lugar, supondrá el primer estudio de conjunto sobre la escultura medieval mallorquina y con mayor especificidad sobre el período más importante en su historia, la primera mitad del siglo XV, determinada en arquitectura y escultura por la figura de Guillem Sagra, el artista con mayor proyección del arte mallorquín hasta época contemporánea.

En segundo lugar, pretende cubrir un vacío en el conocimiento y protección del patrimonio. Según la legislación vigente, la arquitectura religiosa es objeto de protección patrimonial y, por lo tanto, también lo son los elementos artísticos que contiene. No obstante, el hecho de que la escultura arquitectónica no disponga de protección específica ocasiona, de facto, el abandono de su preservación. En relación a los elementos escultóricos pre-

sentes en la arquitectura civil, la situación es crítica, puesto que ni se preservan ni se restauran en la mayor parte de los casos. Los resultados de nuestro trabajo pueden constituir un instrumento idóneo para que las instituciones conozcan y valoren la importancia y condiciones de los diversos conjuntos existentes y, por lo tanto, para que calibren el grado de protección que precisen.

En tercer lugar, podrá ofrecer aportaciones para el estudio de la historia de la arquitectura, puesto que, tanto la información que se desprende de las propias piezas como la información escrita que les concierne pensamos que contribuirán a un mejor conocimiento de los procesos constructivos, de los promotores de las obras y de sus artífices.

Otra cuestión a destacar es la capacidad del proyecto para proponer conclusiones-marco, susceptibles de ulteriores desarrollos en estudios de diversa tipología, ya que inicialmente consideramos que pueden abarcar aspectos relativos a maestros y talleres, procedimientos de trabajo y repertorios iconográficos, entre otros.

Metodología y plan de trabajo

La planificación de los trabajos se estructura en tres fases que corresponden, aproximadamente, a los tres años previstos de duración del proyecto. Las tareas inherentes se plantean conjuntamente entre todos los integrantes del equipo bajo la dirección de la investigadora principal, dada la reducida dimensión de éste y también por el convencimiento de que se necesita un conocimiento suficiente de todos los aspectos a tratar para la correcta resolución de la investigación. No obstante, contamos con el apoyo de dos alumnos recién licenciados para la campaña fotográfica y la elaboración de las correspondientes bases de datos, una tarea que esperamos se amplíe a sendas propuestas de tesis doctorales.

Primera fase

Nuestra intención es afrontar en el primer año la recogida de una parte sustancial del material objeto de estudio, es decir, de aquellos conjuntos de escultura arquitectónica que se conservan en Mallorca datados entre 1385 y 1500. Para ello, estamos actualmente procediendo a la realización de la campaña fotográfica, fichas técnicas y al vaciado de la documentación relacionada. Ello nos permitirá delimitar la producción, así como conocer sus peculiaridades y problemática específica; un primer paso para la sistematización estilística de los conjuntos.

En Mallorca, se han conservado elementos medievales —objeto de nuestra investigación— en un total de diecisiete edificios parroquiales y una sede episcopal. A ellos añadimos seis fundaciones conventuales y monásticas. En relación a la arquitectura civil, tenemos constancia de elementos pertenecientes o conservados en siete edificios, aunque en este apartado es imposible es imposible limitar con precisión la cuantía, dado que van apareciendo elementos de interés a raíz de la restauración y transformación de la antiguas casas señoriales.

En relación al vaciado de documentación, queremos destacar que los archivos mallorquines han sufrido, en términos relativos, pocas pérdidas a lo largo de los siglos, lo cual ha favorecido la extracción de datos en campañas sistemáticas realizadas desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. Por lo tanto, es factible plantear en Mallorca una investigación de carácter histórico utilizando los repertorios documentales editados. Sí es necesario revisar la documentación conocida en búsqueda de datos histórico-artísticos que no han interesado a investigadores dedicados a otras líneas de trabajo. No obstante, es probable que a raíz de alguna noticia concreta se deba llevar a cabo una búsqueda de documentos inéditos con la finalidad de completar aspectos puntuales de la investigación; en este caso, se deberá recurrir a fondos del Archivo del Reino de Mallorca para la documentación notarial, y a los fondos episcopales para la documentación relacionada con la construcción religiosa.

Segunda fase

Mediante las actividades desarrolladas en la primera etapa, prevemos tener los conocimientos precisos para proceder a la búsqueda de aquellas fuentes de inspiración que pudieron guiar la tarea de Guillem Sagrera como escultor; así como discernir de forma precisa la influencia de su trabajo en los lugares donde desarrolló su actividad. Por ello, durante la segunda fase del proyecto procederemos a la investigación de los materiales de interés en Perpiñán, Barcelona y Nápoles, una tarea que se centrará en la campaña fotográfica y en la revisión de la documentación y bibliografía pertinentes.

Queremos destacar que Perpiñán y Barcelona son lugares donde está documentada la presencia de Sagrera en la década de los treinta del siglo XV, cuando los conjuntos escultóricos de la Lonja de Palma han de ser datados en la década de los cuarenta. Por lo tanto, Perpiñán y Barcelona son focos que pudieron influir en su formación y donde, a su vez, pudo proyectar su obra.

Debemos recordar también que la labor de Guillem Sagra y de su taller está documentada en el Castelnuovo de Nápoles donde, a la muerte del maestro, algunos de sus colaboradores concluyeron las obras, según se desprende también de las noticias escritas. Dado que no reaparecieron en Mallorca hasta años después, pretendemos precisar la posible incidencia de su trabajo en la escultura ornamental de la arquitectura civil del sur de Italia, siguiendo de nuevo en estos extremos las sugerencias formuladas en su día por Gabriel Alomar.

Pensamos que toda búsqueda de la posible proyección de la escultura sagreriana sería incompleta sin considerar el caso de Valencia. Por ello, pretendemos revisar los estudios realizados sobre la escultura de la Lonja valenciana y sobre aquella que se realizó coetáneamente, como necesario complemento a la aproximación directa a dichos conjuntos, al objeto de comprobar si los influjos que se han detentado y consensuado entre los investigadores por lo que se refiere a los datos arquitectónicos han de ser extendidos también a la decoración escultórica.

Al acabar esta segunda fase, deberíamos haber concluido con la recogida del material que se ha previsto inicialmente en el proyecto, aunque con toda probabilidad deberá ampliarse el estudio en función de aquellos nuevos datos que surjan a lo largo de la investigación. Prevemos dedicar un espacio de tiempo, lógicamente indeterminado, a esta tarea, aunque pensamos que la información histórica e histórico-artística de que disponemos en la actualidad nos conduce por los cauces adecuados.

Tercera fase

La etapa final de este proyecto deberá dedicarse a la redacción de la publicación con la que culminará la investigación, así como a la elaboración de un CD-Rom. En ambos casos, trataremos de divulgar los resultados a través de dos medios complementarios, tal como exponremos más extensamente en el apartado dedicado en esta comunicación a la difusión de la investigación.

Sistemática de la información

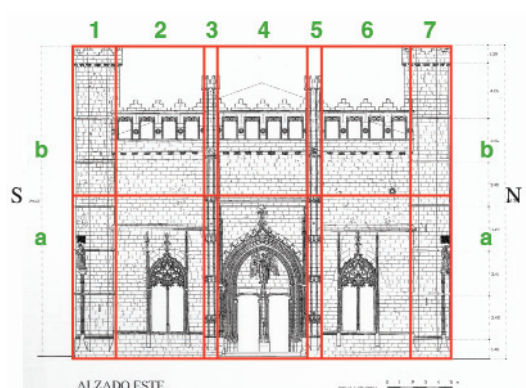
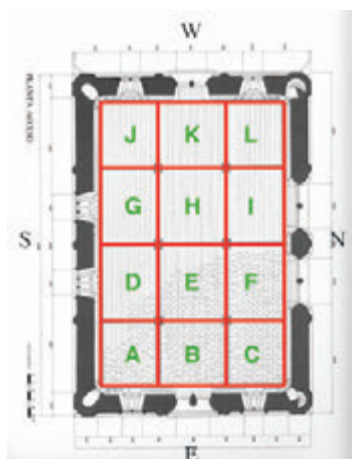
La base de datos –fotografías y fichas técnicas de los elementos escultóricos que serán objeto de estudio– se está realizando mediante el programa Greenstone, que es el utilizado por los Servicios de Biblioteca y Documentación de la Universitat de les Illes Balears y que también ha sido aplicado en la creación de una base de datos sobre pintura sobre tabla del siglo XV en Mallorca³.

Greenstone es un conjunto de programas y aplicaciones de *software* especialmente diseñados para la creación y difusión de colecciones documentales electrónicas, el cual ofrece un nuevo procedimiento de organizar la información y divulgarla en Internet o editarla en forma de CD-Rom. La versión del programa que hemos elegido es la 2.60, ya que las más recientes (3) aún son incompletas.

En nuestro caso este programa nos permite trabajar con fichas donde aparece la información escrita y las imágenes digitales referidas a las piezas. El contenido gráfico tiene la posibilidad de verse ampliado. En relación a la información escrita, consiente el acceso transversal en atención a las entradas (metadatos) que se han introducido. Además de ser un instrumento de trabajo indispensable para la primera fase de la investigación que estamos llevando a cabo, facilitará en su momento la difusión de los resultados alcanzados.

La catalogación de la escultura arquitectónica sigue este modelo. Tras la correspondiente numeración de ficha y referencia fotográfica, se indica en primer lugar el conjunto general en que se incluye, a continuación el conjunto específico o tipología de la pieza y seguidamente se concreta el elemento. De éste se especifica el tema –en su caso–, se ofrece la descripción y se define el emplazamiento. También en el supuesto de que estuviera fuera de su contexto original, se prevé indicar la ubicación actual. A continuación se fija el material y técnica de realización, la cronología (en franjas de cuartos de siglo), la autoría, tendencia artística en la que se inscribe y, finalmente, se hace referencia a las restauraciones, los datos documentales y la bibliografía.

En la fijación de datos, hemos prestado especial atención al sistema para delimitar el emplazamiento. Planta y alzado del edificio han sido divididos en tramos hipotéticos con su correspondiente nomenclatura: letras para los tramos en planta y para las divisiones horizontales en alzado, números para fijar las secciones verticales; este sistema admite subdivisiones para fijar la ubicación concreta de los elementos. De ello resultan cuadrículas que son tan útiles para el interior como para el exterior de los edificios. Para una mejor comprensión del sistema, ofrecemos dos ejemplificaciones gráficas correspondientes a la planta y al alzado de la fachada este de la Lonja de Palma.



- La escultura arquitectónica ajena a la tradición sagreriana

En cambio, la edición del CD-Rom permitirá reunir toda la información gráfica y los datos fundamentales de las piezas. Pretendemos que en este CD-Rom se puedan consultar sus contenidos en atención a múltiples parámetros, tales como: cronológicos, geográficos, de autores, estilísticos e iconográficos. Este material pensamos que es fundamental, en primera instancia, para el conocimiento del patrimonio y, en segunda instancia, para que las instituciones competentes en su protección dispongan de un instrumento de fácil acceso para esta labor. También puede ser útil al profesorado de secundaria y puede interesar a un sector de público menos especializado aunque interesado en el arte.

Difusión de la investigación

La finalidad última de este proyecto es contribuir al conocimiento del patrimonio escultórico medieval, así como promover y asesorar acerca de su conservación y recuperación. Para ello hemos previsto utilizar dos medios complementarios de difusión de los resultados alcanzados: la publicación de un libro, acordada con una editorial, y la edición de un CD-Rom que será elaborado por los autores de la investigación con el soporte de los Servicios Científico-Técnicos de la Universidad de las Islas Baleares.

La publicación escrita incluirá los estudios de carácter histórico-artístico, por lo que se dirigirá a un lector interesado en la materia específica. Los contenidos se sistematizarán en cuatro grandes apartados con las correspondientes conclusiones finales:

- El contexto histórico-artístico en Mallorca entre 1385 y 1420
- Guillem Sagrera y la escultura sagreriana (1420-1454)
- La proyección de la escultura arquitectónica sagreriana
- La escultura arquitectónica ajena a la tradición sagreriana

Notas

- 1 Referencia HUM2005-04035. A desarrollar entre 31 de diciembre de 2005 y 31 de diciembre de 2008.
- 2 Los estudios fundamentales sobre la escultura de Guillem Sagrera y de su taller son, por orden cronológico, los siguientes: WETHEY, H. (1939): "Guillermo Sagrera", *The Art Bulletin*: 44-60; DURLIAT, M. (1960): "Le Portail du Mirador de la Cathédrale de Palma de Majorque", *Pallas* IX: 245-255; ALOMAR, G. (1963): "Los discípulos de Guillem Sagrera en Mallorca, Nápoles y Sicilia", *Napoli Nobilissima*: 85-136; JIMÉNEZ VIDAL, A: *La Lonja mallorquina de Sagrera*, Colegio de Arquitectos, Palma; ALOMAR, G. (1970): *Guillem Sagrera*, Editorial Blume, Barcelona; PANE, R. (1975): *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 vols., Edizione di Comunita: vol. I.
Como últimas aportaciones cabe citar: MANOTE, M.R. (1996): *L'Escultura gòtica catalana de la primera meitat del segle XV a la Corona d'Aragó: Pere Joan i Guillem Sagrera* (tesis doctoral microforma), Universitat de Barcelona; AA. VV. (1998): *Mallorca gòtica, catàlego de la exposició*, MNAC-Govern Balear, Barcelona-Palma; CANTARELLAS, C., RIERA, M. Y SABATER, T. (2003): *La Lonja de Palma*, Govern Balear-J. Olañeta editor, Palma.
Por su interés en cuanto a la aportación de datos de referencia citemos también: LLOMPART, G. (1983): "Sagreriana minora", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*: 407-434; VALERO MOLINA, J. (1993): "Acotacions cronològiques i nous mestres a l'obra del claustre de la catedral", *D'Art* 19: 29-41; LLOMPART, G. (1999): *Miscelánea documental de pintura y picapedrería medieval mallorquina*, Museo de Mallorca, Palma; YARZA, J. Y FITÉ, F. (coord.): *L'artista artesà medieval a la Corona d'Aragó. Actes*, Universitat de Lleida e Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida.
- 3 SABATER REBASSA, T. Y SEGUÍ AZNAR, M. (en prensa): "Informatización de los fondos de la pintura gótica mallorquina", *XV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Palma.

Pintura y crítica en las Baleares (1898-1936).

Proyecto de Investigación, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

Investigador principal: Catalina Cantarellas Camps

Francisco José Falero Folgoso
Universitat de les Illes Balears

La presente comunicación pretende dar a conocer los rasgos fundamentales del Proyecto de Investigación de un grupo de profesores de la Universitat de les Illes Balears aprobado en la convocatoria I+D+I de 2005 del Ministerio de Educación y Ciencia dentro del Programa Sectorial de Promoción del Conocimiento con la referencia HUM2005-05819 y cuyo investigador principal es la Dra. Catalina Cantarellas Camps.

La finalidad del proyecto es una propuesta de análisis de cada uno de los discursos críticos en torno a la actividad pictórica en las Islas Baleares entre 1898 y 1936, entendidos de una manera muy amplia, esto es, noticias sobre exposiciones, reflexiones teóricas, opiniones de los propios artistas, etc., que cobra un especial interés en la medida en que corre primordialmente a cargo de escritores como Gabriel Alomar, Rubén Darío, Jacinto Grau o Lorenzo Villalonga entre otros, aportando su particular sesgo del mundo literario al juicio artístico sobre las artes plásticas.

En este sentido, las Islas Baleares, tradicionalmente y lo largo de su génesis histórico-artística por su particular situación geográfica, han sido foco receptor más que emisor de diversas influencias. En la secuencia cronológica que nos ocupa, entre 1898 y 1936, esta condición se ve potenciada por la presencia, más o menos dilatada, en las islas de artistas, de manera especial pintores de procedencia muy diversa. Éstos o bien residen en alguna de las islas durante períodos de tiempo variable desde algunos meses hasta algunos años (como por ejemplo Wols en Mallorca y en Ibiza donde contactará con Walter

Benjamín; el americano Archie Gittes; los argentinos Bernareggi y Tito Cittadini), o bien se asientan de forma permanente como es el caso paradigmático de Anglada Camarasa, que desde 1913 y con el intervalo de la Guerra Civil y la Posguerra pasa a residir en la localidad mallorquina de Pollensa hasta su muerte acaecida en 1959.

Durante el primer tercio del siglo XX, la avalancha de artistas de la más diversa procedencia inunda las islas. Los antecedentes del fenómeno se hallan en el siglo XIX. No sólo se reflejó en la estancia de pintores, como es en el caso de Carlos Haes, sino en una significativa literatura de viajes que da a conocer el archipiélago balear en ámbitos internacionales. La atracción por los lugares recónditos, por una sociedad no industrializada, y el deseo de huir de la civilización después de conocerla se halla en el origen del proceso. Un proceso que tiene una serie de hitos: el de fines de siglo, con la estancia de americanos como Sargent, del belga Dgouve de Nuncques, de los catalanes Rusiñol, Mir, Meifren, etc. La referencia fundamental será la de 1913, en los albores de la Primera Guerra Mundial momento en que se concreta el círculo latinoamericano en torno a Anglada Camarasa, y cuando las estancias de artistas provenientes de diversos lugares europeos se multiplican: Sjöstrand, Gittes. Finalmente, a partir de 1920 se define el tercer hito con la presencia de escritores como Jorge Luis Borges que junto a pintores y críticos locales formulará el manifiesto Ultra y con la presencia asimismo de pintores como Montesinos, Ramaugué o Bellini.

Las opciones estéticas son dispares de acuerdo con la época y la personalidad de cada uno de los artífices, al igual que lo son los temas, donde sin duda destaca el paisaje que llegará a ser emblemático y también la pintura de figuras.

Coetáneamente, desde la emergencia de la modernidad pictórica a partir de 1898, irrumpe una actividad de crítica artística influenciada por aquella y que hasta ahora era práctica inexistente. Y ello no sólo por su escasez sino porque estaba vinculada a las tareas de los escritores. El sujeto de esta crítica (omitiendo toda la literatura artística concomitante) va a ser pues el escritor, sobre todo dentro del género de la novela y en medida más escasa en la de la poesía y el teatro. Analizar el comportamiento de ésta desde su propio ámbito de la creación literaria y en particular en sus interacciones con la pintura ofrece un panorama muy sugerente de acuerdo con el estado actual de la cuestión.

En definitiva el pertinente estudio histórico-artístico no se agota en presentar la génesis y desarrollo del mismo, sino que pretende hacer hincapié en la repercusión en ámbitos internacionales a través de la numerosa serie de pintores activos y cuya obra quedó en diversos lugares. Junto a ello, la necesaria consideración del apartado gráfico y literario en la hemeroteca de la época permitirá completar el panorama. Como es de suponer, la labor de hemeroteca es básica, no sólo para la consideración de la obra artística sino también para la difusión de la crítica. De acuerdo con el origen de los autores se deberá acceder a la consulta de medios de diversos localidades, muy particularmente de la América latina como *La Razón*, *La Prensa*, *La Unión* de Buenos Aires o *El Día* de La Plata, *El Diario Español* de Montevideo, etc. Del mismo modo será fundamental contactar con los centros oportunos tanto americanos (Museo Municipal Juan Manuel Blanes, Museo Güiraldes; Museo Municipal de Bellas Artes de La Plata, Museo de Bellas Artes Bonaerense, todos ellos en Argentina) y europeos especialmente en de Bélgica y Suecia, con el fin de obtener información de la obra sobre Mallorca vinculada a estos pintores.

Dado el estado actual de nuestros conocimientos, dos núcleos, empero, podemos definir *a priori* con toda claridad: la repercusión de ámbito catalán y la del ámbito latinoamericano. En el caso de la incidencia de núcleo europeo no es imposible en estos momentos evaluar el alcance del resultado que se podrá obtener.

Así pues, desde este punto de vista, los antecedentes y el estado actual de tema que desarrollamos en este Proyecto se pueden concretar en las siguientes líneas:

1. Desde el punto de vista del contenido:

- a) Las aproximaciones de conjunto al período son de hecho inexistentes y las que hay muy someras. Por otra parte, abordan el correspondiente panorama sin incidir suficientemente en uno de nuestros objetivos, el de trazar las influencias e interconexiones entre las Baleares y la pintura internacional. Si esta incide en el quehacer local, el recuerdo de la primera se concreta en el cultivo de la temática del paisaje por parte de artistas tras veinte años de abandonar Mallorca. Lo ilustra el caso, entre otros, de Boveri. Por otra parte, la influencia de los temas regionalistas en manos de decoradores extranjeros como en el caso del mexicano Montenegro tampoco ha recibido atención.
- b) Para la producción foránea del primer tercio de siglo XX se localizan escasísimas monografías como la pormenorizada de Laplana sobre la obra y la actividad de Rusiñol, dentro de la cual se inscriben las secuencias insulares. Poco más que referencias a la actividad de Mir o al argentino Francisco Bernareggi.
- c) En lo que concierne a los artistas locales, el panorama apenas si varía, pues sólo Gelabert y el uruguayo de ascendencia mallorquina Blanes Viales cuentan con un catálogo razonado.
- d) En relación a estos contenidos reseñados la tarea de la crítica, en general, no es más que un mero coplemento, sin incidir en su sistematización ni mucho menos en su interpretación.

2. Desde el punto de vista de la orientación técnica adoptada:

- a) Se constata un predominio de los estudios descriptivos y no interpretativos.
- b) Asimismo los trabajos sobre crítica no relacionan el discurso con la producción pictórica correspondiente.

3. En síntesis se puede establecer los siguientes puntos:

- a) Recurrencia al tópico de las Islas Baleares como centro de atracción y especialmente Mallorca como "la Isla de la Calma" en la acepción de Rusiñol, o "la Isla Dorada" en la de Rubén Darío, generalizada hasta los años treinta. Más allá de este enunciado se omiten las causas, no tanto la vuelta a la precivilización, que es propia de principios del siglo XX, sino el incipiente desarrollo del turismo, que corre paralelo con la avalancha de pintores, y algunos de cuyos protagonistas no están al margen del fenómeno.

- b) Ausencia de la consideración de la demanda del mercado, cuando ya desde 1903 se asiste toda una solicitud *vedutista* de cuadros de panoramas o vistas mallorquinas cuyo destino es fundamentalmente París o Barcelona.
- c) Omisión de las interrelaciones que se establecen con el ambiente por parte de muchos artistas foráneos. No sólo con el entorno natural y cultural, sino también con el social, magnificando no obstante en ocasiones su papel de mediadores sociales.
- d) Ausencia de cualquier relación entre la inspiración fotográfica previa a determinadas composiciones. Un ejemplo patente lo proporciona el caso de Anglada Camarasa, que cuenta con una abundante bibliografía pero una parte de la documentación fotográfica queda inédita en el fondo de la Fundación La Caixa de Palma de Mallorca.
- e) Ausencia pues también del estudio de las figuras de fotógrafos y a la vez de pintores en su doble tarea, como lo ilustra Guillem Bestrad.
- e) Por su parte el análisis de la crítica artística está trazado en grandes y parciales líneas. Es imprescindible conectar la producción literaria y la crítica que contribuye de manera inequívoca a su correcto enjuiciamiento y valoración.
- g) Por último falta la interconexión entre pintura y crítica, pero también la contextualización de ambas en el marco histórico y cultural hasta el presente de igual manera inexistente.

Las pautas técnicas y metodológicas para un estudio histórico-artístico aplicado a un ámbito concreto, las Islas Baleares, como aquí se pretende abordar, se hallan ya establecidas por una amplia dentro de la historiografía moderna de al arte. Básicamente se trata de una labor hermenéutica que ponga en interconexión todo un trabajo heurístico sobre las fuentes en relación a la pintura objeto de nuestro estudio por un lado y con la crítica por otro. Tenemos que insistir especialmente que en este proyecto se quiere abordar la interconexión en un conjunto razonable ambos ámbitos del mundo artístico: la producción pictórica y el ejercicio de la crítica. En la actualidad, aparte de los resultados de nuestro proyecto anterior¹, como ya se señalado, el panorama se caracteriza por la atomización y la falta de un desarrollo histórico-artístico articulado y reflexivo. Por ello el marco histórico y cultural es de vital importancia. De este modo nos hemos planteado el siguiente plan de trabajo:

1. Sistematización de una base de imágenes que en parte ya está elaborada. Se intentará completar la

producción realizada en Mallorca por los pintores foráneos recurriendo a los centros pertinentes. Especial atención se prestará con los centros de Buenos Aires con presencia directa, *in situ*.

2. Base de datos con las reseñas críticas. Básicamente prensa balear y americana.
3. Estudio de la producción literaria de los críticos de arte: bibliografía sobre ellos y obras.
4. Conexión de los juicios críticos con los pintores y en particular con las obras objeto de referencia. Sistematización e interpretación de las reflexiones teóricas así como de la literatura artística en general.
5. Se potenciará en la elaboración del discurso los siguientes puntos:
 - a) La significación de las Baleares para pintores europeos y latinoamericanos.
 - b) La concretización de los respectivos flujos.
 - c) La proyección internacional de la imagen de España a través de Baleares.
6. Establecimiento de los contactos pintura-fotografía como documentación o como base de la creación y como objeto mismo en el caso de los fotógrafos-pintores.

En este trajo se está atento lógicamente con los trabajos llevados a cabo por otro grupos de investigación que plantean puntos concomitantes. Especialmente se está atento con la Universidad de Barcelona en relación al arte catalán que cubre parte de nuestra secuencia, en concreto desde el Modernismo hasta el Noucentismo a través del proyecto dirigido por la Dra. Mireia Freixa. Más específicamente, se está atento a los trabajos llevados a cabo por el Dr. Rodrigo Gutiérrez Visuales de la Universidad de Granada sobre la pintores latinoamericanos y argentinos particularmente.

Finalmente, con este proyecto pretendemos aportar a los profesionales y estudiosos del ámbito estatal e internacional un estudio pormenorizado que supla las carencias señaladas. Es este sentido se paliará la inexistencia de una bibliografía elaborada útil para la consulta. Asimismo se pretende reforzar, y en algunos caso iniciarla, la colaboración productiva con centros y museos de arte contemporáneo en la Islas Baleares cuya línea de actuación, de estudio o expositivas no siempre están definidas por falta de información. De la misma manera pretendemos responder a las solicitudes informativas o de otra índole por parte de instituciones oficiales que se dirigen a la Universitat de les Illes Balears en relación al papel desempeñado por los artistas extranjeros con estancia en Mallorca. E igualmente pretendemos servir como guía de

trabajo en el ámbito del coleccionismo privado de diversos ámbitos con posesión de obras que en muchos casos están sin firmar y sin atribución.

En definitiva, proyección social mediante un trabajo de atribucionismo derivado del estudio y catalogación correspondiente; de ampliación del nivel del ejercicio reflexivo de la crítica de arte en Baleares y por último de la oportuna proyección didáctica.

Notas

- I Vid. Cantarellas, C., Falero, F, Mulet, M.J., Reus, J., "Bases para una sistematización de las artes plásticas y de la fotografía en Baleares 1890-1980)" Comunicación presentada al XIV Congreso de CEHA celebrado en 2002 en Málaga.

Hacia una historia del *Don Quijote* ilustrado

Fernando González Moreno
Eduardo Urbina
Richard Furuta
Jie Deng
Texas A&M University (College Station)

La presente comunicación es una breve exposición y descripción del proyecto “Iconografía Textual del *Quijote*”, el cual forma parte del *Cervantes Project* dirigido por el Dr. Eduardo Urbina, profesor del *Department of Hispanic Studies* en la *Texas A&M University* (College Station, Texas, EE.UU.) y co-dirigido por el Dr. Richard Furuta, director del *Center for the Study of Digital Libraries* (TAMU). El proyecto, iniciado en 1996, está patrocinado por la *Texas A&M University* (*Cushing Memorial Library and Archives*, *Office of the Vice President for Research* y el *College of Liberal Arts*), la Universidad de Castilla-La Mancha (Cátedra Cervantes, financiada por el Banco Santander Central Hispano), el Centro de Estudios Cervantinos, la Biblioteca Nacional de España, y la *National Science Foundation* y la *National Endowment for the Humanities*. Sigue a esta descripción una propuesta de estudio de la historia del arte de la ilustración a través de las ediciones del *Don Quijote* y, en concreto, a través de los ejemplares conservados en la *Cushing Library*.

* * *

Desde que en 1605 apareciera en Lisboa la que se considera la primera portada ilustrada del *Don Quijote*¹ y hasta la actualidad, la novela de Cervantes no ha dejado de ser publicada con ilustraciones si no cada año, que resultaría una exageración, sí cada década. Esta única obra nos serviría por tanto para elaborar una historia del libro impreso ilustrado, a excepción de un capítulo inicial que cubriera el siglo y medio siglo desde la invención de la imprenta a mediados del siglo XV hasta esa primera portada de 1605. No nos faltarían además ilustradores y

pintores de primer nivel como Charles-Antoine Coypel, John Vanderbank, William Hogarth, Francis Hayman, Antonio Carnicero, Daniel Chodowiecki, Robert Smirke, George Cruikshank, Tony Johannot, Gustave Doré, Adolphe Lalauze, R. Balaca, Daniel Urrabieta Vierge o Salvador Dalí, entre muchos otros, así como excelentes grabadores, como Jan y Gerard van der Gucht, Bernard Picart, Jacob van der Schley, Pierre Tanjé, Simon Fokke, Simon François Ravenet, Joaquín Fábregat, Francisco Muntaner, Fernando Selma, Joaquín Ballester, Manuel Salvador y Carmona, Pierre Duflos o Juan Moreno Tejada, entre otros.

No obstante, pese al ingente material que nos ofrece el conjunto de ediciones ilustradas del *Don Quijote*, la Historia del Arte apenas ha mostrado un gran interés por su estudio, al igual que tampoco lo ha mostrado por el arte de la ilustración del libro en general, siendo un campo de investigación pendiente de explorar en profundidad. Sirva como ejemplo de esta situación el hecho de que, a día de hoy, la obra impresa más completa para el análisis de las ediciones ilustradas del *Don Quijote* sigue siendo la publicada en 1895 por H. S. Ashbee, *An Iconography of Don Quixote, 1605 – 1895*²; otros catálogos posteriores, como el de Río y Rico, *Catálogo bibliográfico de la sección de Cervantes de la Biblioteca Nacional*, si bien cuentan con un mayor número de entradas, no nos ofrecen una información acerca de las ilustraciones excesivamente precisa, por lo que no llegan a suplir a la obra de Ashbee.

La conmemoración del 400 aniversario de la publicación de la primera parte de la obra de Cervantes ha fomentado un renovado interés por el estudio de las ilus-

traciones que han acompañado a las diferentes ediciones desde que apareciera en Frankfurt en 1648 por T. Matthiae Gotzen la que se considera la primera edición con capítulos ilustrados³ (véase la bibliografía adjunta). Sin embargo, el estudio global y crítico del conjunto de las ilustraciones del *Don Quijote* de cara a la elaboración de un catálogo *raisonné* sigue siendo en la actualidad una labor pendiente; en gran medida, por la dificultad para acceder a todo el material requerido y, en segundo lugar, por las limitaciones técnicas y económicas que conlleva la impresión y publicación mediante los sistemas tradicionales de dicho catálogo. Tal propósito implica recurrir a las posibilidades que nos ofrecen las nuevas tecnologías, en especial paramamente de cara a poder contar con un archivo completo de ilustraciones. Así es como han surgido en la actualidad dos proyectos que comparten el reto de crear un banco digital de imágenes en red a través del cual puedan conocerse todas las ilustraciones que aparecen en ciertas ediciones del *Don Quijote*. Ambos proyectos son un importante toque de atención para los historiadores del arte en tanto que ha sido desde el campo de la Literatura Hispánica desde donde primero se ha reconocido la necesidad de elaborar un catálogo de esta índole y desde donde primero se han percatado de la importancia del material aún pendiente de estudio que supone la ilustración de libros y, en concreto, de las ilustraciones de la novela cervantina. Uno de estos proyectos es el dirigido por José Manuel Lucía Megías, *Banco de Imágenes del Quijote: 1605 – 1905*⁴. Dicho banco de imágenes está conformado por 7.034 ilustraciones y cuenta con un buscador a través del cual se pueden localizar o seleccionar las imágenes atendiendo a criterios de búsqueda como impresor, lugar de edición, fecha de publicación, editor, dibujante, grabador, personajes representados, temas o episodios. Sin duda alguna, se trata de una importante contribución para el estudio de la ilustración quijotesca, pues necesitamos herramientas que nos permitan conocer la totalidad de las ilustraciones que ciertas ediciones, 150 en el caso de estea *Banco de Imágenes*, contienen.

El segundo de los proyectos, que es el que aquí presentamos, también ha surgido en primer lugar desde el ámbito de la Filología Hispánica. El grupo de investigación del *Proyecto Cervantes*, bajo la dirección del profesor Eduardo Urbina de la *Texas A & M University*, ha tenido como primer y principal objetivo desde 1996 la creación de una edición electrónica *variorum* de las dos partes del *Don Quijote*⁵. No obstante, desde el año 2000, también se ha iniciado la conformación de una notable colección de ediciones ilustradas de la novela de Cervantes a partir de la cual poder elaborar la “Iconografía Textual del *Quijote*”⁶;

un catálogo *raisonné* de las principales ediciones ilustradas de la novela de Cervantes. En la actualidad, la colección cuenta con 533 ediciones del *Don Quijote* y obras relacionadas⁷, la mayoría de ellas inglesas, francesas y españolas de los siglos XVII al XX, cuyas ilustraciones superan en conjunto el número de las 15.000. La *Cushing Memorial Library* posee ejemplares de la mayoría de las ediciones ilustradas consideradas clásicas o canónicas, como la edición con la primera portada ilustrada (Londres: Blounte, 1620)⁸, la primera edición ilustrada inglesa con capítulos ilustrados (Londres: Hodgkin, 1687), la editada por Tonson (Londres: 1738), las publicadas por la Real Academia de la Lengua (primera edición de Madrid: Ibarra, 1780; y tercera edición de Madrid: Viuda de Ibarra, 1787), diversas ediciones que recogen la tradición de Savery y Bouttats (Amberes: Verdussen, 1719⁹, entre otras), ediciones con las ilustraciones de Coypel (Londres: Walthoe, 1731 y La Haya: Pierre de Hondt, 1746), de Tony Johannot (París: Dubochet, 1836 – 1837), Gustave Doré (París: Hachette, 1863) o Dalí (Nueva York: Random House, 1946), la primera edición ilustrada americana (Nueva York: Huntington, 1815), la edición conmemorativa del III Centenario (Madrid: Cabrera, 1905), ediciones de lujo o de edición limitada (Edimburgo: Paterson, 1879; Barcelona: Espasa, 1880; Nueva York: Scribner's Son, 1906; Madrid: Espasa, 1966; entre otras), etcétera¹⁰.

Especial valor adquieren algunos ejemplares extra-ilustrados¹¹, de los cuales *Cushing Library* cuenta con dos de gran interés. El primero de ellos es un ejemplar de la edición de Londres / Salisbury: B. White, 1781. La conocida edición del reverendo John Bowle apareció sin ilustraciones¹², pero el ejemplar conservado en *Cushing Library* tiene 15 22 estampas de diferente procedencia: el frontispicio, por diseño de Henry Thomas Alken y grabado de John Zeitter; procede de un set editado en 1831 por S. H. Hawkins; 2 láminas con diseños de Coypel pertenecen al álbum publicado por Van der Gucht en Londres hacia 1735¹³; 1 lámina, con diseño de Pierre Charles Trémoliers, pertenece a un set anónimo¹⁴; 6 estampas con diseños de Coypel están extraídas del set original de París: Surugue, desde 1724; 3 láminas grabadas por Jean Daullé¹⁵, que reproducen dibujos también de Coypel, no parecen proceder de ninguna edición o set concretos y, posiblemente, se trata de estampas que se vendían de forma independiente; y, por último, 2 estampas de dibujante anónimo editadas por Jacques Vivencien Radigues y, posiblemente, grabadas por su hijo Antoine Radigues¹⁶.

El segundo de los ejemplares extra-ilustrados es el correspondiente a la edición de París: Mequignon-Marvis, 1822¹⁷. Esta edición cuenta como propios con 1 retra-

to¹⁸, 12 estampas y 1 mapa¹⁹. Sin embargo, el ejemplar de *Cushing Library* presenta no sólo las 12 estampas y el mapa correspondientes²⁰, sino también 1 retrato ajeno a la edición²¹, 10 ilustraciones de Smirke²², y 1 lámina de Sangster²³. Por tanto, un total de 23 láminas, 1 mapa y 1 retrato.

Ahora bien, desde el *Proyecto Cervantes* creemos que la elaboración de una base de datos de este tipo no debe limitarse a un mero buscador o archivo de imágenes²⁴, sino que debe ser la oportunidad de afrontar un vasto trabajo crítico, de revisión de estudios ya clásicos como el de Ashbee, Río y Rico o Givanel, y de llevar a cabo la investigación que nos permita alcanzar un conocimiento más completo y profundo de estas imágenes y de quienes las realizaron. Es en este punto donde la presencia de la Historia del Arte ha cobrado un especial valor dentro del proyecto, ya que, como parte de la ficha informática mediante la cual toda la información queda clasificada y ordenada en la base de datos²⁵, se está realizando especial hincapié en la recopilación de material sobre dos aspectos de gran utilidad para los historiadores del arte.

El primero de estos aspectos es el correspondiente al trabajo de documentación de los ilustradores, grabadores y litógrafos que elaboraron las ilustraciones que forman parte de la iconografía textual del *Don Quijote*. La Historia del Arte ha infravalorado en gran medida a los artistas y artesanos dedicados a la ilustración de libros, atendiendo sólo al estudio de ciertos artistas bien conocidos que, puntualmente como Dalí, ilustraron alguna edición. Sólo el análisis de las ilustraciones del *Quijote* nos permite elaborar una extraordinaria relación de pintores y grabadores que, desafortunadamente, nos resultan desconocidos en la mayoría de los casos, pero cuyo estudio vendrá a completar un importante campo de conocimiento en la Historia del Arte. La aportación de datos biográficos acerca de los creadores de estas imágenes será, por tanto, otro de los componentes esenciales de nuestro archivo digital. Esperamos así poder solventar errores que aún en la actualidad se dan en la identificación de algunos grabadores, como sucede en la reciente obra *El Quijote en las bibliotecas universitarias españolas*. En este catálogo²⁶ encontramos una referencia al grabador "Andrew Best", si bien hay que hablar de dos grabadores: Andrew, discípulo de Charles Thompson, y Adolphe Best. Junto con Leloir conformaron una sociedad de grabadores, "Andrew, Best & Leloir", que participó en la edición de París: Dubochet, 1836²⁷.

La correcta identificación de las técnicas empleadas en la elaboración de estas ilustraciones ha sido el segundo de los aspectos que más ha centrado nuestra aten-

ción. Buena parte del desinterés que ha existido hasta el momento por el estudio de la ilustración como manifestación artística ha estado estrechamente vinculado al desconocimiento de las técnicas que permitieron su elaboración²⁸. No es extraño, por tanto, encontrar errores en cuanto al reconocimiento de la técnica, como sucede en el estudio de la edición de Londres: T. McLean, 1819²⁹. Río y Rico³⁰ identifica estas láminas como litografías en color (cromolitografías), información que es secundada por Juan Givanel³¹. Este autor no duda incluso en fundamentar todo su comentario de la serie partiendo de las características estéticas del lápiz litográfico: "El lápiz litográfico de Clark, con sorna populachera y caricaturesca, se deleita en ridiculizar a los héroes cervantinos." Sin embargo, un correcto estudio de estas estampas nos demuestra que la técnica empleada en ellas es la combinación de aguainta y aguafuerte, estando coloreadas a mano con posterioridad. Además, se debería tener presente que el ilustrador británico al que se deben estas estampas, John Heaviside Clark (?; h. 1770 – Edimburgo, 1863), conocido como "Waterloo Clark" por los bocetos realizados durante esta contienda, no sólo fue pintor, sino también grabador y empleó habitualmente la combinación de aguainta y aguafuerte para reproducir algunos de sus paisajes y marinas³².

La riqueza de técnicas gráficas que podemos constatar hallar en las ediciones del *Don Quijote* es una fuente más que idónea para la elaboración de una historia del arte de la ilustración a través de sus técnicas. En las primeras ediciones del *Don Quijote* podemos constatar el empleo de entalladuras para adornar los frontispicios, como sucede en la edición de Lisboa: Jorge Rodríguez, 1605³³, así como, también de forma muy temprana, más elaborados grabados al buril; sirva como ejemplo la primera portada propiamente quijotesca (París: La veuve de Jacques du Clou et Denis Moreau, 1618; o Londres: Blounte, c. 1620). La talla dulce fue también la técnica utilizada para las primeras ilustraciones de capítulos, apareciendo en hojas intercaladas en el texto por la dificultad que implicaba imprimir en un mismo folio texto e imagen (la diferente forma de impresión entre el tipo y la plancha calcográfica obliga a una doble impresión). Éste es el caso de las ilustraciones de Frankfurt: T. Matthiae Gotzen, 1648 o de las de Dordrecht: Savery, 1657 y Amberes: Verdussen, 1672 – 1673. La impresión calcográfica fue a lo largo de todo el siglo XVIII la principal técnica empleada para la elaboración de las ilustraciones, alcanzando una muy notable calidad en ediciones ya canónicas como la de Londres: Tonson, 1738³⁴. Por el contrario, el uso de la entalladura quedó relegado a la producción de edicio-

nes ilustradas más asequibles y populares, *Quijotes de surtido*, como la de Madrid de 1735 o la de Barcelona de 1755. En este tipo de ediciones se copiaban, de manera más bien torpe y con escaso detalle, las ilustraciones de Savery, Bouttats y Diego de Obregón.

Como ya he señalado, el empleo de planchas calcográficas “obligaba” a imprimir las estampas en hojas separadas del texto; sin embargo, una interesante excepción es la edición de Madrid: 1674, Andrés García de la Iglesia, la primera edición con capítulos ilustrados impresa en España. En este caso, si bien las ilustraciones a buril tienen un mérito desigual en cuanto a la novedad de los episodios representados³⁵ y a la calidad del dibujo, las estampas cobran un especial valor por aparecer impresas dentro del texto. Se trata sin duda de un importante esfuerzo editorial que dota de un valor añadido a esta edición. Esta situación no se repite en otras ediciones, siendo más habitual que las ilustraciones mediante talla dulce sigan apareciendo en hojas intercaladas en el texto, mientras que diferentes adornos, encabezamientos, iniciales y colofones que sí aparecen dentro del texto se realicen con entalladura. Recordemos la edición de Londres: Knaplock, 1719, la cual presenta 16 ilustraciones realizadas a buril e impresas de forma independiente del texto³⁶ y toda una serie de encabezamientos, iniciales y colofones (elementos ornamentales, grutescos, bustos, amorfillos en jardines y fuentes, tritones...) mediante entalladura. Entre estos elementos decorativos destaca un colofón del volumen III (p. xii) que reproduce la “Caída de Ícaro”. Se trata de una alusión al emblema LVI de Alciato, “In Temerarios”, el cual muy oportunamente nos habla sobre la temeridad y la locura de los hombres. Otras ediciones de lujo o con pretensiones de convertirse en auténticos monumentos de la imprenta, como efectivamente sucedió en el caso de la de Madrid: Ibarra, 1780, sí acometieron el esfuerzo de elaborar estos encabezamientos, remates, iniciales y colofones mediante buril e imprimirlos en la misma página del texto, recurriendo por tanto para ello a la doble impresión. La maestría del impresor en estos casos permite que texto e imagen queden combinados con total perfección.

El buril fue sin duda alguna la técnica calcográfica predominante a lo largo de los siglos XVII y XVIII, en gran medida por el sentido academicista y refinado de esta técnica. La talla dulce recibió una especial consideración como técnica más depurada y elegante, razón por la cual los editores y promotores de las ediciones más académicas o “cuidadas” prefirieron la inclusión de estampas elaboradas mediante esta técnica. Las ediciones inglesas (véase Londres: Cadell & Davies, 1818³⁷) y francesas (véase París: Didot L'Ainé-Deterville, 1799³⁸) demuestran

claramente un mayor dominio del buril en ambos países frente a las ediciones españolas, donde, incluso en la de Madrid: Ibarra, 1780, el grabado se nos muestra rígido y falto de soltura. No es de extrañar por tanto que en ediciones como la de Madrid: Gabriel Sancha, 1797 – 1798, se recurriera al grabador francés Pierre Duflos (Lyon, 1742 – París, 1816). Las ilustraciones por él grabadas, especialmente los tres frontispicios, denotan su dominio de la técnica y la habilidad con el buril³⁹. Frente a este empleo predominante del buril, a finales del siglo XVIII e inicios del XIX constatamos la presencia de otras técnicas calcográficas tanto directas como indirectas. En la edición de París: Imprimerie des Sciences et des Arts, 1808 – 1809, encontramos el uso de punteado y ruletas para generar la “manera de lápiz”, técnica con la que se pretendía mejorar los efectos de sombreado y de gradación de tonos. Efecto parecido pretendía la combinación de aguafuerte y aguatinta utilizada para crear estampas como las de Londres: T. McLean, 1819 por John Heaviside Clark (anteriormente mencionado cuando señalábamos la confusión de sus aguatinas coloreadas a mano por con cromolitografías).

El empleo del aguafuerte se dio a lo largo de todo el siglo XVIII e inicios del XIX como paso previo para el buril (técnica mixta). En la mayoría de los casos, los trazos del buril han ocultado casi por completo los rasguños realizados con aguafuerte, pero sí podemos comprobar que paulatinamente según avanzamos en el tiempo dichos rasguños van cobrando un mayor protagonismo. Así, ya a inicios de siglo XIX, el aguafuerte acabará imponiéndose al buril en algunos casos, de tal forma que, de tal forma que el trazo final –sólo con aguafuerte o repasado en parte a buril– resulta más libre y ágil. Sirvan como ejemplo las estampas de la edición de París: Chez Marlin Editeur, 1830. Éstas, diseñadas por Nicolás-Toussaint Charlet y grabadas por Jean-Jacques Frilley, Ferdinand-Sébastien Goulu, Tavernier, Auguste Dutillois y Lefèvre “el joven”, muestran hasta qué punto el buril ya no oculta al aguafuerte, sino que los trazos curvilíneos, ágiles y rápidos del mordiente son los que predominan en la estampa, generando un efecto estilístico particular y propio. La gradual implantación del aguafuerte contribuyó desde el siglo XVIII a poner fin a la separación –en muchos casos jerárquica– entre el pintor artista y el grabador artesano que “mecánicamente” reproducía los diseños del primero. El uso de un mordiente permite que sea el mismo ilustrador el que elabore la plancha, sin necesidad de intermediarios entre su trabajo y la obtención de una matriz. Así, a lo largo del siglo XIX comienzan a despuntar ilustradores que progresivamente desarrollan

las posibilidades expresivas del aguafuerte, convirtiéndose en ilustrador y grabador en una única persona. En los inicios de este proceso podemos situar a Francesco Novelli "el viejo", cuyas 33 ilustraciones para la edición de Venecia: Alvisopoli, 1818⁴⁰ presentan un mérito desigual; entre 1843 y 1863 encontramos las seis estampas elaboradas por Adolph Schrödter, consideradas como una de las interpretaciones más personales del *Don Quijote*⁴¹; Adolphe Laluzé también merece aparecer reseñado ahora, pues sus ilustraciones para la edición de Edimburgo: William Paterson, 1879 – 1884 demuestran su habilidad para potenciar los efectos estéticos del aguafuerte, creando intensos contrastes negro/blanco; y por último, también debe ser mencionado Ricardo de los Ríos, quien realizara 16 estampas para la edición de Londres: J. C. Nimmo & Bain, 1880 – 1881 con gran preciosismo en la agilidad de los trazos y atención por el detalle.

Desde finales del siglo XVIII, dos nuevas técnicas comienzan a imponerse en el mundo editorial. La primera de ellas es la xilografía; un nuevo sistema que permitía grabar la madera a contrafibra pudiendo obtener matrices con gran calidad y detalle. Sirva como ejemplo la edición de Londres: Charles Daly, 1842 con ilustraciones diseñadas por J. Gilbert y grabadas por Armstrong, Walmsley, Polkard and Blauer. La técnica implicaba además que tanto texto como imagen podían estamparse a un mismo tiempo en el mismo folio, eliminándose así uno de los antiguos impedimentos del grabado calcográfico. Este hecho supuso una gran revolución editorial, ya que ahora texto e imagen podían combinarse con mayor libertad y originalidad compositiva. Surgiría así la gran edición ilustrada de París: Dubochet, 1836, la cual cuenta con un total de 768 ilustraciones diseñadas por Tony Johannot (iniciales, cabeceras, remates, colofores, ilustraciones a página completa, viñetas y frontispicios) y grabadas por una plantilla de más de cuarenta grabadores⁴². A este mismo formato de ediciones, en las que el texto se enriquece de manera extraordinaria con multitud de viñetas intercaladas de diferentes formatos e ilustraciones a página completa, corresponde la bien conocida de París: Hachette, 1863; la edición con ilustraciones dibujadas por Gustave Doré y grabadas por H. Pisan que ya ha pasado a ser conocida como una de las visiones del *Don Quijote* con mayor proyección.

La segunda de las técnicas a las que quería referirme es la litografía. Desde su invención en 1796 por Senefelder, la litografía se consolidó como uno de los procesos más adecuados para la ilustración de libros. En primer lugar porque, al igual que el aguafuerte, la litografía

permite al ilustrador actuar directamente sobre la matriz, de tal forma que lo dibujado no tiene por qué sufrir alteración alguna por parte de intermediarios. En segundo lugar, porque, a diferencia de otras técnicas, la litografía pronto permitió el empleo de color (cromolitografía) y en un estadio más avanzado posibilitó la mecanización de todo el proceso (offset). En la colección de *Cushing Library* uno de los primeros ejemplos de edición ilustrada mediante litografía es la de París: Didier, 1846 con 12 litografías del pintor Ange-Louis Janet y el litógrafo Alfred-Léon Lemercier⁴³. La impresión de las ilustraciones ha sido muy cuidada, realizándose a dos tintas: un fondo sepia con reservas (lo que permite ver ciertas zonas con el blanco del papel) y las figuras en negro. Sirvan también como ejemplo la edición de Venecia: S. Tondelli, 1848, cuyas 11 láminas son copias litográficas con ligeras modificaciones de los aguafuertes de Venecia: Alvisopoli 1818 y 1819⁴⁴; y la de Copenhague: Woldikes Forlags, 1865 con 21 ilustraciones del dibujante Wilhelm Nicolai Marstrand, cuyo estilo caricaturesco es más que destacable, y el litógrafo Th. Berghs. En este último caso vuelve a emplearse el sistema de impresión a dos tintas (fondo de sepia con reservas en blanco y figuras en negro).

El desarrollo de la cromolitografía posibilitó que, por primera vez, la elaboración de estampas a color resultara más económica y rápida que mediante sistemas anteriores como el coloreado a mano o el grabado de diferentes tacos para cada una de las tintas de una misma ilustración. La estampa a color resultaba además más adecuada para aquellas ediciones dirigidas a un público infantil o juvenil, pues hacía el libro más atractivo. Así sucede con la edición de Leipzig: Alfred Dehmigke's Verlag, 1869; publicación de una traducción resumida dirigida a jóvenes que contó con 9 cromolitografías del pintor Ludwig Löffler y el litógrafo Oscar Fürstenau⁴⁵. No obstante, uno de los aspectos por los que la cromolitografía cobró especial interés para los ilustradores del *Don Quijote* fue por la oportunidad que les ofrecía para recrear los colores del paisaje de La Mancha. Éstos se convirtieron para algunos ilustradores en el principal protagonista de la novela cervantina. En este sentido, dos ediciones destacan en gran medida; la primera de ellas es la de Barcelona: Montaner & Simon, 1880 – 1883. Sus 44 cromolitografías⁴⁶, a cargo del litógrafo J. García, reproducen diseños de los pintores Ricardo Balaca y Canseco y José Luís Pellicer y Fener y pueden ser considerados como uno de los máximos exponentes en la captación de los colores "manchegos". Givanel⁴⁷ no escatimó elogios para con esta edición y sus cromolitografías; "retorno puro y simple a la inmutable tradición pictórica y quijotesca español-

la, acomodada, eso sí, al naturalismo naciente, que le sentaba como anillo al dedo [...]. Es éste un arte minucioso, documentado y tradicional [...]. La tradición de la pintura española y su invencible instinto se armonizan maravillosamente con las tendencias artísticas naturalistas y veristas de la época; y ambas hallaban en el casticismo racial y el anecdotismo temático de lo quijotesco un campo incomparable donde explayarse". Comentarios similares dirige el mismo autor a la edición de Barcelona: F. Seix, 1898, en este caso con 13 cromolitografías de los pintores José Moreno Carbonero y Laureano Barrau⁴⁸; "He ahí el sol de la Mancha, el cielo liso y azul, el mar amarillento de las mieses, los molinos de viento asomando a lo lejos. Inmensidad arriba, inmensidad abajo. Y una tercera inmensidad, ésta invisible: la del propio Don Quijote, embebido en sus tristes pensamientos, solo, aunque Sancho le vaya a la zaga, mascando un mendrugo seco"⁴⁹.

Desde finales del siglo XIX, las técnicas de arte gráfico experimentaron un continuo y prolífico desarrollo que revolucionó el mundo del libro ilustrado, multiplicando el número de técnicas que posibilitaban la elaboración de matrices más económicas, con mayor rapidez y con mayor capacidad para transferir automáticamente el dibujo original a la plancha impresora. A este propósito servía la glifografía (*glyphography*), técnica que por sistema de galvanoplastia permite transferir un dibujo a una plancha tipográfica. Este sistema, con el que se obtiene una estampa con apariencia de xilografía, fue utilizado por Taylor & Wess para elaborar cuatro ilustraciones de la edición de Londres: Dean & Son, 1872⁵⁰ copiadas con total perfección de las de Schrödter de Leipzig: Kreysing, 1863. No obstante, la mayoría de los procesos que constatamos en este periodo se dirigieron principalmente hacia la combinación de la litografía con sistemas prefotográficos. En esta línea se sitúan las fotolitografías o *Panocographie* de Firmin Guillot (primera aplicación de un sistema "fotográfico" a una matriz litográfica), el *Gillotage* de Charles Gillot (aplicación de la *Panocographie* de su padre sobre una plancha de cinc) y su posterior perfeccionamiento como fotograbado, técnica que ya permitía obtener semitonos⁵¹. *Cushing Library* cuenta con algunos ejemplares de gran interés para constatar este proceso evolutivo. El primero de ellos, de especial relevancia por contar con la participación del propio Guillot, es de la edición de París: Charavay, 1893. Sus 57 ilustraciones —la firma de Guillot aparece en la última de ellas— han sido reproducidas a partir de diseños de Charles Henri Pille mediante un incipiente sistema de fotograbado; podemos apreciar las características tramas de pequeños puntos regulares en algunas de ellas para generar tonos grises.

La reproducción de dibujos mediante fotograbado a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX —utilizado casi como un sustituto de la xilografía— denota la influencia del *Art Nouveau*, apreciándose en la mayoría de los dibujos ahora reproducidos el gusto por las figuras de trazos curvilíneos, nítidos y decorativistas. Las 16 ilustraciones de William Heath Robinson para la edición de Londres: Sands & Co., 1897 responden a este estilo⁵², así como las 8 del acuarelista Henry Mathew Brock para la edición de Londres: Seeley & Co., c. 1905. En otros casos, este tipo de técnicas se utilizaron para reproducir casi mecánicamente imágenes previas, sin interés por aprovechar los propios efectos artísticos de la técnica. Así sucede en la edición de Barcelona: Montaner & Simon, 1890, cuyo retrato de Cervantes es una reproducción por heliograbado del diseñado y grabado al aguafuerte por Bartolomé Maura en 1879. El heliograbado ha sido recortado y pegado sobre el folio, adornado con un marco ornamental cromolitográfico.

Finalmente, sólo cabe hacer referencia a la importancia que tuvo el offset como culminación en el proceso de progresiva mecanización de la cromolitografía y de incorporación de medios fotográficos. Su desarrollo supuso la posibilidad de reproducir ilustraciones a color (acuarelas, gouachegouache, óleos...) con gran fidelidad al original, bajo coste y rapidez. Uno de los más tempranos ejemplos con los que contamos en la colección del *Cervantes Project* es la edición de New York: T. Crowell, 1905, cuyas 8 láminas a color son reproducciones en offset de los gouachesgouaches realizados por Stephen Baghot de la Bere⁵³. A partir de ésta son numerosas las ediciones que recurrieron al empleo de esta técnica, consolidándose como uno de los procesos más idóneos para la reproducción de ilustraciones a color en las ediciones del *Don Quijote*. Podrían citarse muchas otras, todas ellas de gran valor; pero basta lo expuesto hasta ahora para dar idea del potencial que nos ofrece este material y del trabajo que aún queda por hacer. Proyectos como el ahora presentado suponen, sin duda alguna, una valiosa herramienta para afrontarlo, pero también una interesante fuente en sí misma y, como tal, deben realizarse con rigor y sentido crítico.

Notas

- 1 Si bien es cierto que esta portada no corresponde a una iconografía propiamente quijotesca, sino a una imagen caballeresca prototípica. La primera portada ilustrada que presenta un modelo bien definido de don Quijote y Sancho apareció en la publicación de la segunda parte en París: La veuve de Jacques du Clou et Denis Moreau, 1618. *Cushing Library* no cuenta con este ejemplar pero sí con el de Londres: Blounte, c. 1620, para el cual se realizó una portada que copiaba al ejemplar francés. La portada inglesa, de mayor calidad que la francesa, fue realizada para la reedición de la primera parte del *Quijote* (h. 1620), incluyéndose también en algunos ejemplares de la segunda parte anteriormente impresos (1620). El ejemplar de *Cushing Library* cuenta con ambas partes en un único tomo y la portada ilustrada aparece al inicio de la primera.
- 2 Se trata de la obra que más extensamente ha abordado el estudio de las ediciones ilustradas del *Quijote* frente a otras, también clásicas, mucho más limitadas. Sirvan como ejemplos la *Iconografía de Don Quixote: reproducción heliográfica y foto-tipográfica de 101 láminas elegidas entre las 60 ediciones, diversamente ilustradas, que se han publicado durante 257 años [...] destinadas a la primera edición de Don Quijote*, o la obra de Manuel Henrich, *Iconografía de las ediciones del Quijote de Miguel de Cervantes: reproducción en facsímil de las portadas de 611 ediciones con notas bibliográficas*.
- 3 *Cushing Library* cuenta con copia de estas ilustraciones (4 y 1 frontispicio) procedentes de ejemplares de la *Library of Congress* y *Hamburg Staatsbibliothek*. La primera edición con un programa iconográfico extenso ha sido considerada la de Dordrecht: Jacob Savery, 1657.
- 4 Consúltase en www.qbi2005.com (24 de agosto de 2006).
- 5 Véanse para este aspecto los diferentes artículos publicados por Eduardo Urbina (2004 y 2005).
- 6 Este trabajo forma parte en última instancia del *Proyecto Cervantes*, con el que se pretende la integración de la edición *vartorum*, la bibliografía, textos y documentos cervantinos –que incluye la publicación de la *Cervantes Internacional Bibliography Online* y el *Anuario Bibliográfico Cervantino*–, la iconografía, y la música del *Quijote*; un proyecto en el que la incorporación de este vasto repertorio de imágenes permitirá la creación de una edición multi-ilustrada seleccionada por el propio lector.
- 7 Como las series de ilustraciones de Hogarth (Londres: 1738 y 1798), Novelli (Venecia: 1819) o Schlotter (Darmstadt: 1987).
- 8 Véase lo dicho anteriormente sobre la portada francesa de 1618 que copia esta edición inglesa.
- 9 Edición completa con 2 frontispicios y 32 ilustraciones (16 según diseños de Savery y 16 según diseños de Bouttats).
- 10 Sirva como indicador de la rareza de algunas de las ediciones conservadas en la *Cushing Library* que al menos 55 de ellas aparecen como únicas en el *WorldCat*; entre otras, Ámsterdam: Jan Graal, 1707, París: M. Guinard & C. Robustez, 1713, Lyon: Rigollet, 1738, París: Barrois, 1777, Estocolmo: Henrik A. Nordström, 1818, etcétera. Por supuesto, somos conscientes de que el *WorldCat* no incluye todas las bibliotecas del mundo, pero sirve como un buen indicador.
- 11 Ejemplares extra-ilustrados son aquellos en los que el propietario del libro ha sido el encargado de añadir nuevas estampas de otras ediciones; por tanto ejemplares que nunca salieron de prensa con algunas de las ilustraciones que ahora presentan.
- 12 Únicamente cuenta con 6 portadas (cuatro por tomo, otro para las anotaciones y un sexto para los índices), un encabezamiento ilustrado en la dedicatoria y un mapa; dicho mapa falta en el ejemplar de *Cushing Library*.
- 13 Tradicionalmente, a este set se le ha atribuido la fecha de 1725, pero creemos que su publicación debió ser más tardía. Este tema será estudiado en un futuro trabajo.
- 14 Esta ilustración apareció grabada por Jacques van der Scheley con otro formato en la edición de La Haya: Pierre de Hondt, 1746. La presente estampa, sin firma o anotación alguna, pudo corresponder al set de ilustraciones de Coypel que Surugue fue publicando y ampliando con nuevas imágenes desde 1723.
- 15 Las estampas aparecen firmadas por “J. D.”, iniciales que hemos identificado como firma del grabador Jean Daullé (Abbeville, 1703 – París, 1763). Daullé se especializó en reproducir obras de Coypel, Boucher y Charles-Nicolas Cochin “hijo” –todos ellos vinculados al set de Surugue–, entre otros.
- 16 Véase Urbina y Smith (: 2003);, 85–118. Algunos datos han sido corregidos y ampliados ahora.
- 17 *Cushing Library* cuenta con un ejemplar de 1821 sin las ilustraciones ni el retrato de Cervantes, pero con el mapa.
- 18 Río y Rico (1930: 152) nada dice acerca de dicho retrato.
- 19 Ashbee: (1895);, 64 – 65.
- 20 No cuenta con el retrato propio de esta edición, anónimo según Ashbee.
- 21 Retrato firmado por Deveria y Lefevre procedente de la edición de París: Delongchamps, 1825 o París, Chez Menard, 1837.
- 22 Procedentes del álbum con las ilustraciones de Smirke publicado en Londres, 1818.
- 23 *Don Quijote leyendo en su biblioteca* o *Don Quixote in his study*. Lámina dibujada por Bonnington y grabada por Sangster publicada en *Le Keepsake Français* (París / Londres: Giraldon-Bovinet / Whittaker, 1831) y en *The Album Wreath* (1835).
- 24 En la actualidad (agosto 2006), se encuentra disponible el total de las ilustraciones (láminas, viñetas, iniciales, mapas, retratos...) de 153 ediciones. Consúltase en: <http://www.csd.tamu.edu/cervantes/V2/iconography/index.shtml> (24 de agosto de 2006). Las ilustraciones, digitalizadas en varias resoluciones en formatos *tiff* y *jpeg*, conforman una base electrónica de datos según metadatos descriptivos que atienden a las normas del DCMI (*Dublin Core Metadata Initiative*); para más información véase <http://www.dublincore.org/> (24 de agosto de 2006).
- 25 La ficha implica tres niveles de metadatos e información. El primero de ellos integra la información más objetiva de la ilustración (editor, lugar y año de la edición, título, capítulo y parte del *Quijote*, tamaño de la página y tamaño de la estampa, localización, tipo de ilustración, técnica y color); el segundo se centra en el comentario estilístico de la estampa; y por último, el tercer nivel (notas a la estampa) está constituido por el estudio comparado del ejemplar propio con los datos aportados desde otros catálogos, poniéndose de manifiesto las peculiaridades, variantes y rarezas de nuestra colección. Véase GONZÁLEZ, Fernando et al.: (2005);, 79 – 104. En cuanto a las herramientas informáticas de las que se sirve el proyecto, véase AUDENAUERT, Neal et al. (2005: 151 – 161) <http://www.springerlink.com/link.asp?id=d34p6ynwc8k461fy> (24 de agosto de 2006).
- 26 En la descripción de la edición de Johannot (p. 249) y en el índice (p. 302).

- 27 Benezit: (1948 – 1955): I, 185 y 715; y 6, 558.
- 28 Importante diferencia frente al mencionado proyecto *Banco de Imágenes del Quijote*, donde no se ofrece la técnica de elaboración de la estampa. Cada ilustración cuenta en este banco de imágenes con una entrada para la información “tipo” donde sólo se indica si se trata de un grabado (término demasiado general en el que se pueden incluir un vasto número de técnicas gráficas) o de viñeta (designación que no alude a ningún tipo de técnica conocida).
- 29 *Cushing Library* conserva también un juego con las estampas de esta edición editadas de forma independiente en 1819. En dicho juego faltan 4 estampas: *Don Quixote and Sancho after the meeting with the Yanguesians*, *Don Quixote and Sancho at the marriage of Camacho*, *Sancho appealing to the duchess* y *Don Quixote instructing Sancho*.
- 30 Río y Rico: (1930): 206.
- 31 Givanel: (1946): 194 – 197.
- 32 Benezit: (1948 – 1955): 3, 49.
- 33 No presente en la colección de *Cushing Library*.
- 34 Incluye 70 ilustraciones: I frontispicio alegórico y 67 ilustraciones de capítulos diseñados por John Vanderbank (frontis + 66) y William Hogarth (I) y magistralmente grabados por Gerard van der Gucht (frontis + 61), Bernard Baron (I), George Vertue (I) y Claude du Bosc (4); I retrato de Cervantes diseñado por William Kent y grabado por George Vertue; y I remate con diseño de John Vanderbank (I.V.) grabado por by P.F.
- 35 La mayoría de las estampas, de un total de 2 frontispicios y 32 ilustraciones de capítulos, copian las de Savery y Bouttats, a excepción de doce del programa de Amberes: Verdussen, 1672 – 1673 que han sido sustituidas por otras doce que sí ilustran nuevos episodios.
- 36 Río y Rico (1930: 186) erróneamente sólo hace referencia a 15 láminas. Todas ellas, pese a la indicación de la portada “Adorn’d with New Sculptures”, copian en mayor o menor medida las aparecidas en Londres: Hodgkin, 1687.
- 37 Con diseños de Robert Smirke y grabados de Francis Engleheart (12), Richard Golding (9), Abraham Raimbach (6), James Fittler (4), John Scott (3), Anker Smith (4), James Heath (2), Charles Heath “el viejo” (2), Charles Turner Warren (2), James Mitton (1), William Finden (2) y Cosmo Armstrong (1); y 26 encabezamientos y remates sin firma.
- 38 Incluye 24 ilustraciones diseñadas por Jean-Jacques-François Le Barbier y Claude Lefebvre y grabadas por Louis-Michel Halbou, François Godefroy, Jacques-Joseph Coiny, Jean Dambrun, Louis-Joseph Masquelier “el viejo” y Charles-Etienne Gaucher. Dos ilustraciones no presentan firmas. El ejemplar de *Cushing Library* está falto de una estampa (*Penitencia de don Quijote en Sierra Morena*).
- 39 En la edición también participaron su mujer, Mme. Duflos, el pintor francés Charles Monnet, el pintor y grabador valenciano Rafael Gimeno, el pintor murciano Agustín Navarro, el pintor de Segorbe José Camarón y Boronat, el pintor y grabador madrileño Luis Paret y Alcázar y el grabador Juan Moreno de Tejada.
- 40 *Cushing Library* no cuenta con esta edición, pero sí con el set de ilustraciones publicado un año después (Venecia: Alvisopoli, 1819). La mayoría de ellas copian en mayor o menor medida las aparecidas en otras ediciones (Madrid: Ibarra, 1780; París: Huart, 1733; París: David Fils Damonneville, 1741; París: Didot, 1799...).
- 41 Para estas ilustraciones, *Cushing Library* cuenta con la edición de Köln: Hermann & Friedrich Schaffstein, 1905.
- 42 Théodore Maurisset, Henri Désiré Porret, Andrew, Best & Leloir, Charles Thompson, Beneworth, Prosper-Adolphe-Léon Cherrier, Louis-Henri Breviere, Claude-Nicolas-Eugène Guillaumot, Lacoste Pere and Freres, Petite, Aglaé Laisné, A. Pollet, Henri Pottin, Hippolyte Lavoignat, William Henry Powis, Jacques-Adrien Lavieille, J. Caqué, Pierre Verdeil, John Quartley, Chevauchet, M. V. Sears, Antoine Alphée Piau, C. D. Laing, Auguste Jourdain, Rambert, Roux et Feret, Corvi, Budzilowicz, Alexandre-Nicolas Belhatte, Provost, Guilbaut, John Orrin Smith, Peupin, Desmarests, J. Gowland, Bastin, Paul Constant Soyer, Jean-Eugène Leclère, F. Grenan, Thomas Williams, Mary Ann Williams, Millet and Hale.
- 43 La parte ilustrada de la edición se ha completado con seis xilografías intercaladas en el texto (una viñeta, dos encabezamientos, dos remates y una portada ilustrada) por Charles Rambert (grabador), Guilbauts (dibujante y/o grabador), Charles Marville (diseñador) Charles Thurston Thompson (grabador), Hippolyte Lavoignat (pintor y grabador), Ange-Louis Janet “Janet Lange” (pintor) y Jean-François Badoureau (grabador). Cabe decir que Charles Thurston Thompson fue sobrino de Charles Thompson, discípulo de Thomas Bewick.
- 44 En 1818 y 1819 eran 32 láminas. Estas copias corresponden a los dibujantes A. Berselli y P. Bedini y al litógrafo Kirchmayr.
- 45 Tanto Ashbee (1895: 109) como Río y Rico (1930: 251) sólo mencionan 6 láminas.
- 46 Denominadas por Ashbee (1895: 118) como oleografías por el proceso especial con el que se han realizado, adoptando la textura de óleo sobre lienzo. La edición también presenta 252 encabezamientos y remates xilográficos grabados por Burn Smeeton, Auguste Tilly, Pierre Emile Tilly, Celestino Sadurni y Deop, N. Branguli, J. Gómez y Martí y Artigas.
- 47 Givanel: (1946): 246 – 251.
- 48 Todas las ilustraciones presentan la firma de “Tipolit. Seix”, pero la nº 12 –la única del pintor Barrau (f. p. 288, vol. II)– aparece firmada también por el litógrafo J. Cantarell.

Bibliografía

- ASHBEE, H. S. (1895): *An Iconography of Don Quixote, 1605 – 1895*, Printed for the author at the University Press, Aberdeen, and issued by the Bibliographical Society, Londres.
- AUDENAUERT, Neal, et al. (2005): "Integrating Diverse Research on a Digital Library Focused on a Single Author", RAUBER, A., CHRISTODOULAKIS, S. y A MIN TJOA (eds.): *Lecture Notes in Computer Science: Research and Advanced Technology for Digital Libraries: 9th ECDL* (Viena, 2005), Springer-Verlag, Berlin-Heidelberg: 151 – 161.
- BENEZIT, E. (1948-1955): *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays, par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Grund, París.
- BLAS, J., MATILLA, J. M. y MEDRANO, J. M. (2004): *El Quijote ilustrado: Modelos de representación en las ediciones españolas del siglo XVIII y comienzos del XIX*, Ministerio de Educación / Calcografía Nacional, Madrid.
- GONZÁLEZ, F. (2005): "La colección de Quijotes ilustrados del Proyecto Cervantes: Catálogo de ediciones y archivo digital de imágenes", *Cervantes; Bulletin of the Cervantes Society of America* 32.1: 79 – 104.
- GIMÉNEZ-FRONTÍN, J. L. (com.) (2005): *Visiones del Quijote*, La Caixa, Barcelona.
- GIVANEL MÁZ, J. (1946): *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*, Edit. Plus-Ultra, Madrid.
- HENRICH, M. (1905): *Iconografía de las ediciones del Quijote de Miguel de Cervantes: reproducción en facsímil de las portadas de 611 ediciones con notas bibliográficas*, Henrich y Cía., Barcelona.
- Iconografía de Don Quixote: reproducción heliográfica y foto-tipográfica de 101 láminas elegidas entre las 60 ediciones, diversamente ilustradas, que se han publicado durante 257 años [...] destinadas a la primera edición de Don Quijote*, P. Riera, Barcelona, 1879.
- LENAGHAN, P., BLAS, J. y MATILLA J. M. (2003): *Imágenes del Quijote: Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX*, The Hispanic Society of America / Museo del Prado / Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. (2005): *Los primeros ilustradores del Quijote*, Ollero y Ramos, Madrid.
- MORALEJO, R. et al. (2005): *El Quijote en las bibliotecas universitarias españolas*, s/l., Rebiun / Empresa Pública Don Quijote 2005.
- RÍO Y RICO, G.-M. del (1930): *Catálogo bibliográfico de la sección de Cervantes de la Biblioteca Nacional*, Tip. de la "Revista de archivos, bibliotecas y museos", Madrid.
- URBINA, E. and
- URBINA, E. et al. (2005): "Visual Knowledge: Textual Iconography of the Quixote", URBINA, E. y MAESTRO, J. G. (eds.) (2005): *Don Quixote Illustrated: Textual Images and Visual Readings*, Mirabel Editorial / Cátedra Cervantes, Pontevedra, 15 – 38.
- SMITH S. E. (2003): "The Grangerized Copy of John Bowle's Critical Edition of *Don Quijote* (London and Salisbury, 1781) at the Cushing Memorial Library of Texas A&M University", *Cervantes; Bulletin of the Cervantes Society of America* 32.2: 85 – 118.
- URBINA, E. y MAESTRO J. G. (eds.) (2005): *Don Quixote Illustrated: Textual Images and Visual Readings/Iconografía del Quijote*, Mirabel Editorial / Cátedra Cervantes, Pontevedra.
- URBINA, E. et al. (2004): "Iconografía textual del Quijote: repaso y nueva aproximación de cara al IV centenario", ROMERO, Carlos (edit.): *Le mappe nascoste di Cervantes. Actas Coloquio Internacional de la Associazione Cervantina di Venecia*, 2003, Edizioni Santi Quaranta, Treviso, 103 – 114.

Arte y Arquitectura en el imaginario moderno

Daniel González Romero*
Universidad de Guadalajara. México

Los cauces de la modernidad

Hubo en todas las épocas alguien que, mirando a Fedora tal como era, imaginó el modo de convertirla en la ciudad ideal, pero mientras construía su modelo en miniatura Fedora ya no era la misma de antes y lo que hasta ayer había sido su posible futuro ahora sólo era un juguete en una esfera de vidrio.

Italo Calvino

La conciencia del tiempo y el espacio de nuestra modernidad occidental latinoamericana, se insertó —o la insertaron— hace más de un siglo, en el *imaginario* del progreso y futuro infinitos. Este cimiento de lo que ha sido la modernidad, se muestra ahora sobre el territorio y el imaginario en fuerte pugna, deambula entre las contradicciones que la modernidad a ultranza, depredadora, ha generado, lo mismo que entre las vertientes del cambio y las transformaciones que se vienen procesando en medio de la intensa trama de la globalización. Al mismo tiempo, en el marco de este dilema, parece que hemos comenzado a tomar en cuenta el hecho insoslayable de que en este siglo XXI, por primera vez en la historia de la humanidad, la mayor parte de la población mundial vivirá en ciudades. Esto no solo significa que más gente vivirá en las urbes, ni más necesidad de urbanización, sino, sobretodo, mayor énfasis en la necesidad de urbanidad.

La magnitud de sus alcances recién se ha venido comprendiendo, mientras la actuación de los actores de la ciudad se va hoy desenvolviendo entre incertidumbres y sobresaltos. En tal escenario de lo moderno y la modernización de nuestras sociedades, la ciudad latinoamericana

ha jugado un papel de laboratorio de corrientes de todo tipo e interés, conjugando imaginarios y debatiéndose en su lucha por mantener propiedad e identidad. Así el imaginario particular, nuestro, anoto aquí del continente latinoamericano, se ha encontrado en su camino con las redes que conforman las dinámicas urbes del primer mundo. Contexto con las metrópolis del neoliberalismo desarrollado al mando, el comportamiento mundializado, en el claustro de la posmodernidad y la impronta que por todos los medios impone la tecno-sociedad dominante. Todo enredado e implicado en las redes de la modernidad dispersa o tardía¹ e inconclusa nuestra.

Prevalece en esta situación, la certeza de que en su seno se viene experimentando la confrontación de lo local, de la identidad acotada y apropiada por la comunidad, con lo global y la reacción social y cultural ante la identidad difusa y una especie de ajenidad nada fortuita. Sin embargo en la relación entre lo propio y lo ajeno, nuestra modernidad pasó revista y complicidad al desarrollo de las ciudades, tanto en lo arquitectónico y urbanístico como en lo estético y en las formas y expresiones del arte en su urdimbre cultural.

La impronta de la cultura moderna, que ha llegado a la meta de convertirse en parte de los símbolos del consumo, puso de moda los paradigmas y comportamientos de la modernidad en el imaginario del arte y la arquitectura, mezclada con las coincidencias del ascenso de las clases medias en las crecientes urbes latinoamericanas. Esto coincide con el mediano auge económico que mientras daba fe de una nueva acumulación, la crisis urbana y su expansión presionaron sobre la recalificación de la ciudad. En tal competencia el arte y la modernidad arquitecto-

tónica sirvieron de aliciente al imaginario de los administradores y gobernantes, lo mismo que de los vendedores de espacios y mercancías. Al mismo tiempo la ciudad se encontró con la necesidad de recuperar sus valores históricos y con la medida de la especulación y su comercialización.

El tema recurrente de la identidad

Por siglos la construcción de la ciudad y de su festejada arquitectura colonial, patrimonio indudable de la sociedad, si bien connotaba el poder y la dominación ideológica y material —aunque poco cambia el modelo en el presente modernizado— el carácter de su monumentalidad, de su calidad, ha dado margen a la creación de una identificación de la región continental iberoamericana, soporte indudable entre las demás entidades culturales de la historia. No son menos los parámetros que suponen los de la modernidad urbana edificada, sus arquitecturas y las connotaciones que el arte urbano o público dan a la presencia de la ciudad y su argumento cultural. El componente de su relato comprende el imaginario depositado y el que se encuentra en desenvolvimiento. Este proceso se marca hoy con una ruptura de tiempo y espacio entre la ya denominada “sociedad del conocimiento”.

No es ajeno que el arte y la arquitectura modernos integrados en el espacio urbano latinoamericano, detentan en su seno las vicisitudes de una búsqueda constante. El arraigo de la memoria en su pasado constata una relación de pasado—presente sin término final. Así, mientras el muralismo mexicano campeaba por los edificios tanto coloniales como modernos (Ciudad Universitaria de México, Palacio Nacional, Edificios públicos de gobierno y difusión cultural a lo largo y ancho del país, etc.), desde la etapa de la denominada por algunos autores “primera modernidad”, aquella de los primeros años del despertar posrevolucionario (Diego Rivera, Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Chávez Morado, Chávez Vega, Gabriel Flores, entre otros), por más de medio siglo, la estatuaría pública y la combinación de arte y urbe, se mezcló con los relatos de la historia y la identidad de los próceres, mientras la gestación de las inquietudes internacionales nutrían, en la creación de artistas de vanguardia, con nuevas contemplaciones modernas el territorio urbano.

En el imaginario se fundieron durante la segunda mitad del siglo XX, las concepciones que marcaron las posiciones de conservación y rompimiento del *statu quo* estético. Los monumentos conmemorativos se encontraron asidos a la forma urbana pública, en el imaginario

colectivo, a los ejemplos de los modelos importados y tratados como propios. Entre los años del recuerdo del año 1968, cuando las olimpiadas de recuerdos lamentables, el diseño de comunicación masiva, la grafía urbana, y la escultura sembrada a lo largo del periférico como símbolo de la paz y la amistad, animaron el proceso y desplegaron la impronta de un arte que amplió sus contenidos al fenómeno de crear ciudad.

Al pensamiento moderno se le puede reprochar en gran parte la falta de conciencia histórica. Las ciudades y las arquitecturas fueron convertidas en su laboratorio por más de un siglo, cuyos efectos se observan en variedad de corrientes y estilos de sus arquitecturas y en las inclusiones artísticas que revolvieron la calidad de las tendencias sin recato alguno. La conciencia del tiempo y la permanencia hacia fines del siglo XX, han implicado la tarea de asumir la responsabilidad por el pasado y sobre todo del futuro. En esta tesitura cabe la aseveración de Gómez Aguilera:

“En ocasiones, recordamos con nostalgia que hubo un tiempo en que pensar incluía la posibilidad de lograr metas sociales vinculadas a la justicia social y a la propia felicidad individual y colectiva. Pensar significaba también soñar con cambiar el estado de las cosas. Hoy, sin embargo, me temo que el mercado vende el problema con la solución incorporada. Pero, asimismo, plantear el problema de la ciudad y del arte público es también plantearse el problema del arte en el contexto de la esfera pública, pues como ha señalado con acierto John Beardsley: «lo que es bueno para el arte público y los espacios públicos no tiene que ser bueno necesariamente para el arte». Sin duda una contradicción apasionante”.²

Porque de una u otra manera en el seno de la modernidad se encuentra una contradicción que le obliga. El terror al olvido implica actitudes museísticas y conservadoras³. En ese predicamento las políticas de conservación del patrimonio artístico y arquitectónico se ven orientadas a las tendencias cultural-turísticas de la *globalización*, que imponen las presiones de la acumulación y la transnacionalización en la competencia entre ciudades y regiones. Recurrir a la revelación del *imaginario* que les contiene, se vuelve un necesario espacio de estudio social y cultural. Es evidente como cada vez más el modelo del imaginario, recurre a la arquitectura visible de gran dimensión, a la formalización del arte en la combinación de un marketing, al tratamiento del consumo y la vinculación emblemática del consumo heterónimo.

La concepción de la imagen urbana abrazada de arte y arquitectura, confundida en la grafica masiva, aparece como búsqueda de una metáfora que se pueda convertir en la portadora del cambio y al mismo tiempo del reflejo de una identidad sustentada en lo permanente y en movimiento. El arte público se mide en términos de umbral entre una y otra noción del imaginario que se busca o desea. El cine que como otras artes ha desempeñado el rol de una especie de cronista de su historia, atestigua en el recinto cerrado de su proyección, los componentes de su realidad, en un imaginario que recrea en la fantasía y la objetividad, el camino de su desarrollo.

La ruptura espacial que genera la modernidad urbana, conduce al arte público y las arquitecturas a la búsqueda progresiva de la dimensión contextual que le permita un imaginario que no caiga en la escultura como decoración urbana y a la edificatoria como simple argumento de mercado. Después de años de caminar por la modernidad, el imaginario urbano que trata de la configuración de lo propio tropieza con la representación de pautas que conllevan el propósito de mediación entre la escultura, la pintura mural – que compite con los grandes desplegados comerciales – y la arquitectura que se mueve en un continuo pendular.

En tal reacción oscilante, lo que se ha realizado en el arte, la arquitectura y el urbanismo modernos no ha sido excluir las cualidades de lo propio, del legado y herencia prehispánica y colonial, de su adopción de lo moderno, como apoderarse de ello, inventar o reinventar; disculpar las obras o en la mejor de las opciones reformular un lenguaje vernáculo propio – Luis Barragán y seguidores, Rogelio Salmona o Carlos Mijares, González Gortazar, Fernando Botero o Sebastián – para explicar una modernidad innovada mezclada con una conservación del patrimonio edificado que se muestra renuente a permitir su olvido, ante el éxtasis de los *malls* y las estructuras urbanas escenográficas de moda.

En la reinterpretación de la ciudad, ante la complejidad de su crecimiento, en el extravío de sus cualidades originales, el intento de rehumanizar su espacialidad, sus encuentros, se intento, con fortuna algunas veces y sin ella las más, aplicar implantes de arte – esculturas de figuras emblemáticas cuyas caras y gestos distan de explicar su autenticidad – para recoger el eco de la comunidad, y el matiz de lo moderno con piezas del nuevo lenguaje formal, inédito o inexplicable, que niega el requisito de las paredes del museo.

En los resquicios de los nuevos escenarios

La ciudad "...es pasado apropiado por el presente y es la utopía como proyecto actual. Así como no hay comunidad sin memoria, tampoco hay ciudad sin proyecto de futuro."⁴ Algo que le distingue en su razón de existencia, es la concentración de la monumentalidad y de los símbolos de las gestas que le han constituido como centro de los procesos que han dado a la humanidad el espacio de su realización más significativa. La ciudad en su imaginario conforma un tejido en el que su evolución se manifiesta con toda su carga simbólica y toda su realidad presente, devenida y proyectada.

Si el mayor paradigma de la arquitectura y estética moderna lo fue Brasilia, lo oculto en su construcción ha quedado plasmado en las ciudades de la pobreza que le rodean y hacen posible. Su paisaje urbano arquitectónico pleno de una línea armónica que simplifica la presencia de un gran escenario fotográfico, contiene en su dignidad y bellaza formal, la expulsión de quienes la construyeron con sus manos y esfuerzo. Esa modernidad, en medio de una naturaleza irrepetible ya modificada, que responde a un imaginario prendido a la otredad de una visión externa, se ha convertido en una pieza de museo patrimonial edificada, que transpira con humor en la versión popular de las columnas del Palacio de la Alborada.

La entelequia de su imaginario y la utopía de su realización forman parte indisoluble de su trayecto. En esta disyuntiva el ejemplo cúspide de Brasilia ha jugado un papel desatacado la arquitectura y el arte a lo largo de su historia, sin versiones al margen. Con toda la carga de su significado y simbolismo, el contenido estético de la combinación de ambas prácticas allí experimentadas, en un sitio de enormes contradicciones sociales, es, de una forma u otra, el germen que hace viable el sentido ético-estético de su estructura.

El imaginario implica su papel de recipiente histórico, sea renovado y transformador o conservador y tradicional. El arte y la arquitectura se convierten así en el signo de vitalidad cultural y de atributo cualitativo social. Su contenido se traduce en un imaginario colectivo que codifica la adhesión al modelo y al sistema en tanto la comunidad le da vida y se manifiesta en una identidad dicotómica o polivalente subrayada en sus vestigios, antiguos y recientes. De la urbe que mantiene el espectro de la identidad colonizada, hasta la de la modernidad que no viene a ser menos que lo anterior, el sentido de lo moderno adquiere renovada dimensión.

La ciudad tradicional, por llamar así una parte de la ciudad que toma lugar en la identidad del lugar, contiene

las expresiones de una forma de entender la ciudad como lugar de la producción estética esencial para la existencia de lo urbano. Plasma el imaginario de la dominación colonial y resalta las que se suponen, en tal imaginario, sus cualidades. Catedrales y atrios, plazas y espacios públicos, edificios de gobierno y palacios, entretejen las condiciones del imaginario que connotan su personalidad. El arte público al igual que la arquitectura, manifiesta el imaginario viviente a trastocar. El lenguaje de la modernidad instalo en su propia disyuntiva el germen de un imaginario sustituto.

Bajo la disculpa de la búsqueda de lo nuevo o de la originalidad, con la modernidad la idea de la permanencia se fue diluyendo para dar paso a la de la obsolescencia. Merodeo por sus venas un desfile de ismos y modelos. En ocasiones sin medir el tejido de conciencias que llevan a desestimar el peligro de la integración de una ajenidad sin límites. El reto combino la necesidad social de conservar la *identidad* soportada en la conservación de la producción artística y la cultura material edificada, desde la perspectiva del uso y la práctica *moderna* con las transferencias de los modelos mundializados en boga, aceptar el paso del tiempo con el inserto de la geometrización abstracta, ausente la apropiación de su entorno o sin compromiso social, donde la ambigüedad premia o salvaguarda.

Tal proceso no implica la negación de y la evolución de tales expresiones. Michel North escribió, "La escultura no puede ser por más tiempo un objeto colocado en el centro de un espacio público, en su lugar, el espacio público se ha convertido en el sujeto, y de este modo en la parte central de la escultura"⁵, a lo que Gómez Aguilera añade: "...la escultura en la ciudad no puede convertirse en una viñeta, en la ilustración de un texto urbano con el poco o nada tiene en común... el dialogo espacial que entabla el arte público es también social y político"⁶.

En esta tesitura la etapa conservacionista y figurativa en el arte y la arquitectura de recuperación vernácula, popular o nacionalista, ha intentado convertirse en compensatoria por los estragos de la modernización, sin juicio, de nuestro entorno y ciudades. Vale agregar que en esta siembra de renovación se conservó una lid de contenidos particulares en el muralismo, con la evocación y reminiscencia, nacionalista, de la historia. Las tensiones que se crearon con la formación de esta forma de contextualidad, divergente y dual, hizo notable la confrontación de imaginarios.

El proceso urbano que redefinió las áreas de tradición y modernidad, y provoco un desplazamiento de un arte público moderno para las mayorías, que en contados lugares y momentos desestimo sus nuevas fronteras para

regresar la centro urbano. La función social del imaginario se encuentra en la modernidad con la utopía de la producción simbólica de nuevo signo ideológico que trasmuto el cuerpo sugerente del arte y la arquitectura por el de la interpretación de valores de apreciación de los derechos de una estética abierta. Se abrieron en tal directriz los procesos que tienen lugar en las percepciones sociales y la materialización del *imaginario* que soporta la continuidad unívoca de un presente en la construcción de un espacio cultural, en términos de realidad posible y de futuro realizable.

Las dudas y críticas sobre el genero público de la formación cultural del arte y la arquitectura, en el proceso moderno de su desarrollo, tienen como referente un nuevo activismo intelectual en el que concurren los marcos ciudadanos y de creadores, cuya finalidad es la adaptación de un entorno físico en el que se de constancia de un imaginario de lo que se encuentran los conflictos específicos de una comunidad y los que se derivan de la mirada ajena. Es posible, que el arte público convertido en formas arquitectónicas y semblantes cívicos y abstracciones formales, vinculadas a contextos socios culturales concretos, sea el fin simultáneo de imaginario y creación. Sin embargo la aspiración democrática que se reconoce en algunos valores de la modernidad, emplazan los deseos sociales a encontrar las vías del posicionamiento de una modernidad imaginada en la equidad.

"La sociedad que hace tabla rasa del pasado y las creencias no debe llamársele moderna; moderna es aquella sociedad que transforma lo antiguo en moderno sin destruirlo, aquella que incluso sabe hacer que la religión sea cada vez menos un vinculo comunitario y cada vez más una llamada a la conciencia, aquella que hace estallar los poderes sociales y enriquece el movimiento de subjetivación".

Alan Touraine

Notas

- * Profesor-Investigador -Titular. Universidad de Guadalajara. Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.
- 1 Tourain, Alan, *Las transformaciones de las metrópolis. La factoría* 1998. N°6 - Internet: <http://www.lafactoriaweb.com/index.htm>.
 - 2 Gomez Aguilera Fernando, *Arte, Ciudadanía y Espacio Público*, Fundación Cesar Manrique, On the W@terfront – internet, 5 marzo 2004.
 - 3 Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristobal Colon a "Blade Runner" (1492-20019)*, FCE, México, 2001.
 - 4 Borja, Jordi. *La ciudad conquistada*, Alianza-Ensayo, Barcelona, 2003.
 - 5 Gómez Aguilera, opus cit. P. 12
 - 6 North Michel, *The Public as Sculpture: From Heavenly City to Mass Ornament*, en VV.AA, *Arte and the Public Sphere*, University of Chicago Press, Chicago, 1992.

Bibliografía

- Borja, Jordi. *La ciudad conquistada*, Alianza-Ensayo, Barcelona, 2003.
- Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Ediciones Siruela, Madrid, 1994.
- Gomez Aguilera, Fernando, *Arte, Ciudadanía y Espacio Público*, Fundación Cesar Manrique, On the W@terfront – internet, 5 marzo 2004.
- Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristobal Colon a "Blade Runner" (1492-20019)*, FCE, México, 2001.
- Romero, José Luis, *Latinoamérica las ciudades y las ideas*, Siglo XXI Editores, México, 2002.
- Tourain, Alan, *Crítica de la Modernidad*, FCE, México 1998.
- Las transformaciones de las metrópolis. La factoría* 1998. N°6 - Internet: <http://www.lafactoriaweb.com/index.htm>.

El patronazgo artístico en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media. El papel de la monarquía¹

María Victoria Herráez Ortega
María Pellón Gómez-Calcerrada
Universidad de León

Es bien sabida la importancia que a lo largo de la Edad Media tuvieron los promotores en la creación de las obras de arte. Al caso hispano se dedicó una ponencia en el VII Congreso Nacional de Historia del Arte, celebrado en Murcia en 1988, en la que el profesor Yarza estableció las líneas fundamentales para abordar nuevas vías de análisis del tema y puso de manifiesto las grandes lagunas que existían aún en el conocimiento del patronazgo artístico con todas sus implicaciones². Dentro del grupo de promotores, patronos o clientes que impulsaron actividades artísticas destaca la monarquía, cuya intervención, muy desigual en unos u otros casos, ha sido determinante para la evolución de las artes.

El periodo medieval es excesivamente amplio y complejo para poder abordarlo en toda su extensión de forma exhaustiva. Por ello se ha planteado un proyecto que tiene como finalidad el estudio del patronazgo artístico regio en los reinos de León y Castilla durante los siglos del medievo. Se trata de un tema de carácter interdisciplinar y amplio espectro cronológico, lo que ha obligado a reunir un grupo de investigadores: siete doctores en Historia del Arte de las Universidades de León y Salamanca (C. Cosmen, E. Fernández, F. Galván, M. V. Herráez, L. Lahoz, D. Teijeira y M. Valdés) y una doctora en Historia Medieval de la Universidad de León (G. Cavero). Además, el proyecto cuenta con la colaboración de una becaria FPI (M. Pellón).

El marco cronológico del estudio está delimitado por el asentamiento de la capital del reino astur-leonés en la ciudad de León, bajo el mandato de Ordoño II (914-929), y por el reinado de Enrique IV (1454-1474). La monar-

quía asturiana tuvo unas características y un campo de acción perfectamente concretados y su incidencia sobre la creación artística ya ha sido objeto de análisis en numerosas ocasiones, especialmente en las últimas décadas con los interesantes estudios del Dr. Bango Torviso y la Dra. García Cuetos, entre otros³. En el extremo opuesto, el patronazgo de Isabel y Fernando se ha dejado fuera de la presente investigación porque, aún situándose cronológicamente dentro de la Edad Media hispana, con ellos comienza la formación de un estado moderno, el Reino de Castilla se une a la Corona de Aragón y, además, se trata de un periodo sobre el que se han publicado numerosos trabajos; en torno al fecundo patrocinio de la Reina Católica se ha insistido recientemente con motivo de la celebración, en 2004, del V Centenario de su fallecimiento⁴.

El proyecto tiene unos precedentes claros en el ámbito de la investigación internacional y nacional, pero la mayor parte de esos trabajos han centrado su interés en aspectos históricos o se enmarcan fuera del territorio objeto de nuestro estudio. Desde el punto de vista de la Historia del Arte cabría destacar un amplio número de publicaciones, algunas ya clásicas, originadas en varios casos por grandes exposiciones⁵. En la actualidad, la Dra. Fabienne Joubert dirige un equipo en el *Centre André Chastel: laboratoire de recherche sur le patrimoine français et l'histoire de l'art occidental*, perteneciente a la Université de Paris IV-Sorbonne, dedicado al estudio del encargo artístico en la Edad Media.

En el ámbito hispano, y en concreto en el marco espacio-temporal que nos ocupa, existen diversos trabajos

que han abordado las relaciones entre las monarquías castellana y leonesa y el proceso de creación artística, su incidencia en la renovación de la cultura hispana o los programas de legitimación que se ocultaban detrás de algunas empresas. Sin embargo, casi siempre han planteado los aspectos de patronazgo o promoción de manera aislada y referida a casos concretos, no como una visión de conjunto, o, en sentido contrario, han estudiado la producción artística del periodo correspondiente a un reinado, con independencia del papel que en ella hayan jugado el monarca y el círculo cortesano, lo que no les resta en ningún caso interés o validez desde el punto de vista científico. Entre otros, cabe destacar los de Rafael Cómez Ramos y Ana Domínguez Rodríguez, sobre Alfonso X, o la monografía dedicada por Fernando Gutiérrez Baños a Sancho IV el Bravo⁶.

A estas publicaciones hay que sumar los catálogos de exposiciones que, de forma general o parcial, se han ocupado de algunos de estos aspectos. Entre ellos destaca *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición organizada por el Dr. Bango Torviso y celebrada en León en 2001, en la que colaboraron la mayor parte de los miembros del equipo que desarrolla este proyecto.

Objetivos

Habitualmente la historiografía se ha ocupado de los aspectos formales, estilísticos e iconográficos de las obras de arte, así como de los artistas que las llevaron a cabo, y ha desatendido el punto de vista de la persona o institución que había encargado la realización de las mismas. Sin embargo, en la Edad Media fue más importante el promotor o destinatario de la obra que su artífice, pues en la mayoría de los casos era quien dictaba el programa formal e iconográfico de las piezas.

La hipótesis que sustenta los objetivos de la investigación en curso es la importancia del papel jugado por los reyes medievales leoneses y castellanos en el intercambio cultural peninsular y europeo a través del encargo artístico, así como la instrumentalización que hicieron del arte para ponerlo al servicio de su poder y prestigio, incluso más allá de la muerte. Únicamente abordando el estudio de las obras desde el punto de vista de su promotor y mentor se puede llegar a conocer su verdadera filiación, función y significado. Pero, al margen del examen individualizado de piezas, autores y estilos, cuyo estudio sigue siendo ineludible, se abren otras vías de análisis.

Los objetivos concretos que se propone alcanzar este proyecto son:

1. Establecer la delimitación conceptual acorde con el papel real de la monarquía leonesa y castellana en la creación de obras de arte, en las distintas etapas de la Edad Media.
2. Elaborar un catálogo digitalizado de obras de arte cuya creación, de alguna forma, estuvo vinculada a los distintos monarcas leoneses y castellanos de la Edad Media.
3. Analizar las relaciones artísticas entre los distintos territorios hispanos y ultrapirenaicos a partir del patronazgo artístico regio, tanto en lo que se refiere a la circulación de obras y modelos como en lo relativo a los artistas.
4. Conocer la verdadera función y significado de esas obras de arte patrocinadas por la monarquía para contribuir a un mejor conocimiento de la cultura artística medieval.

Metodología

La metodología reúne varios aspectos complementarios con el fin de adecuar la investigación a los objetivos del proyecto.

En primer lugar, se ha considerado necesaria la revisión sistemática en archivos y bibliotecas de las fuentes documentales, manuscritas e impresas, editadas o inéditas, referentes al encargo o donación de obras por parte de los monarcas leoneses y castellanos. A pesar de que gran parte de los documentos que aportan luz al tema objeto de estudio han sido ya utilizados por la historiografía artística, una cuidadosa revisión es necesaria para garantizar la fidelidad a su contenido. En algunos casos, las interpretaciones laxas de determinadas noticias han tomado carta de naturaleza como parte integrante del documento y así han sido utilizadas y repetidas en posteriores publicaciones⁷. En segundo lugar, permite descubrir datos aún inéditos y los ya conocidos pueden ofrecer nuevos matices⁸. Por último, una visión amplia y global permite interpretar cada noticia a la luz del conjunto completo de disposiciones. Por ejemplo, las dádivas de un monarca para una fábrica concreta y el aprecio que siente por ella, solo pueden valorarse ajustadamente, dentro de su programa de patronazgo, si se analizan en comparación con lo que dona y dice de otras obras realizadas bajo su protección.

La edición de fuentes medievales castellanas y leonesas acusaba un notable retraso con respecto a otros ámbitos peninsulares y europeos; sin embargo, en las décadas de los 80 y los 90 se dio un giro, con un notable incremento de las publicaciones. Las cuidadas ediciones

que se han realizado de las colecciones diplomáticas de algunos reinados y de las colecciones documentales de diversos centros e instituciones religiosas han facilitado notablemente una labor que, de otro modo, hubiera resultado inabarcable.

Además de los fondos documentales, es preciso revisar las Crónicas, libros de viajes y otros textos literarios, que aportan noticias concretas. Este tipo de fuentes presenta diferentes grados de fiabilidad, por lo que es preciso utilizarlas con sentido crítico.

La propia obra de arte es, en algunos casos, portadora de datos sobre su creación y promoción, bien a través de la ostentación de escudos heráldicos que hacen referencia al patrocinador o al receptor de la misma, bien a través de inscripciones epigráficas que aportan un valioso testimonio sobre el encargo.

Por último, las publicaciones de Historia del Arte constituyen una inapreciable fuente de información, ya que algunas obras no documentadas han sido atribuidas al patrocinio regio mediante estudios científicamente fundamentados y, por tanto, deben incluirse en el catálogo artístico.

Todos los datos obtenidos en la revisión de fuentes se han recogido en fichas con los siguientes ítems:

MONARCA:

OBRA:

Cronología (de la obra):

Tipo de obra:

Ubicación (catedral, iglesia, museo):

Población:

Provincia:

DOCUMENTO:

Fecha:

Datos (registro o copia del documento):

Fuente (Doc., cronística o bibl.):

Bibliografía:

Al mismo tiempo que se realiza la búsqueda y revisión sistemática de fuentes documentales, epigráficas, cronísticas, literarias y bibliográficas, se lleva a cabo la consulta historiográfica y el estudio de la bibliografía moderna más idónea para apoyar la investigación.

Los dos aspectos anteriores servirán como punto de apoyo para la elaboración de un corpus de obras patrocinadas por los distintos monarcas. El catálogo, tanto de las obras conservadas como de aquellas desaparecidas, se realiza en forma de fichas que incluyen los datos técnicos, el estudio artístico y las imágenes necesarias para su posterior análisis y difusión.

A partir de la recopilación de toda la información anterior, el tema y los objetivos propuestos requieren la aplicación de un método sociológico para explicar la creación artística, puesto que la personalidad del soberano, su formación intelectual, relaciones políticas y personales, así como el entorno cultural y la disponibilidad económica, son factores que determinan el origen, la función, aspecto y contenido final de la obra. En este sentido, puesto que muchas piezas no tienen un origen local, siempre que la documentación no lo desvele, será necesario analizar su relación con distintas escuelas hispanas, europeas o andalusíes, en busca de los modelos, así como las consecuencias derivadas de su procedencia foránea y su repercusión en el panorama leonés y castellano de la época.

Del mismo modo, es necesario un profundo estudio iconográfico de las formas y los temas representados en las obras encargadas por la monarquía para conocer su significado y capacidad de transmitir mensajes propagandísticos. Para ello, además de las fuentes y datos obtenidos anteriormente, habrá que analizar las de tipo literario, filosófico y litúrgico que hayan podido servir de inspiración a los programas.

Bases de datos

Para gestionar, organizar y difundir el presente proyecto de investigación se han creado dos bases de datos que permiten, por un lado, almacenar toda la información que conforma el proyecto y, por otro, procesar los datos (ordenar, modificar, eliminar) para realizar diferentes tipos de consultas e informes.

Hemos elegido el programa Microsoft Office Access 2000 como sistema de gestión de bases de datos relacionales al posibilitar de manera sencilla el almacenamiento y la recuperación de información mediante relaciones entre tablas. Con esta aplicación se pueden crear tablas, consultas, formularios, informes y páginas Web con conexión a la base de datos.

En primer lugar se hizo la base titulada *Fuentes*, integrada por múltiples tablas relacionadas entre sí (Figura 1). Las tablas están formadas por filas y columnas; cada fila tiene casillas en las que se inserta de manera detallada toda la información indicada por las categorías o campos que señalan las columnas.

Las tablas fundamentales son "monarca", "obra" y "documento", y el resto deriva de éstas y completa otras cuestiones.

Los nombres y las principales características de las tablas son las siguientes:

- tabla denominada "monarca" en la que se incluyen los *nombres* de los reyes, reinas e infantas dentro de los límites cronológicos del proyecto.
- "siglo".
- "monarca_siglo": tabla necesaria para relacionar a cada *monarca* con un *siglo*. Es importante indicar que cuando algún rey abarca años de dos siglos, como por ejemplo María de Molina que vivió entre el XIII y el XIV, lo enlaza con las dos centurias.
- "obra": figura el *nombre* de las obras de arte patrocinadas por los reyes castellano- medievales. Además, se incluye su *ubicación*, el *tipo de obra*, el *subtipo* al que pertenece y *si se conserva*. Si se trata de un monasterio se rellenan los campos *orden religiosa* y *tipo de convento*. Todos estos registros se explican en sus tablas correspondientes.
- "fecha_promoción": recoge la *fecha* y el *siglo* de promoción de un *monarca* en una *obra*.
- "tipo_obra": *arquitectura*, *escultura*, *pintura*, *miniatura*, *orfebrería*, *textiles*, etc.
- "subtipo": se selecciona la clase de obra que es dentro de la tabla "tipo_obra"; es decir, si dentro de la *arquitectura* la obra es un *monasterio*, una *catedral* o un *palacio*; dentro de la *orfebrería* si se trata de un *cáliz*, una *cruz*, etc.
- "ubicación": *lugar exacto* donde se encuentra la obra, su *población* y su *provincia*. Al hacer tres divisiones se pueden hacer consultas más precisas; es posible preguntar por las obras de una determinada provincia o población, o por todas las piezas que están en un edificio.
- "población".
- "provincia".
- "conservación".
- "orden religiosa": sólo en el caso del "subtipo" *monasterio*, se señala si se trata de un convento *franciscano*, *dominico*, *cisterciense*, etc.
- "tipo_convento": también dentro del "subtipo" *monasterio*, si es *masculino*, *femenino* o *dúplice*.
- "estudio artístico": recoge si la promoción tiene una ficha en el catálogo artístico o no.
- "documento": se indica la *fecha* del documento, los *datos* fundamentales mediante el regesto o las líneas principales del texto, la *fuentes* original y la *bibliografía*.
- "monarca_documento": relaciona un *documento* con uno o varios *monarcas*.
- "obra_documento": tabla en la que se registra la relación de uno o varios documentos con una o varias obras; una obra puede estar reflejada en diversos documentos y un documento puede servir para describir el patronazgo de obras distintas.

En segundo lugar se establecieron relaciones entre las tablas que tienen campos comunes. De esta manera, no es necesario incluir un dato que ya ha sido introducido en una categoría idéntica porque se inserta automáticamente gracias a estas relaciones. Por ejemplo, una vez que se tiene escrito el nombre de un rey en la tabla "monarca", no hace falta volver a escribirlo en todas las tablas que requieran ese dato. Se selecciona el nombre de ese rey y se completan los campos que faltan (siglo, obra, documento). También se evitan los duplicados que surgen al escribir un mismo dato con grafías diferentes, permite agilizar el proceso y se consultan datos de varias tablas a la vez. (Figura 2).

Como tercer paso, todas estas tablas se simplificaron mediante la creación de formularios básicos para ahorrar el tiempo y la complejidad de rellenar los elementos que integran cada una de ellas. Gracias a los formularios se introducen los datos de una o varias tablas con un diseño más atractivo y de una forma más sencilla.

Siempre que hay datos nuevos se añaden los que faltan en las tablas (poblaciones nuevas, reyes aún no insertados o subtipos novedosos). Para el resto de los casos basta con seleccionar en los formularios la opción más precisa por medio de un cuadro combinado. Un cuadro combinado es una casilla desplegable que ofrece múltiples opciones para elegir la adecuada.

Un ejemplo es el formulario "obra" en el que por medio de estas casillas desplegables se rellenan todas sus categorías: *tipo*, *subtipo*, *ubicación*, *fecha de promoción*, *monarca*, *conservación*, *orden religiosa*, *tipo de convento* y *estudio artístico* (Figura 3).

Otro tipo de formulario es "documento" en el que además de completar los campos *fecha*, *datos*, *fuentes* y *bibliografía* (aspectos que son siempre distintos y en los que no vale la repetición, por lo que no se utilizan los cuadros combinados), se asignan *obras* y *monarcas* a cada *documento* (Figura 4).

El cuarto apartado consistió en la introducción de los datos recogidos por los distintos investigadores del equipo en cada una de las fichas mencionadas en el apartado de metodología. Al rellenar los formularios se unifican los registros. Como es un trabajo integrado por varios miembros, cada uno aporta sus datos con un tipo de redacción y formato, y es necesario unificar toda la información: los datos reciben nomenclaturas comunes, se ordenan las fechas de los regestos de los documentos, se rellenan campos incompletos, etc.

Nos encontramos actualmente en este punto, el cuarto. El siguiente, el quinto, será la consulta selectiva de la información mediante las posibilidades que ofrece Access

2000. Estas consultas permiten conocer aspectos específicos del proyecto, al preguntar y combinar datos sobre monarcas, obras, siglos, provincias, tipo de obras, etc. Se obtienen siempre respuestas completas y ordenadas. Con una consulta podemos saber, por ejemplo, las promociones artísticas de Sancho IV y María de Molina en Valladolid (se seleccionan las tablas "monarca", "obra", "ubicación" y "provincia", y se señalan como criterios en "monarca" Sancho IV y María de Molina, y en "provincia" Valladolid).

A partir de estas consultas Access realiza informes con los que estudiar detalladamente cada reinado o aspectos puntuales destacados (depende de la consulta que se haya hecho). Estos informes se pueden guardar como archivos Word, si se prefiere, y se puede modificar siempre su presentación (Figura 5).

La segunda base de datos se denomina *Catálogo de obras*. En ella se almacenan los estudios artísticos de cada obra que fue fruto del patronazgo de un monarca leonés o castellano en la Edad Media. Está compuesta por una tabla que dio lugar a un único formulario, en el que aparecen los siguientes campos: *título de la obra, cronología, material, medidas, procedencia, localización, estudio artístico, bibliografía e imágenes* (Figura 6).

Es posible realizar las mismas operaciones que en la base de datos anterior (consultas e informes).

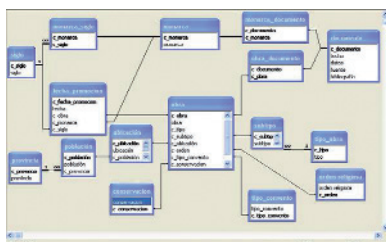
Como último paso, se creará una página web para publicar los resultados del proyecto y presentar las dos bases de datos. Se podrán hacer consultas de todo tipo y permitirá que los investigadores del proyecto introduzcan nuevos datos mediante un acceso restringido.

This screenshot shows the 'Consultas' (Queries) form in Microsoft Access. It features several dropdown menus for selecting criteria and tables. The 'monarca' (monarch) and 'provincia' (province) fields are highlighted, indicating they are part of the current query. The interface includes standard Access window elements like a title bar and a status bar at the bottom.

This screenshot displays a report generated from the Access database. It shows a table with multiple columns containing text data, likely the results of a query. The report has a header section and a main body with rows of data. The interface includes a title bar and a status bar at the bottom.

This screenshot shows another report generated from the Access database. It displays a table with text data, similar to the previous report. The report has a header and a main body with rows of data. The interface includes a title bar and a status bar at the bottom.

This screenshot shows a form titled 'El patrimonio artístico en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media. El papel de la monarquía'. It features a 3D model of a castle or fortress. The form includes several buttons and a status bar at the bottom.



Notas

- 1 Este proyecto está financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, dentro del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica, con ref.: HUM2004-04387/ARTE.
 - 2 Vid. YARZA LUACES, J. (1992): "Clientes promotores y mecenas en el arte medieval hispano", en *Patronos, promotores, mecenas y clientes. Actas del VII Congreso CEHA (1988)*: 15-47.
 - 3 Cabe destacar BANGO TORVISO, I. G. (1988): "El arte asturiano y el Imperio carolingio", en *Jornadas sobre arte prerrománico y románico en Asturias*, Villaviciosa: 31-88; BANGO TORVISO, I. G. (1992): "Los reyes y el arte durante la Alta Edad Media. Leovigildo y Alfonso II y el arte oficial", *Lecturas de Historia del Arte III*: 19-32; BANGO TORVISO, I. G. (1992): "De la arquitectura visigoda a la arquitectura asturiana: los edificios ovetenses en la tradición de Toledo y frente a Aquisgrán", en FONTAINE, J. et PELLISTRANDI, C. (éd.): *L'Europe héritière de l'Espagne wisigothique*, Madrid; BANGO TORVISO, I. G. (1995): "La cultura artística de la monarquía astur; la última manifestación de la Antigüedad", en *Astures (pueblos y cultura en la frontera del Imperio Romano)*, Gijón: 181-187; GARCÍA CUETOS, M. P. (1997): "El culto a las reliquias en Asturias. La Cámara Santa y el Monsacro", *Religion and Belief in Medieval Europe. Papers of the Medieval Europe Brugge*, Zellik; GARCÍA CUETOS, M. P. (2004): "La Cámara Santa y su posible papel en la Regia Sedes ovetense. Una reflexión alrededor del origen del relicario de San Salvador de Oviedo", en *Ciclo de conferencias. Jubileo 2000*, Oviedo: 7-76.
 - 4 Entre las publicaciones que han tratado en los últimos años la relación de Isabel de Castilla con el encargo artístico, aparte del libro de YARZA LUACES, J. (1993): *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, se encuentran *Isabel la Católica. Reina de Castilla* (2002), Madrid; VALDEÓN BARUQUE, J. (dir) (2003): *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, Valladolid; YARZA LUACES, J. (2005): *Isabel La Católica promotora artística*, León, y los catálogos de exposiciones *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado* (2004), *Los Reyes Católicos y la monarquía de España* (2004) e *Ysabel, la Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada* (2005).
 - 5 Entre ellas podemos señalar las de GRABAR, A. (1936): *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, París; SCHRAMM, P. E. (1958): *Sphaira, Globus, Reichsapfel*, Stuttgart; EBERLEIN, J. K. (1982): *Aparitio regis-Revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden; GABORIT-CHOPIN, D. (1987): *Regalia. Les instruments du sacre des rois de France. Les "Honneurs de Charlemagne"*, Paris; OTT, J. (1998): *Krone und Krönung. Die Verheisung und Verleihung von Kronen in der Kunst von der Spätantike bis um 1200 und die geistige Auslegung der Krone*, Mainz um Rhein; *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karls der Grosse und Papst Leo III. in Paderbon*, 3 vols., Paderbon, 1999; *Krönungen. Könige in Aachen-Geschichte und Mito*, 2 vols. Mainz, 2000, u *Otto der Grosse. Magdeburg und Europa*, 2 vols., Mainz, 2001.
 - 6 CÓMEZ RAMOS, R. (1979): *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla. Gran parte de las aportaciones al conocimiento de los talleres de miniatura alfonsí realizadas por la Dra. Domínguez se resumen en DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (1992): *La miniatura en la corte de Alfonso X*, Madrid. Especial interés para el patronazgo regio tiene el trabajo de GUTIÉRREZ BAÑOS, F. (1997): *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos.
- Sin afán de exhaustividad, se pueden citar, además, CASTILLO OREJA, M. A. (1984): "Alfonso X y el arte de su tiempo", en *Alfonso X*, catálogo de la exposición celebrada en Toledo: 73-87; MORALEJO ÁLVAREZ, S. (1992): "La iconografía en el Reino de León. 1157-1230", en *Alfonso VIII y su época*, Palencia: 139-152; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. (1995): "La primera escultura gótica funeraria en Sevilla: la capilla real y el sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1320)", A.E.A. 270: 111-130; SHADIS, M. (1996): *Piety, Politics and Power: "The Patronage of Leonor of England and Her Daughters Berenguela of León and Blanche of Castile"*, en McCASH, J. H. (ed.): *The Cultural Patronage of Medieval Women*, Georgia: 202-227; OCÓN ALONSO, D. (1997): "El papel artístico de las reinas hispanas en la segunda mitad del siglo XII: Leonor de Castilla y Sancha de Aragón", en *La mujer en el arte español*, VIII Jornadas de Arte (1996): 27-39; MUÑOZ PÁRRAGA, M. C. (2001): "La heráldica de la Corona de Castilla en los personajes de la Pasión", en *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona: 531-543; PÉREZ MONZÓN, O. (2002): "Iconografía y poder real en Castilla: las imágenes de Alfonso VIII", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)* XIV: 19-41; MARTIN, T. (2005): "The Art of a Reigning Queen as Dynastic Propaganda in Twelfth-Century Spain", *Speculum* 80: 1134-1171.
- Los miembros del equipo de investigación también se han ocupado de este tema en trabajos como "Fernando II, promotor del Camino de Santiago en León", "El papel de la monarquía en el libro ilustrado", "La producción de manuscritos iluminados en la Edad Media y su vinculación a las monarquías hispanas", "Patronato real en el gótico en Álava", "Las artes y sus promotores en la época de Fernando III (1217-1252)", "Arte y monarquía en León", "La imagen del soberano en la Alta Edad Media. Propaganda y legitimación", "El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios", "El Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León" o *Arquitectura y poder en el siglo XIII. Las catedrales góticas*.
- 7 Es el caso, por ejemplo, de la devolución de las rentas eclesíásticas por parte de Alfonso X a la catedral de León, el 5 de julio de 1258, para que pudiera hacer frente a las deudas de su Iglesia. CÓMEZ, R. (1979): *Las empresas artísticas...*: 77, siguiendo a RISCO, M. (1972): *Iglesia de León y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*, Madrid: ap. 68, CLVI, traduce libremente: "con objeto de ayudar a la construcción de la catedral", interpretación que se ha mantenido en publicaciones posteriores y que no corresponde al contenido textual del documento: "...en ayuda para quitar deudas de su iglesia" (RUIZ ASENCIO, J. M. (1993): *Colección documental del archivo de la catedral de León (1230-1269)*, León: doc. 2192).
- Una confusión similar se ha producido en la historiografía a partir de un documento de 1255 en el que el Rey Sabio confirmaba a la sede leonesa varios privilegios concedidos por Alfonso IX (RUIZ ASENCIO, J. M. (1993): *Colección documental...*: doc. 2142). GARCÍA VILLADA, Z. (1919): *Catálogo de los códices y documentos del archivo de la catedral de León*, Madrid: 1102, interpretó que Alfonso X hacía en este momento donación de determinadas tierras con el fin de obtener madera para la construcción del templo y algunos estudiosos lo han repetido como si se tratara del texto del documento. Así, por ejemplo, el Dr. Karge lo utiliza como base para defender el papel del monarca como promotor de la sede

leonesa y fundamentar su hipótesis sobre el inicio de la construcción del edificio gótico: "*Entre los muchos privilegios reales hay uno del año 1255 de interés especial, según el cual Alfonso X entregó a la iglesia de León un terreno de donde ésta pudo obtener madera de construcción. Dado que la nueva obra edilicia precisaba madera desde sus comienzos (por ejemplo para los andamios), dicho documento testimonia que ya en el año 1255 se estuvo organizando la enorme construcción gótica de modo extensivo*" (KARGE, H. (2004): "La arquitectura de la catedral de León en el contexto del gótico europeo", en *La catedral de León en la Edad Media. Actas* (2003), León: 125).

- 8 Es el caso, entre otros, de los inventarios reales conservados en el Archivo de Simancas, en los que se contienen noticias aún no reflejadas en la historiografía artística (vid. HERRÁEZ ORTEGA, M. V. (2006): "De la plata y los plateros de Juan II de Castilla", en *Estudios de platería. San Eloy 2006*, Murcia: en prensa.

Metodología y sistema para la identificación, codificación y representación de los conceptos y términos teórico-artísticos

Nuria Rodríguez Ortega
Universidad de Málaga

La comunicación que proponemos se inscribe en el marco de trabajo del proyecto I+D perteneciente al Plan General de Humanidades del MEC, *Desarrollo de un tesoro terminológico-conceptual de los discursos teórico-artísticos de la Edad Moderna española (TTC), complementado con un corpus textual informatizado (ATENEA)* [HUM05-00539], proyecto que actualmente se encuentra en curso de realización en las Universidades de Málaga, Santiago de Compostela y Valencia. Una de las tareas que debe acometer este proyecto es la reconstrucción de los sistemas conceptuales y terminológicos de la teoría artística española de la Edad Moderna, tomando como base del estudio los discursos que se produjeron durante este periodo en nuestro país. Una vez realizado el correspondiente análisis, estos sistemas quedarán integrados –convenientemente ordenados, codificados y representados– en un instrumento de control y referencia al que hemos dado el nombre de Tesoro Terminológico-Conceptual (TTC)¹.

En el contexto de esta investigación, el propósito de la presente comunicación es exponer el procedimiento que estamos desarrollando para identificar, registrar informáticamente y representar de manera gráfica los conceptos y términos en este tesoro. Ahora bien, nos interesa destacar, sobre todo, la singularidad de dicho procedimiento, pues éste ha sido expresamente pensado para codificar y hacer visibles las diferencias semánticas y la diversidad de usos que se verifican en los conceptos y términos utilizados por los autores españoles en sus discursos teóricos.

Origen y problemática

Efectivamente, el origen del desarrollo de este sistema de identificación y codificación se encuentra en la necesidad de dar respuesta a una problemática triple: teórico-crítica, conceptual y terminológica, que podemos desglosar, a su vez, en tres vertientes:

1. En primer lugar, la alta densificación semántica que caracteriza a la terminología artística, especialmente la de naturaleza teórico-crítica y estética. Un hecho que representa un claro factor de ambigüedad y equivocidad, y una de las principales dificultades a las que tiene que hacer frente el investigador de Historia del Arte cuando aborda un ejercicio de interpretación textual, esto es, qué significado atribuir a un término en concreto que aparece en un texto;
2. En segundo lugar, la alternancia terminológica o concurrencia sinonímica, es decir, el uso de diferentes términos o unidades lingüísticas para designar un mismo concepto. Esta variabilidad léxica constituye otro factor de ambigüedad, pues si bien es cierto que, en ocasiones, el uso de sinónimos se debe únicamente a razones de estilo, hay veces en que el empleo de una determinada unidad léxica en lugar de otra responde a modificaciones, matizaciones o cambios operados en el plano conceptual, pudiéndose originar, en estos casos, situaciones de falsa o aparente sinonimia;
3. En tercer lugar, las dificultades de interpretación terminológica asociadas a la importación, traducción y reutilización de los términos y conceptos pertene-

cientes a contextos teórico-discursivos extranjeros. A veces, la reutilización del concepto es directa y exacta, de manera que el término español designa la misma realidad conceptual que el extranjero que se está traduciendo. Sin embargo, en otras ocasiones, lo que encontramos son reinterpretaciones (conscientes o inconscientes) del concepto que se importa, lo que anula la equivalencia conceptual y origina que el término español no signifique lo mismo que su correspondiente extranjero².

Dadas estas circunstancias, resulta evidente que el ejercicio de desambiguación terminológica e interpretación conceptual es consustancial a los estudios de teoría y crítica artística. ¿Se refieren a lo mismo J. de Sigüenza y A. Palomino cuando hablan de *vagueza*?; ¿funcionan en todos los casos como sinónimos los términos *mórbido*, *tierno* y *blando*?; ¿tienen el mismo alcance semántico la *facilidad* de Pacheco y la *facilità* de Vasari, aun cuando el autor andaluz manifieste estar citando literalmente al teórico italiano? Puede ser que sí, o puede ser que no, corresponde al investigador de Historia del Arte resolver estas incertidumbres. La cuestión que nosotros planteamos es la siguiente: además de resolver el escollo interpretativo, ¿por qué no codificar y representar sistemática y gráficamente la igualdad o diferencia terminológico-conceptual detectada, para así dejar constancia del análisis realizado y, al mismo tiempo, facilitar el desenvolvimiento de futuras investigaciones?

En el marco de esta problemática, no podemos dejar de mencionar al Dr. Fernando Marías³, quien, en el Simposio Internacional celebrado sobre Velázquez en 1999, advertía de la necesidad de desarrollar lo que él denominó entonces una *cronogeografía de los conceptos y los términos de la teoría artística española y europea*, a la que definió como *un medio preciso de control de la aparición y uso de su diferente léxico, y de las ideas que se encontrarían tras la terminología*. Pues bien, pensamos que el sistema de codificación y representación que proponemos podría constituir, como ahora veremos, una respuesta a esta necesidad.

Asimismo, queremos precisar que dicho sistema fue desarrollado, en sus líneas básicas, en el proceso de investigación que conllevó nuestra tesis doctoral, por lo que diversos aspectos que aquí se describen aparecen ya utilizados en ella⁴. Ahora, el proyecto I+D nos ofrece el marco adecuado para profundizar sobre la metodología de trabajo y refinar algunas cuestiones. Así pues, nos parece oportuno aprovechar el contexto del XVI Congreso del CEHA para compartir con la comunidad de especia-

listas los puntos más relevantes -o controvertidos, según se mire- de este trabajo, a fin de estimular el debate sobre la problemática que subyace a este planteamiento y las posibles soluciones que podrían aportarse, entre las cuales se encuentra, precisamente, nuestra propuesta.

Metodología y sistema de representación

Antes de pasar a su exposición detallada, debemos señalar que lo que aquí presentamos es un *work in progress*, por lo que es susceptible de experimentar cambios y modificaciones en la medida en que el trabajo vaya progresando, especialmente por lo que respecta al desarrollo del software y al diseño de la interfaz, que se encuentran en estos momentos en plena fase de elaboración. No obstante, el sistema y la metodología que vamos a describir son consistentes, y conforman la base de lo que posteriormente pueda implementarse o actualizarse.

Densificación semántica: identificación y análisis de la variabilidad conceptual

Ya hemos indicado que uno de los factores problemáticos a los que trata de dar respuesta nuestro planteamiento metodológico es la ambigüedad que deviene de la alta densificación semántica que define la terminología artística, especialmente la de carácter teórico-crítico y estético. Esta densificación semántica puede ser de distinta naturaleza, respondiendo, en cada caso, a causas diversas. En un primer análisis aproximativo, distinguimos tres modalidades, susceptibles de concurrir en un mismo término.

- Lo que conocemos convencionalmente como polisemia, esto es, la convergencia de distintas acepciones conceptuales en un mismo signo lingüístico. Por ejemplo, el *ingenio*, en cuanto capacidad creativa de los artistas; o el *ingenio*, en cuanto carácter distintivo de un sujeto, una época, un territorio, etc. La polisemia de los términos no es un problema exclusivo de nuestro campo de especialidad, sino que es común a todas las disciplinas, sean humanísticas, sociales o científico-técnicas, aunque en estas últimas su incidencia esté más controlada. Puesto que el fenómeno de la polisemia es consustancial a las lenguas naturales, es lógico que aparezca tanto en el léxico general como en los lenguajes especializados que se desarrollan sobre la base de la lengua natural.
- Algo más característico de los vocabularios específicos de las disciplinas socio-humanísticas son las desviaciones de sentido y las matizaciones semánticas

que se producen como consecuencia de las diversas reinterpretaciones y redefiniciones que experimentan los conceptos en los distintos discursos teóricos. Como es natural, si el concepto *modo acabado* se interpreta de distinta manera en el tratado de F. Pacheco y en el de V. Carducho, el término significará cosas diferentes en uno y otro discurso.

- b) Finalmente —y como una rasgo definitorio de nuestro ámbito de especialidad—, las valoraciones y enjuiciamientos que establecen la adecuación o inadecuación, bondad o defecto, excelencia o desvirtuación de determinados conceptos y categorías artísticas, modificando con ello el alcance nocional de los conceptos y el significado de los términos⁵. No nos referimos aquí al juicio relacionado con el discurso crítico de carácter evaluativo y apreciativo —por ejemplo, la distinta valoración crítica que sobre el *Juicio Final* de Miguel Ángel encontramos en los discursos de F. Pacheco, Pablo de Céspedes o V. Carducho—, sino a aquellos ejercicios de valoración y evaluación que forman parte de las construcciones teórico-doctrinales *per se*, en las que los conceptos se califican y jerarquizan según se consideren más o menos relevantes o irrelevantes, adecuados o inadecuados. Un ejemplo significativo lo constituyen los distintos sistemas de géneros artísticos que podemos encontrar en función del valor estético, la relevancia social y la posición jerárquica que se le otorgue a cada uno de ellos⁶.

En todos los casos señalados, la dificultad para reconocer las distinciones conceptuales viene dada por el uso de una misma unidad léxica, por eso, el ejercicio de desambiguación terminológica es requisito indispensable a la hora de atribuir significados a los términos. Ahora bien, estos diversos modos de densificación semántica también marcan distintos niveles y grados de desambiguación. Veamos en qué sentido.

Tanto J. de Sigüenza como A. Palomino hablan de *vagueza* en sus obras, aunque ambos están haciendo referencia a conceptos distintos. Para J. de Sigüenza, la *vagueza* se asocia, como él mismo nos dice, con la *vaghezza* italiana, y, pese a que no podemos hablar de una auténtica equivalencia conceptual, está claro que Sigüenza la entiende como un tipo de hermosura, de carácter más bien intangible, orientada a la delectación sensorial⁷. Para A. Palomino, en cambio, la *vagueza* es una cualidad del aire interpuesto, que define el carácter difuminado y elusivo que deben tener los últimos términos de la imagen pictórica para representar la distancia y la lejanía⁸. En este caso,

lo que tenemos son dos unidades nocionales claramente diferenciadas, designadas por un término polisémico.

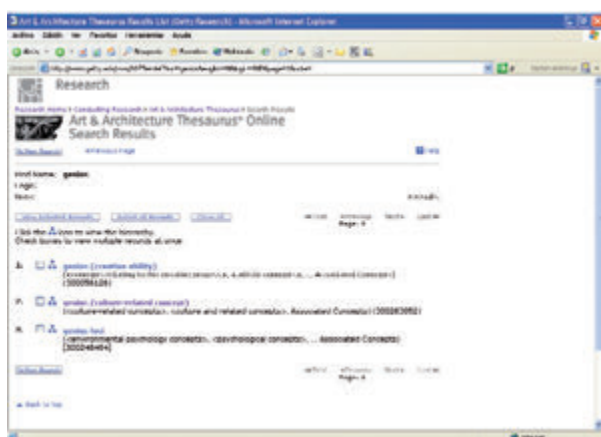
En otras ocasiones, y aunque la distinción conceptual se mantenga, la coincidencia de determinados rasgos semánticos establece una mayor proximidad nocional entre los conceptos. Es lo que sucede, por ejemplo, entre la *vagueza* de Palomino y la de J. Martínez, quien utiliza este término para referirse a la calidad pictórica de la imagen difuminada y velada⁹. Así, lo que en J. Martínez es una cualidad estética de la imagen en su globalidad, en Palomino constituye una cualidad óptica específica del aire ambiente, convertida en técnica para representar la perspectiva atmosférica. Sin embargo, “las *vaguezas*” de ambos autores comparten el mismo componente de elusividad, vaguedad e indeterminación visual¹⁰.

Mayor grado de complejidad comportan los casos contemplados en los apartados b y c, pues en estas situaciones no podemos hablar de conceptos del todo diferentes o netamente delimitados. Lo que encontramos son, en realidad, matizaciones semánticas o valoraciones críticas que, con distinto grado de intensidad, modifican en algún aspecto el alcance nocional del concepto —y, por tanto, la significación del término—. En otras palabras, el *modo a borrón* que aparece en los discursos de F. Pacheco y de V. Carducho no constituye un concepto diferente en cada tratado; en ambos se define según unas mismas características básicas: un modo pictórico basada en la ejecución a partir del sistema venecianista de pinceladas sueltas, rápidas y ligeras, con el que se consigue un determinado tipo de acabado. Lo que tenemos son interpretaciones diferentes de una misma categoría conceptual: mientras que para V. Carducho este tipo de ejecución pictórica se asocia a valores como la *gracia* y la *facilidad*, siendo expresión de la maestría, dominio y destreza suma del artífice; para F. Pacheco es sólo un tipo de ejecución de rango menor, que nada tiene que ver con el virtuosismo o con el dominio técnico, y a cuyo resultado no se le confiere ningún valor estético¹¹.

Representación de la polisemia en los tesauros convencionales

Puesto que hemos dicho que la polisemia —según se ha considerado en el apartado a)—, es un fenómeno general del léxico en todas sus vertientes, los tesauros convencionales que registran y clasifican los vocabularios especializados¹² tienen previsto en su protocolo de construcción la resolución de este problema: para distinguir términos que representan conceptos distintos, suelen utilizar calificadores situados a la derecha del término. Tal y como podemos comprobar en la imagen inferior [fig. 1]

tomada del *Art & Architecture Thesaurus* (AAT) del Getty Research Institute, el término *genius* aparece acompañado de dos calificadores que nos indican los dos conceptos distintos de *ingenio*: el *ingenio* en cuanto capacidad creativa (*creative ability*); y el *ingenio* en cuanto carácter distintivo de una persona, lugar o grupo (*culture-related concepts*). Así pues, este sistema de representación y codificación nos permite, efectivamente, distinguir unidades conceptuales diferentes representadas por el mismo término.



Resultado de la búsqueda realizada en el AAT sobre el término *genius*. Getty Research Institute

Ahora bien, de acuerdo con esa tendencia a la reinterpretación y reformulación conceptual de la que antes hablábamos, lo más probable es que, según el discurso en el que nos situemos, cada uno de estos dos conceptos sea objeto de interpretaciones diversas. Por tanto, este sistema se nos muestra insuficiente, pues no hace patentes las diferencias conceptuales que puedan existir, por ejemplo, entre la idea de *ingenio* de Alberti y la de Miguel Ángel.

En consecuencia, el problema que nosotros planteamos y al que tratamos de dar respuesta pretende ir un poco más allá en el proceso de desambiguación terminológico-conceptual, pues el objetivo no es sólo identificar los distintos conceptos representados por un término - esto es, reconstruir su polisemia-, sino también las diferentes reinterpretaciones que cada uno de estos conceptos experimenta según se utilice en un discurso u otro. De otra manera, sólo tendríamos una representación parcial de la terminología y de la epistemología artística.

Desde el punto de vista metodológico, la constatación de esta variabilidad que experimentan los conceptos y términos en los distintos discursos teóricos es lo que nos lleva a hacer del contexto discursivo el principal factor diferenciador. El planteamiento general es simple: cada término se adscribe al discurso o discursos en los que se

localiza representando un concepto determinado o una de sus posibles reinterpretaciones. Algo más complejo es cómo trabajamos para llegar a este punto y de qué modo representamos los resultados de la investigación para que el usuario pueda acceder a ellos. Describiremos sucintamente los aspectos más relevantes, evitando los detalles técnicos de programación informática.

Análisis semántico-nocional. La discriminación de diferencias conceptuales o, por el contrario, la verificación de que nos encontramos ante un mismo concepto sin apenas variaciones significativas sólo puede realizarse mediante un análisis de tipo semántico-nocional en contexto. Puesto que los conceptos aparecen representados por términos, éste constituye nuestro punto de partida. En concreto, lo que analizamos en esta fase es la variación semántica que experimenta un término tanto en un mismo discurso como en discursos diferentes, examinando comparativamente sus distintos usos u *ocurrencias*.



Concordancias del término *vagueza*, incluyendo las formas flexivas *vago/a*. Estas concordancias han sido generadas por el programa WordSmith Tools, v. 3.

En la fig. 2 se muestran todas las ocurrencias del término *vagueza* que se han obtenido en un corpus documental constituido por las obras de Sigüenza (*Tercera parte de la orden de S. Jerónimo*, 1605), Pacheco (*Arte de la Pintura*, 1649), Céspedes (*Discurso de la comparación de la Antigua y Moderna Pintura*, 1604), Carducho (*Diálogos de la Pintura*, 1633), J. Martínez (*Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, ca. 1675), Francisco de los Santos (*Descripción breve del Real Monasterio de S. Lorenzo de El Escorial*, 1657), Felipe de Guevara (*Comentarios de la Pintura*, ca. 1560) y A. Palomino (*El Museo Pictórico y Escala Óptica*, 1714-1725).

Cuando localizamos el término en un discurso, generamos una unidad terminológica *ad hoc* conformada por el término y un calificador que hace referencia al texto en el que éste ha sido detectado. Para ello, hemos desarro-

lado un conjunto de etiquetas [*tagset*] correspondientes a los diversos discursos que conforman el corpus documental de la investigación. Ej.: Sigüenza > (Sig); Carducho > (Car); De los Santos > (San); Martínez > (Mar)...; ó (Pac_1649), en caso de autores con varias obras. Esta última etiqueta codificaría, por tanto, el *Arte de la Pintura* de F. Pacheco.

De este modo, y siguiendo los datos aportados por las concordancias mostradas en la fig. 2, en las fases iniciales de la investigación nos encontraríamos con los siguientes posibles conceptos: *vagueza* (Pal), *vagueza* (Car), *vagueza* (Sig), *vagueza* (Mar), *vagueza* (San) y *vagueza* (Pac_1649).

Posteriormente, procedemos a su comparación analizando los diversos contextos discursivos en los que se utiliza la voz *vagueza*. Este ejercicio comparativo nos permite determinar si el término representa en todos los casos el mismo concepto o si, por el contrario, nos encontramos ante conceptos distintos o ante reinterpretaciones significativas de una determinada unidad conceptual. Este análisis se desenvuelve, pues, en un nivel prioritariamente conceptual y epistemológico, deviniendo en un ejercicio interpretativo en el que resulta fundamental como factor de desambiguación el conocimiento del contexto teórico en el que se utiliza o formula el concepto: lógicamente, el aparato conceptual que pone en funcionamiento J. de Sigüenza tiene que estar en consonancia con su ideología o concepción artística.

Pues bien, si verificamos que existe similitud conceptual, las etiquetas se reasumen en una sola unidad terminológica; en caso contrario, se mantiene la distinción entre los conceptos. Es decir, una vez realizado el análisis, tendríamos:

- (1): *vagueza* (Sig) (San)
- (2): *vagueza* (Car)
- (3): *vagueza* (Mar)
- (4): *vagueza* (Pal)

Esta notación nos indica varias cosas: en primer lugar, la amplia variabilidad semántica del término (4 conceptos diferentes en 5 discursos), pese a que su frecuencia de uso sea bastante reducida (sólo 11 ocurrencias [fig. 2]). En segundo lugar, que J. de Sigüenza y F. de los Santos comparten un mismo concepto de *vagueza*¹³, pero que éste varía en los discursos de Carducho, Martínez y Palomino¹⁴. Y, en tercer lugar, que éste no tiene suficiente entidad en el tratado de F. Pacheco como para ser considerado un concepto diferenciado de su aparato epistemológico. Asimismo, nótese que las ausencias también constituyen un dato significativo, pues implícitamente nos revelan que el término no ha sido localizado en los otros

textos del corpus documental –Céspedes y Guevara– y que, por tanto, el concepto –al menos representado por este término– no forma parte de sus discursos.

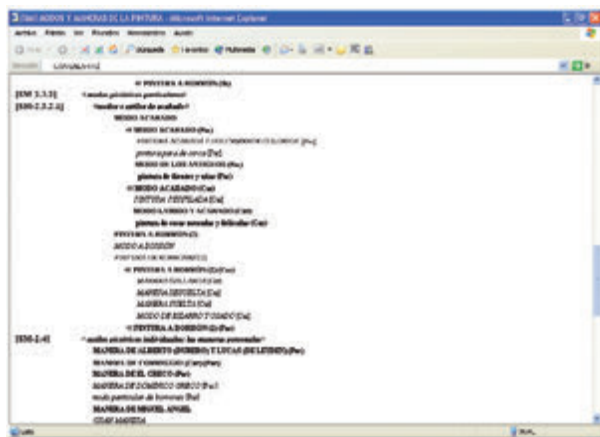
Como vemos, pues, mediante este procedimiento cada concepto queda adscrito al discurso o discursos en los que se ha documentado, lo que supone también asignarlo a un determinado autor y datarlo según una cronología concreta. De este modo, el primer concepto de *vagueza*, vinculado a Sigüenza y De los Santos, queda comprendido en un periodo de uso que se extiende desde 1605 hasta 1657¹⁵. Es así como este procedimiento nos permite construir esa *cronogeografía* de los conceptos y términos artísticos que demandaba F. Marías en su trabajo citado.

Registro informático y codificación. Como soporte del trabajo propiamente intelectual, necesitamos de un sistema que registre y almacene los resultados de la investigación, permitiendo también su consulta y recuperación de una manera útil y versátil. Con objeto de atender a esta necesidad, el software que se está desarrollando para la construcción del TTC se ha implementado con una serie de instrucciones que hacen posible registrar informáticamente esta adscripción conceptual. Así, cuando el investigador introduce en el tesoro un concepto, el sistema le pide que lo asigne a un autor (o autores), a un discurso (o discursos) y a un periodo cronológico concreto. Automáticamente, el sistema marca el concepto con las etiquetas correspondientes, de acuerdo con el *tagset* señalado. Siguiendo nuestro ejemplo anterior, el investigador registrará cuatro conceptos distintos representados por el término *vaguedad*, cada uno adscrito a su contexto o contextos discursivos correspondientes.

Consulta y recuperación de información. El usuario podrá acceder a esta información de dos maneras:

1. Podrá consultar directamente el registro –o ficha– del concepto que le interese, donde se encuentra toda la información relacionada con dicha unidad conceptual¹⁶. En los campos correspondientes, se indican los discursos en los que se ha localizado el concepto y el periodo cronológico de uso, que comprende desde la fecha más temprana de ocurrencia hasta la más tardía. Complementariamente, en el campo *explicación* se ofrece al usuario una descripción pormenorizada del concepto, sus usos y significados, así como indicaciones de las diferencias y matizaciones halladas en los otros discursos;
2. Pero sobre todo, y lo que nos parece más importante, el sistema también permite la representación gráfica y estructurada de esta información, por lo que el usuario podrá acceder a ella de una manera visual e

inmediata, tal y como se muestra en la siguiente imagen [fig. 3] tomada de la sección del TTC en la que se representa el sistema conceptual correspondiente a los estilos y maneras que aparecen en los tratados de F. Pacheco y V. Carducho¹⁷.



Sistema conceptual correspondiente a los estilos y maneras que aparecen en los discursos de F. Pacheco y V. Carducho. (RODRÍGUEZ ORTEGA, N. (2006): 87-89)

Como podemos comprobar, la visualización de la estructura del TTC nos informa de varias cosas: en primer lugar, que el término *pintura a borrón* representa conceptos distintos en estos discursos –*pintura a borrón* (1b), *pintura a borrón* (2)–. En segundo lugar, que tanto el *modo acabado* como la *pintura a borrón* tienen distintas interpretaciones en los tratados de Carducho y de Pacheco, pues las etiquetas marcan esta diferenciación nomenclatural. Véase, además, que en ambos casos los conceptos están precedidos por símbolo «, lo que nos indica que no estamos ante conceptos distintos, sino ante reinterpretaciones diferentes de una misma unidad conceptual. En tercer lugar, que ambos autores definen de igual modo la *manera de Correggio*, pues las etiquetas convergen en el mismo concepto. Y, en cuarto lugar, que si bien los conceptos *manera de El Greco*, *modo de los antiguos*, *manera de Alberto y Lucas...* sólo aparecen en el tratado del teórico andaluz, el *modo lamido*, que se define como un tipo o especie de *modo acabado*, únicamente tiene presencia en el discurso de Carducho.

En consecuencia, el resultado es un sistema que nos permite precisar y controlar la variación semántica de los términos, qué conceptos son utilizados por qué autores, la variabilidad interpretativa existente entre ellos, y la cronología en la que situarlos.

Co-ocurrencia sinonímica: análisis e identificación de la variación léxica

Si nos fijamos en la imagen anterior [fig. 3], vemos que bajo el concepto *modo acabado* se sitúan una serie de términos en cursiva. Son las “otras” expresiones lingüísticas que utilizan F. Pacheco y V. Carducho para referirse al mismo concepto. De todos es sabido que una misma unidad conceptual raramente es representada por un único concepto; por eso, el análisis descrito en el apartado anterior debe complementarse con un estudio de lo que llamamos concurrencia sinonímica, es decir, qué términos co-ocurren como sinónimos en la designación de un concepto, constituyendo su variedad léxica o alternancia sinonímica. Esta es, por tanto, la parte del análisis que trata de dar respuesta a la segunda problemática planteada al comienzo de esta exposición.

¿Por qué es importante reconstruir esta variedad léxica? En primer lugar, porque es la realidad de uso de nuestro vocabulario. En segundo lugar, y sobre todo, porque forma parte de la propia delimitación y descripción conceptual. Y esto es así porque en muy pocas ocasiones los sinónimos lo son de manera absoluta, esto es, signos lingüísticos con significados idénticos. Por el contrario, los distintos rasgos semánticos que poseen las unidades léxicas marcan matices que definen aspectos diversos del concepto, que queda construido, así, por la totalidad de los términos que lo representan. Considérese, por ejemplo, el concepto de *morbidez* y su amplio espectro terminológico, en el que concurren términos como *pastoso*, *tierno*, *blando*, *amoroso*, *suave*, *dulce*, etc., describiendo, cada uno de ellos, ciertos rasgos de *lo mórbido*. O véase en la fig. 3 cómo los términos sinónimos empleados por Carducho para la designación de la *pintura a borrón* –*manera gallarda*, *suelta*, *resuelta*, *modo de osado* y *bizarro*– determinan el conjunto de las características por las que este modo se define en el discurso del italiano.

Es por esto por lo que la variedad léxica posee un importante valor heurístico como factor de desambiguación e interpretación, pues estas “otras” designaciones pueden ayudar a clarificar de qué modo entiende el autor el concepto al que se está refiriendo. Fijémonos, por ejemplo, en el *modo acabado* de la fig. 3. Las distintas expresiones sinónimas utilizadas por Pacheco (*pintura acabada* y *dulcemente colorida*) y Carducho (*pintura perfilada*) son reveladoras de cómo concibe cada uno de ellos este modo pictórico. Efectivamente, mientras que V. Carducho vincula lo *acabado* con el dibujo determinado y distinto, esto es, con lo *perfilado*, y con la minuciosidad y escurpulosidad con la que se trabaja cada detalle de la

imagen pictórica, para F. Pacheco -sin obviar estos otros aspectos-, el rasgo definitorio reside en los valores estéticos del modelo cromático que él defiende por antonomasia: la dulzura y la suavidad¹⁸. Por todo ello, pensamos que la identificación de esta variedad léxica y la posibilidad de visualizarla gráficamente resultará de gran utilidad para los estudios teórico-artísticos. Resumiremos en sus puntos principales cómo se desenvuelve esta vertiente de la investigación.

Análisis y representación de la variedad léxica. En líneas generales, el análisis se realiza partiendo de dos hipótesis que han de ser corroboradas o rechazadas:

1. Por una parte, se analizan todos aquellos términos que, en una primera aproximación, parecen funcionar como sinónimos, a fin de determinar si es así en realidad, o si, por el contrario, nos encontramos ante situaciones de sinonimia aparente o falsa sinonimia;
2. Por otra, se analizan aquellos conceptos entre los que, en una lectura inicial, detectamos una significativa proximidad conceptual. El objetivo es comprobar si estos conceptos son verdaderamente conceptos diferentes –como en un principio parecen– o si, por el contrario, constituyen la misma idea, pasando entonces los términos a funcionar como sinónimos. Por ejemplo, en un primer momento podríamos estar inclinados a pensar que la *manera gallarda* y la *pintura a borrón* representan conceptos diferentes en los *Diálogos de la Pintura*. Sin embargo, un análisis más detenido nos revela que Carducho se está refiriendo a lo mismo cuando utiliza uno u otro término.

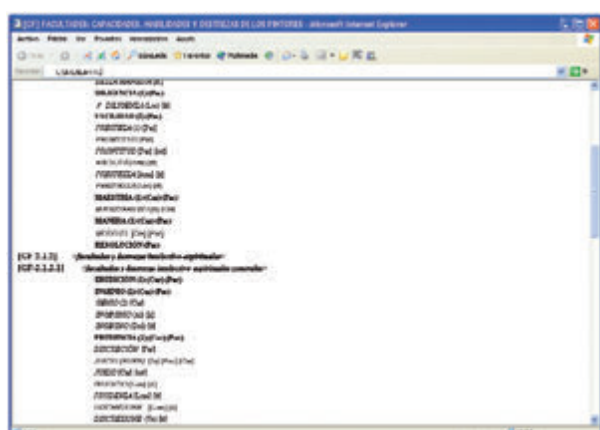
A medida que se desenvuelve el análisis, los términos identificados como sinónimos se van registrando en el sistema informático adscritos al concepto que representan. Así, en el registro correspondiente al concepto *pintura a borrón* (2) (Car.) el usuario encontrará recogida toda su alternancia sinonímica.

Lo más interesante, nuevamente, es la implementación del sistema informático para representar gráficamente esta variedad léxica, según se muestra en la fig. 3¹⁹. Esta representación se basa en una serie de convenciones ortotipográficas que el programa interpreta según los datos introducidos por el investigador. En primer lugar, los términos sinónimos se sitúan bajo el concepto que designan, marcado en negrita. En segundo lugar, utilizamos el mismo *tagset* anteriormente mencionado, variando únicamente los cierres de las etiquetas. De este modo, *manera gallarda* [Car.] nos indica que se trata de un término sinónimo utilizado por Carducho para designar su

concepto de *pintura a borrón* (2). En tercer lugar, y a fin de hacer más legible la relación de sinonimia, la cursiva nos advierte de que no estamos ante un concepto distinto del sistema, sino ante otra designación léxica del mismo concepto.

La fig. 3 ejemplifica algunas de las posibles lecturas que este sistema de representación posibilita. Por ejemplo, nos permite visualizar de manera inmediata la variedad terminológica que utiliza V. Carducho para designar la *pintura a borrón*, o la que emplea Pacheco para el *modo acabado*. También nos da la oportunidad de establecer comparaciones entre unos autores y otros: véase cómo la amplia variabilidad léxica que encontramos en los *Diálogos* para la designación de la *pintura a borrón* contrasta con la parquedad de F. Pacheco, lo que puede ser síntoma del distinto valor teórico-crítico que se le concede a este modo pictórico en cada tratado. Otra posibilidad es comparar los términos –diferentes y comunes– que utilizan los autores para referirse al mismo concepto. Al respecto, la fig. 4 nos muestra los distintos términos utilizados por Carducho y Pacheco para referirse a los conceptos de *ingenio* y *prudencia*.

Queremos concluir con un breve apunte, pues se nos agota el espacio. Durante la Edad Moderna, nuestros autores suelen acudir a los conceptos formulados en el discurso italiano para desarrollar sus propias construcciones doctrinales, sin embargo, y aunque ellos no sean conscientes, en muchos casos el “trasvase” no es literal. Pues bien, recurriendo a los mismos criterios de lectura que hemos venido empleando hasta ahora, la fig. 4 nos informa de que la *discrezione* de Lomazzo (representada también por los términos *giudicio*, *prudenza*) funciona como equivalente conceptual del concepto de *prudencia* de F. Pacheco –dispuesto debajo del concepto y en cursiva-, mientras que el concepto de *diligenza* de Leonardo constituye un falso equivalente conceptual –según indica el símbolo (≠)-, pues, pese a que F. Pacheco lo cite para definir lo que él entiende por *diligencia*, éstos difieren entre sí. Resumiendo, este mismo sistema de codificación y representación también nos sirve para indicar las relaciones de equivalencia o falsa equivalencia conceptual que se establecen entre los conceptos españoles y los importados de contextos teórico-discursivos extranjeros. No obstante, y como somos conscientes de que todo esto exige una explicación más calmada, las cuestiones concretas asociadas a esta parte de la investigación serán objeto de exposición en otro trabajo.



Sistema conceptual correspondiente a las facultades y destrezas pictóricas que aparecen en los discursos de F. Pacheco y V. Carducho. (RODRÍGUEZ ORTEGA, N. (2006): 79-81).

En definitiva, consultando el sistema, el usuario podrá:

1. Conocer en qué discursos aparece un concepto y con qué término;
2. Verificar si existen diferencias interpretativas o semántico-nocionales entre determinados conceptos, y en qué discursos se producen;
3. Ver gráficamente la concurrencia sinonímica, es decir, el conjunto de términos y unidades léxicas que se utilizan para designar un mismo concepto, y qué autores han utilizado cada uno de estos términos;
4. Identificar las equivalencias (y falsas equivalencias) conceptuales y terminológicas: o lo que es lo mismo, saber cuándo los conceptos desarrollados en contextos teóricos foráneos funcionan realmente como conceptos equivalentes de los españoles, y cuándo aquéllos han experimentado un proceso de reinterpretación, pasando a significar cosas distintas en los discursos de nuestros autores.

Notas

- 1 Sobre las particularidades de este tesoro, su origen, concepción, estructura y funcionamiento, puede consultarse RODRÍGUEZ ORTEGA, N. (2006): *Maneras y Facultades en los tratados de F. Pacheco y V. Carducho (tesauro terminológico-conceptual)*, Servicio de Publicaciones de la UMA, Real Academia de Bellas Artes de S. Telmo y Colegio Oficial de Peritos e Ingenieros Técnicos, Málaga. RODRÍGUEZ ORTEGA, N.: "El conocimiento artístico en Red: desarrollo de herramientas cibernéticas para la investigación en Historia del Arte: tesauro terminológico-conceptual (TTC) y corpus textual digitalizado (ATENEA) de los discursos teórico-críticos españoles (siglo XVII)", en *Modelos, Intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*. Actas del XV Congreso Español de Historia del Arte celebrado en Palma de Mallorca, los días 20-23 de octubre de 2004 (en preparación).
- 2 Sobre los conceptos de reinterpretación conceptual, equivalencia y falsa equivalencia conceptual, véase RODRÍGUEZ ORTEGA, N. (2006): 51-58.
- 3 MARÍAS, F. (2004): "El lenguaje artístico de Diego Velázquez y el problema de la 'Memoria de las pinturas del Escorial'", en *Actas del Simposio Internacional Velázquez 1999*, Junta de Andalucía, Sevilla: 167-177.
- 4 RODRÍGUEZ ORTEGA, N. (2003): *Tesauro terminológico-conceptual de los discursos teóricos sobre la pintura (primer tercio del siglo XVII)*, publicada en formato CD-Rom por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- 5 Se puede discutir sobre si realmente la valoración o enjuiciamiento que se hace de un concepto llega a comportar una auténtica modificación nocional. Sin embargo, en el estadio actual en el que se encuentra la investigación, consideramos oportuno tener en cuenta este parámetro, pues los ejemplos analizados hasta el momento así nos lo sugieren.
- 6 Véase HELLWIG, K. (1999): *La literatura artística española del siglo XVII*, Visor, Madrid: 253-282.
- 7 "En el colateral del Evangelio está la Adoración de los Reyes, del mismo Tiziano, obra divina, de la mayor hermosura, y, como dicen los italianos, vaghezza que se puede desear, donde mostró lo mucho que valía en el colorido y tan acabado todo, que parece iluminación [...]"; "[...] y otras cien monerías propias de esta suerte de pintura, que no pretende más que deleitar la vista con esta vaghezza". SIGÜENZA, J. (1605): *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Turner, Madrid, 1986: 224 y 248.
- 8 "[...] y en los oscuros más profundos, usando del negro, de hueso, y carmín, si es en primer término; que si no, habrá de quedar con la vaghezza conveniente, según el término en que se hallare"; "[...] comenzando con vaghezza, respectivamente en las montañas más remotas, las cuales en una aurora, o puesta de sol (como dijimos) pueden ser de un moradito claro, que con suavidad contraponga a el horizonte". PALOMINO, A. (1715-1724): *Museo Pictórico y Escala Óptica*, vol. II, Aguilar, Madrid, 1988: 151 y 165.
- 9 "Este género de obras no es bueno sino para historias de noche o partes oscuras. Otros han dado en manera tan vaga que parecen sus pinturas están cubiertas con un velo transparente". MARTÍNEZ, J. (ca. 1675): *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición de J. Gállego, Akal, Madrid, 1988: 40.
- 10 Sobre las variaciones del término *vaghezza*, consúltase RODRÍGUEZ ORTEGA, N.: "La terminología artística italiana como

factor configurador del vocabulario teórico-crítico español. Algunos ejemplos de transferencia y manifestación textual", en *Actas del Simposio De los códices medievales a los libros de artista: códices, tratados, libros, vehículos de comunicación creativa*, Trujillo, 11-12 de noviembre de 2005 (en preparación).

- 11 Al respecto, consúltese RODRÍGUEZ ORTEGA, N. (2006): 294-299.
- 12 Nos referimos aquí al tesoro en cuanto repositorio en el que se registran de manera controlada y estructurada los términos pertenecientes a los vocabularios especializados. Suelen constar de dos partes: una sección en la que se representa la estructura conceptual, disponiéndose los términos en sus correspondientes categorías semántico-nocionales, y una sección alfabética en la que éstos se ordenan alfabéticamente.
- 13 Lo cual no resulta extraño si consideramos la estrecha relación que existe entre la obra de Sigüenza y la de De los Santos.
- 14 En el discurso crítico de Carducho lo *vago* se sitúa en la esfera semántica de lo *pastoso*, *tierno*, *mórbido*, etc., voces con las que coocurre (v. fig. 2), funcionando como categoría opuesta de lo *crudo* y *seco*.
- 15 Nótese, no obstante, que esta idea de *vagueza* no aparece en ningún otro de los tratados recogidos en el corpus que se publican entre ambas obras. Por tanto, quedaría pendiente el examen de otros documentos para verificar que, efectivamente, el término estuvo operativo con este sentido durante dicho periodo o que, por el contrario, constituye sólo un uso particular de Sigüenza que se transfiere al discurso de De los Santos al reutilizar éste la obra de su predecesor.
- 16 Sobre los ítems de información que constituyen el registro conceptual del tesoro, véase RODRÍGUEZ ORTEGA, N. (2006): 32-37.
- 17 Puesto que, en el momento de escribir esta comunicación, la interfaz web se encuentra en proceso de desarrollo, hemos recurrido a este ejemplo perteneciente a la versión impresa del TTC, por lo que la imagen no se corresponde exactamente con la apariencia que tendrá la versión digital. La interfaz web ofrecerá más flexibilidad de uso, pues el investigador podrá seleccionar, mediante hiperenlaces, qué información quiere ver y cuál quiere obviar.
- 18 Al respecto, véase RODRÍGUEZ ORTEGA, N. (2006): 265-271.

Índice

Mesa IV. Tesis de Doctorado en curso de realización. Proyectos de investigación subvencionados. Otros estudios

Otros estudios

Los orígenes del arte publicitario en prensa para el comercio exterior malagueño, Siglos XIX y XX <i>María Pilar del Río y Soledad Ramos</i>	601
Nuevas centralidades terciarias y expansión urbana. Casos de estudio Plaza del Sol y Plaza Lomas, Guadalajara, México <i>Verónica L. Díaz Núñez y Adriana I. Olivares González</i>	609
Las dinámicas y retos del Centro Histórico de Tonalá, Jalisco, México <i>María Luisa García Yereña</i>	615
Arquitectura e iconografía del retablo cerámico: principales aportaciones <i>Fernando González Moreno</i>	621
Precisiones sobre la obra del pintor Juan de Miranda en Alicante (1723-1805) <i>Juan Alejandro Lorenzo Lima</i>	631
La influencia del futurismo en España <i>Juan Agustín Mancebo Roca</i>	641
Líneas femeninas: aproximación a la arquitectura hecha por mujeres en Canarias <i>Marta Núñez Zamorano</i>	653
Rehabilitación de edificios históricos canarios para uso museístico en el mundo contemporáneo <i>Raquel Palmero Barreto</i>	661
Autorrepresentación e identidad en la obra de Shirin Neshat, Mona Hatoum y Randa Shaath <i>Pere Parramón Rubio</i>	665
Plaza y espacio público en la ciudad de Guadalajara <i>María Teresa Pérez Bourzac</i>	673

Los inventarios de la iglesia de Belén después de la expulsión de los jesuitas (1772 y 1788)	
<i>Elsa Puig de Morales Fusté</i>	679
Aproximación a la obra artística de Manuel Picar y Morales	
<i>Gustavo Alejo Trujillo Yáñez y María Antonia Rodríguez Pérez</i>	687
Sobre un retablo de la Catedral de Barcelona atribuido a Abdó Ricart (Arles - Barcelona, 1691)	
<i>Yolanda Roig Nieto</i>	693
Fuentes grabadas de la pintura del Convento de Santiago el Mayor de Madrid.	
Una aproximación a su estudio	
<i>Jesús Ángel Sánchez Rivera</i>	701
Jane Millares, artista inédita	
<i>Laura Sanz Sáez</i>	711
La innecesaria presencia de la Cruz en una sociedad multicultural. Hacia una estética de la paz y la búsqueda de nuevos símbolos	
<i>Elías Francisco Zaít León</i>	719

Los orígenes del arte publicitario en prensa para el comercio exterior malagueño. S. XIX y XX

María Pilar del Río
Soledad Ramos
Universidad de Málaga



Tarjeta postal en la que se puede apreciar una vista del puerto de Malagueño en el siglo XIX

La economía malagueña a mediados del siglo XIX estaba basada en el comercio de la vid como producto básico, este se vendía en el mercado internacional creando una dependencia del exterior. Los principales artículos que se ofrecían eran los vinos, pasas y frutos secos. Era por ello la época de la vendeja, desde mediados de agosto hasta finales de noviembre, una fecha especial. La población malagueña se volcaba, entonces, en la recolección y en la organización del embarque de estos productos. Juan Antonio Fernández Rivero en su libro *Málaga hace un siglo* nos comenta que durante este tiempo aumentaba extraordinariamente el tráfico en la ciudad: *Entrada diaria de carretas, caballerías y carros cargados de los frutos, ir y venir de vehículos que portaban estos frutos ya convenientemente envasados para ser descargados en el Muelle Nuevo y conducidos, desde allí, a los barcos que esperaban en el puerto.*¹

Nos encontramos pues ante un comercio emergente en la ciudad tan estratégicamente situada de cara al mar. Además del desarrollo del comercio de la vid van surgiendo en la provincia de Málaga numerosas empresas de carácter familiar. Conforme el siglo avanza estas empresas familiares que habían surgido y convivían en paz y armonía, ven como su vida pelagra ante la apertura del comercio exterior en todos los campos, no sólo el de la vid. De esta manera, surge la necesidad de crear una imagen de empresa con la que identificarse en un mundo en el que la competencia empezaba a endurecer la existencia de las empresas.

Ante todo este panorama, la publicidad toma fuerza y lo que en un principio era suficiente, como fue el caso del empapelado urbano como soporte publicitario ya empezaba a resultar insuficiente e ineficaz. Era muy frecuente ver anuncios publicitarios en la puerta de los negocios

Pero este soporte mural resultaba ser poco efectivo en el sentido de que no llegaba a muchas personas. Sucede entonces un fenómeno social, económico y político muy importante, nace la prensa local, tal y como hoy la entendemos, y con ello el binomio prensa-publicidad. Surge el periodismo local en una ciudad de grandes contrastes sociales y de escaso nivel económico, comparado con otras ciudades españolas, y por ello fue más sorprendente que con estas escasas premisas, la prensa tuviera tanta relevancia. *Esto particulariza el caso malagueño*².

La publicidad, a lo largo de la historia ha tenido varios soportes, pero lo que sí es indiscutible es que el soporte periodístico ha resultado ser el medio de comunicación

más duradero. Así, la publicidad, tal y cómo la conocemos hoy día nace impulsada por una necesidad de promocionar unos artículos determinados en una sociedad que ha sustituido el producto manufacturado por el que es elaborado en fábricas. Todo este auge periodístico hace que la publicidad obtenga unos resultados muy inmediatos, ya que el anuncio llega a miles de personas de forma cómoda y fácil. Por lo tanto, queda más que demostrado, que *la simbiosis prensa-publicidad*³ es decisiva para el desarrollo de ambas.

En el caso del impreso comercial, este surge ante la necesidad del empresario de aumentar sus ventas y destacarse del resto. *"Hasta entonces los productos y artículos de consumo los compraba tanto el comerciante como el vendedor a granel, es decir, sin marca, denominación de origen ni fecha de caducidad. Los comerciantes vendían lo que querían y los fabricantes no eran como hoy los dueños del mercado"*⁴. Fue la existencia de una fuerte competencia la que forzó la práctica de etiquetar de manera original y propia cada género distinguiendo así las pasas envasadas por una casa de las de otra.

La publicidad que se realizó para los productos relacionados con la vid debería ser considerada como una de las más bellas muestras de diseño gráfico que se hayan realizado en España, nada tiene que envidiarle a la que por ese momento existía en otras provincias de reconocido renombre artístico como fueron Barcelona, Valencia o Madrid. Este periodo de calidad artística, en el terreno de la vid fue verdaderamente efímero, nace con la fundación de la Escuela de Bellas Artes, en 1849, y finaliza a principios del siglo XX, siendo Gráficas Alcalá la última de las litográficas representativas de este floreciente periodo artístico-gráfico.

Las fuentes manejadas para la realización de esta comunicación han sido de diferente índole. Por un lado tenemos las fuentes gráficas, donde se incluyen: el diseño y la publicidad, la stampa para la pasa y las guías de viaje. En segundo lugar tenemos las que son de índole periodística; en este caso se han consultado los periódicos de la época, los mas relevantes en el campo de la publicidad fueron: La Unión Mercantil, La Unión Ilustrada, Vida Gráfica...etc. En tercer lugar están las fuentes bibliográficas de la época, que han sido consultadas en los siguientes archivos: Municipal de Málaga, Díaz Escovar y demás bibliotecas universitarias.

Las primeras litográficas e imprentas

Existió en Málaga una interesante producción litográfica desde la década de 1830, centrada en el papel pintado,



Banda para lecho de caja de pasa. Museo de Artes populares. Fundación Uncaja

estampas, abanicos, envases, de los que la ciudad exportaba grandes cantidades. Indudablemente las tres empresas más emblemáticas de este periodo son: Litografía Mitjana, litografía Fausto Muñoz y Gráficas Alcalá junto a ellas aparecen otras muchas de menor consideración: Imprenta Rafael Santa María, litografía Gutiérrez Pinteño, Pérez Berrocal, Ramón Párraga, Enrique Reister, Francisco Tudela, Federico Vilches y Ramón Villodres. Todas ellas nos dan idea de la intensa actividad publicitaria que existió en nuestra provincia en la segunda mitad del siglo XIX.

Parte de la publicidad litográfica no eran realizadas en Málaga, sino que se encargaba a otras provincias, se buscaban los trabajos con mayor calidad y los precios más competitivos.

Los impresos que analizamos están marcados por su carácter anónimo. Por ejemplo, en el caso de las bandas, los lechos, las pegatinas y las cajas para pasas no aparece marcado en ninguno de los casos la litográfica a la que pertenece, pero estas han sido fotografiadas de un libro de muestras perteneciente a la imprenta Mitjana que se encuentra en el Museo de Artes Populares y que podemos encontrar en la sala de la imprenta. En esta misma sala se encuentran los originales para carteles y lechos todos pertenecen a la imprenta Gráficas Alcalá, material de sumo interés que incorporamos a este estudio. Sobre las colecciones de particulares estudiadas estas pertenecen en su mayoría a un mismo coleccionista, Sergio del Río, aunque alguno de los cromos y carteles han sido prestados por otros coleccionistas.

En el terreno periodístico, se puede decir que las impresiones de los periódicos que han sido objeto de este estudio se realizaron en las siguientes imprentas⁵: La Unión Mercantil y La Unión Ilustrada salieron las dos de la tipografía de La Unión Mercantil a cargo de E. Segovia, en calle Martínez de Aguilar, nº 4, 6 y 8, en un principio. En cuanto al semanal Vida Gráfica la impresión salió de la tipografía de E. Montes, en calle Hinojosa, nº 12, pero a partir de 1927 se confeccionaba en los talleres de la propia revista, situados en la calle Lagunillas, nº 27.

Los primeros artistas gráficos

La condición artesanal que recibieron los artistas gráficos en su etapa más primitiva ha impedido la catalogación de una serie de nombres sin duda importante para la historia del diseño español, la cual al igual que ocurrió en la provincia Malagueña, permanecerá anónima.⁶ En el terreno de la publicidad en prensa se aprecia este mismo carácter anónimo de los artistas gráficos. Los anuncios publicitarios que aparecen en los periódicos no van firma-

dos, sólo se pueden ver algunas imágenes firmadas, pero esas no pertenecen a la sección de anuncios sino que son las viñetas de humor a las que nos referimos.

De esta manera se pueden citar los dibujantes que colaboraron en los distintos periódicos que se estudian⁷. Por un lado en La Unión Ilustrada tenemos a: Fran-kele, Antonio Pons, J. Ramírez de Vergel, Román. En La Unión Mercantil tenemos a: Ximen, Sánchez Vázquez y los que vienen a continuación son dibujantes que trabajaron para los dos periódicos, que fueron: A. Sepúlveda y Diego Mullor. En el semanal Vida Gráfica, no se conocen dibujantes propiamente dichos, sino que se habla de director artístico, que fue: Juan Arenas del que sabemos por las fotografías firmadas en algunas publicaciones manejadas que era fotógrafo. Por otra parte destacar la dificultad existente para conseguir documentación acerca de la biografía o actividad artística de alguno de los autores de estos trabajos.

Tanto las bandas para lechos, los lechos para las cajas, las pegatinas, los cromos, los envases todo ello es un material anónimo, estaba pensado para cubrir la fruta y ser desechado en el momento en que esta fuese consumida, su funcionalidad era por tanto más práctica que artística. Sin embargo en los carteles se observa cómo existe un reconocimiento de su valor artístico y estos aunque aun en su mayoría son anónimos otros si están firmados.

La necesidad de un embellecimiento gráfico de todos los productos relacionados con el mundo de la pasa que estaban en el mercado fue algo que pronto se hizo patente pues se vio que cuanto más se cuidaba su presentación estética y más dinero invertía el comerciante en su publicidad más se acrecentaba la confianza del público, por ello se buscaban buenos artistas capaces de dar al producto una imagen de calidad que conviniese al consumidor. Parece demostrado que el público de entonces prefería ya un producto anunciado a otro que no lo hiciese.⁸

Los autores que podemos catalogar como primeros dibujantes litográficos malagueños para un producto como la pasa son: Fausto Muñoz, Fernández Alvarado, José Jiménez Niebla, Ramírez, y entre los autores de otras provincias que trabajaban en Málaga hay dos firmas interesantes la primera del artista granadino Pablo Coronado Martín y la otra del barcelonés Mir, el cual debió de trabajar para la empresa Mitjana, pues algunos de sus carteles aparecen estampados en el libro de muestras que de ella pose el Museo de Artes Populares de Málaga.

El diseño gráfico en prensa. La Unión Mercantil

En un principio habría que señalar que en el segundo terreno que nos ocupa, el anuncio publicitario, existieron en Málaga, como bien se ha dicho anteriormente, tres publicaciones, que desde el punto de vista gráfico, son muy interesantes por su publicidad incipiente, su riqueza gráfica y su trayectoria a lo largo de los años. Estos periódicos fueron: La Unión Mercantil, La Unión Ilustrada y el semanal Vida Gráfica. Llegado a este punto hay que decir que aunque las tres publicaciones son de gran interés, gráficamente hablando, sólo será objeto de un estudio más minucioso la primera de todas en base a su larga trayectoria (1886-1936).

Nos encontramos con un periódico de cuarenta y tres años de vida, y por ello es lógico pensar que un periódico de casi medio siglo de vida ha pasado por diferentes momentos económicos, políticos y sociales, por ello se dice que esta publicación ha sido testigo directo y participante activo de los movimientos artísticos que se han ido sucediendo tanto en España como en el extranjero.

Con todas estas premisas, se puede decir que las imágenes que aparecen en La Unión Mercantil han sufrido una notoria evolución desde sus orígenes hasta su fin. Tanto es así, como que en sus inicios las imágenes eran escasas y de una simplicidad notorias.

Las páginas de pequeños anuncios en un principio eran la cuarta y última página hasta 1922 que se convierte en la quinta y sexta. En 1927 los jueves y domingos tenía dieciséis páginas y las páginas destinadas a publicidad variaban continuamente, pero los anuncios se concentraban en su gran mayoría en la catorce y quince.

En sus comienzos, la página de este periódico dedicada a publicidad y anuncios es como una especie de puzzle que hay que montar, pero poco a poco y con el paso de los años y las influencias externas, escasas pero en definitiva decisorias, se realizan unas páginas de anuncios muy elaboradas y de una gran belleza artística y técnica.

En base a cinco puntos clave extraídos del libro de Zorrilla Ruiz⁹ se ha podido hacer un análisis evolutivo del diseño de la propia página destinada a la sección de anuncios:

- El equilibrio
- La proporción
- El contraste
- La unidad
- El foco

El equilibrio. Este Campo es el que se preocupa de que los elementos que aparecen en una página se sitúen en sentido armónico. Esto se hace en base a que los elementos que aparecen en una página estén compensados en “peso”; ello se consigue analizando: el tamaño, la forma y el tono de los elementos que intervienen en una página. En cuanto a este punto y atendiendo al peso de las distintas imágenes que aparecen en la página de anuncios, se puede decir que en los comienzos del diario se aprecia una página donde nada tiene un peso protagonista o específico, ya que no existen formas irregulares que puedan hacer parecer o dar sensación de ello. Son anuncios separados por líneas finas y en ocasiones encasillados en cuadrados o rectángulos. Con el paso del tiempo, vemos que algunos aspectos van cambiando, los negros de algunas marcas van destacando más. Algunos anuncios son ribeteados con grecas decorativas o simplemente la línea se regresa un poco más pero sin guardar una simetría estricta.

La proporción. Por lo que a nuestro interés periodístico-gráfico se refiere se puede decir que la proporción es, primero, la relación de todos los elementos de una página entre sí, y segundo la relación que existe entre todos los elementos de una página con toda ella en general.

Una página de anuncios es un gran panel en el que todos los anunciantes de dicha página se disputan la atención de los lectores. Esta captación de atención es el principal objetivo en publicidad, y aunque el diario que nos ocupa es una publicación que se inicia en 1886 y finaliza en 1936, esto se conocía desde casi sus orígenes. Por lo tanto, vemos que las páginas o sección de anuncios de *La Unión Mercantil* en un primer momento (pero muy breve, por otra parte) no tienen en cuenta mucho este aspecto.

El contraste. Se obtiene a través de: el tamaño, la forma, el tono, la forma, el tono, la textura y la dirección. En cuanto a este punto cabe decir que se aprecia una notoria evolución, que se produce gracias a los grandes contrastes de color. En un principio, no es tema de preocupación este aspecto, pero conforme va creciendo este diario las páginas cobran más riqueza de contraste gracias al blanco y al negro.

La unidad. En realidad, la unidad expresa la aplicación coherente de la continuidad del diseño por medio de las denominadas constantes del diseño que se repiten invariablemente a lo largo de las páginas del periódico. Entre ellos podemos destacar: la retícula, la tipografía. El diseño de cabeceras y folios, las normas aplicables a la arquitectura de la página, etc

El foco. En el caso de los periódicos, este último punto no debe faltar. El Foco no es más que el estableci-

miento de un claro punto de partida o de entrada a la página. Al igual que ocurre con otros aspectos en este también se aprecia evolución ya que en los comienzos del diario no es un tema de preocupación, pero al final de el mismo si que preocupa este punto. De tal manera que emplean armas publicitarias muy recurrentes, para la época, para atraer la atención del lector; por citar algunas de ellas estarían la abundancia del color negro, siendo esto algo más costoso para la empresa, también podríamos citar la utilización de la línea curvada, más cálida y atrayente que la línea recta.

A continuación se ofrece una imagen del comienzo del periódico y otra casi del final del mismo. Con ello, lo que se pretende demostrar es esta clara evolución de la que, de forma muy breve, se hace referencia con todos los puntos enumerados.

Siguiendo con el tema de la imagen, vemos que ésta por sí sola es imposible tratarla si olvidamos que ella en todo momento es un instrumento de transmisión. La imagen siempre transmite un mensaje. Estos mensajes visuales forman parte de una gran familia de mensajes que actúan sobre nuestros sentidos físicos (calor, frío, picor, bienestar...) y también de los psicológicos (optimismo, amor esperanza ...).

En cuanto a los anuncios más frecuentes podríamos decir que aparecen siguiendo este orden respectivamente:

- medicamentos
- alimentación
- bebidas
- belleza y complementos
- coches y automóviles
- artículos varios.

Esta agrupación siguiendo un orden cuantitativo es lógica y normal de una época donde el nivel de analfabetismo es grande. Unido a esto tenemos la casi inexistencia de medios de comunicación visual para grandes masas, exceptuando el cartel, en tercer lugar destacamos la mentalidad de la sociedad donde la importancia en el orden de la vida consistía en cubrir las necesidades más vitales, como son: La medicinas, el alimento y la bebida, lo demás es secundario. Este hecho es notorio en este periódico, los anuncios de belleza, coches y complementos son más escasos.



La Unión Mercantil. 15-02-1888. Málaga



La Unión Mercantil. 15-01-1921. Málaga

Diseño gráfico para el pequeño impreso comercial. La pasa

Observamos que en estos impresos existen dos tipos de publicidad una más arcaica y menos elaborada para aquellos productos destinados al consumo local y otra expresamente realizada para la exportación de los productos, ella el tratamiento es muy cuidado y son de increíble belleza, se exalta lo popular y lo pintoresco de nuestros valores locales. La competencia entre estos primeros profesionales del diseño era muy fuerte y las litográficas debían de estar preparadas para ello por ello poseían gran cantidad de documentación, manuscritos y de cursos a los que sus obreros podían acudir para irse adaptando a los nuevos conceptos estéticos.¹⁰

Indudablemente el dibujante era el que preparaba el impreso condicionado en cierta medida por los gustos del cliente, pero sus conocimientos para su inspiración provenían de revistas, postales, lámina, fotografías, libros de arte y decoración.¹¹ A pesar de estos casos la calidad en nuestras estampas es algo incuestionable, si las observamos con atención, a pesar de ser la mayoría de carác-

ter anónimo, podemos descubrir un estilo propio y característico dependiendo de la empresa que lo ha creado.

La tirada. A finales de siglo la calidad litográfica de los trabajos malagueños era comparable con la de Europa, aunque se trataba de cantidades, tamaños y tiradas más reducidas. La tirada de estos carteles es un dato difícil de precisar, según J. Carulla¹², haciendo referencia al cartel catalán, afirma que esta era generalmente inferior a 1.000 ejemplares, por tanto podemos suponer que los productos malagueños no se encargan por encima de 600 ejemplares.

El formato. El Tamaño de los trabajos hallados suele ser inferior al A-3, ya que para su impresión utilizaban tan sólo una piedra, estas no podían ser muy grandes pues resultaban muy pesadas e incómodas de trabajar; cuanto mayor era la piedra mayor tenía que ser su grosor. Los grandes carteles murales estaban reservados para temas tales como fiestas y toros y eran encargados por los ayuntamientos, mientras los realizados para las pasas eran menores y los interesados eran particulares.

El soporte. Relacionado con el soporte, recordar que el desarrollo de la industria papelera en nuestro país fue lento y nunca alcanzó cifras de producción similares a la de otros países de nuestro entorno. Probablemente debido a la poca demanda existente influenciada por el fuerte analfabetismo que existió durante todo el siglo XIX. A pesar de ello fue la industria gráfica y su necesidad de papel la que impulsó el desarrollo de la actividad papelera, consiguiendo a finales de siglo, junto con los nuevos avances técnicos que existieron en el campo de la imprenta, un constante crecimiento de la demanda de papel.

El papel. El papel utilizado en los lechos de las cajas de pasas es de muy poco grosor; semejante al papel de seda, por ello las bandas se solían realizar en un papel de mejor calidad que absorbía mejor las tintas y después se pegaban sobre este. Para los cromos y sobre todo para los carteles se utilizaba un papel de calidad bastante buena que era capaz de absorber más de seis, siete y ocho colores. Sin embargo, por su naturaleza, esta muestra era una obra efímera y perecedera, tanto por lo pasajero de su mensaje como por la dificultad física de su conservación. Parece cómo si todos los elementos naturales perjudicasen la vida del cartel, incluida paradójicamente la luz que puede amarillearlo y deteriorar el color de las tintas. Quizás este punto explica la mínima atención que por regla general, los museos le dedican al papel impreso.

La técnica. La técnica utilizada para todos los trabajos de la muestra estudiada es el pincel. Este permitía al artista expresarse con la misma soltura con la que lo hacía al



pintar un cuadro. Sin embargo en litografía se pueden utilizar otras muchas técnicas, tales como el lápiz, la pluma o la esponja, pero indudablemente la más efectiva y preferida por estos “primeros publicistas” será el pincel.

El número de tintas utilizado aumenta según la importancia publicitaria que se le da al producto. Podemos deducir de lo anteriormente expuesto que el éxito de la litografía en color fue total, además se puede ver como la producción de material con más de cuatro tintas supera a la que es realizada con menos tonos. En lo referente al cartel es el color el auténtico protagonista, todos los presentados están realizados con más de siete tintas. Los principales colores utilizados son los de tierra: ocre, siena, algunos rojos y verdes; los siena son los más adecuados para la litografía¹³.

La tipografía. Tal y cómo afirma Schwitters en un artículo publicado en 1924, se busca una tipografía clara, sencilla y funcional, manteniendo las condiciones artísticas de las letras y la capacidad expresiva que se puede obtener del diseño. El tipo más usado es sin duda el de palo seco, este no tiene alternancia de grueso a fino en ninguno de sus palos ni dispone de base o patas. También se utilizaba, aunque en menor medida los tipos inspirados en la escritura epigráfica romana y concretamente el modelo de la base de la columna de Trajano. En Ambos casos preferían la caja alta a la baja. Dos son los productos que no presentan generalmente ninguna tipografía, el primero los lechos y sus bandas pues estos estaban diseñadas para decorar el interior de las cajas y el segundo los carteles originales, a los cuales el artista añadía la leyenda cuando tenía un certero cliente y según las indicaciones del que lo encargaba.

Como conclusión final, con respecto al tema de la prensa, se puede afirmar, que con este estudio descriptivo y analítico de una publicación tan importante en la Málaga del finales del XIX y principios del XX, se ha realizado una aproximación al diseño de página y a la imagen en sí de un periódico de tirada local y nacional y se han conocido los reclamos y demandas más habituales.

En cuanto al pequeño impreso comercial, podemos decir que con este trabajo hemos intentado recuperar una etapa que por su calidad técnica y artística merece ser recordada, se ha realizado una importante labor de búsqueda y recopilación de imágenes para poderlas analizar y clasificar. Presentamos un elaborado estudio de cómo era la producción litográfica que se realizaba para el comercio exterior, en concreto para un producto como la pasa. Observamos la esmerada presentación que tenía este producto considerado de lujo, el cual debía competir en los mercados europeos y americanos.



Vista de la plaza de la Constitución, en el centro se puede observar la ubicación de un quiosco con todo tipo de publicidad pegada sobre sus ocho lados.

Notas

- 1 FERNÁNDEZ RIVERO, J.A. (2000): *Málaga hace un siglo*, Prensa Malagueña, S.A, Málaga.
- 2 GARCÍA GALINDO, J. A.(1999) : *La prensa malagueña, 1900-1931. estudio analítico y descriptivo*. Ayuntamiento de Málaga, Área de cultura. Málaga. Pg 13
- 3 DE LAS HERAS PEDROSA, C. *EL papel de la publicidad en la empresa periodística*. Textos mínimos. Universidad de Málaga. Pg. 7
- 4 SATUÉ, E. (1988). *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva* Alianza forma. Op. Cit. pág. 48
- 5 GARCÍA GALINDO, J. A.(1999): *La prensa malagueña 1900-1931. estudio analítico y descriptivo*. Ayuntamiento de Málaga. Área de cultura.
- 6 SATUÉ, E, pg. 269.
- 7 GARCÍA GALINDO, J.A. pg 258, 265 y 270.
- 8 Ibidem. (pg 95)
- 9 ZORRILLA RUIZ, Jesús (1999): *Introducción al diseño periodístico*. EUNSA, Ediciones Universidad de Navarra. Pamplona.
- 10 DÍAZ GONZÁLEZ, M. M.(2004): *Asturias litografiada. El comercio y la industria en imágenes*. Ediciones Trea, Gijón.
- 11 Ibid., Op. cit. pg. 25
- 12 CARULLA, J. *Cataluña en 1000 carteles*.(1994): *Desde los orígenes hasta la guerra civil*. Postermil, Barcelona.
- 13 VICARY, R. *Manual de litografía* (1986): ED. Herman Blume. Madrid, pág. 102.

Bibliografía

- AGUADO SANTOS, J. (1974): *Málaga en el siglo XIX. Comercio e industrialización*. Gibralfaro 26. Málaga.
- FERNÁNDEZ RIVERO, J.A. (2000): *Málaga hace un siglo*, Prensa Malagueña, S.A. Málaga.
- CARULLA, J.(1984): *Cataluña en 1000 carteles. Desde los orígenes hasta la guerra civil*. Postermil, Barcelona.
- DÍAZ GONZÁLEZ, M. M.(2004): *Asturias litografiada. El comercio y la industria en imágenes*. Ediciones Trea, Gijón.
- LACOMBA, J.A (197: *Málaga a finales del siglo XIX: Filoxera, desindustrialización y crisis en general*. Gibralfaro, 26, Málaga.
- LLORDEN, A. (1973). *La imprenta en Málaga. Ensayo para una tipografía malagueña*. Caja de Ahorros Provincial. Málaga.
- PALOMO DIAZ, F. (1985). *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*. Francisco Díaz Palomo. Málaga.
- SATUÉ, E. (1988): *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Alianza Forma. Barcelona.
- SAURTE, T. (1987): *El siglo XIX en la pintura malagueña*. Universidad de Málaga.
- SESMERO, J. (1985): *Paseo romántico por la Málaga comercial*. Editorial Bobastro . Málaga.
- VEGA, J (1990): *Los orígenes de la litografía en España. El real establecimiento litográfico*. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Madrid.
- VICARY, R. (1986): *Manual de litografía* . Ed. Herman Blume. Madrid.
- GARCÍA GALINDO, J. A.(1999): *La prensa malagueña 1900-1931. estudio analítico y descriptivo*. Ayuntamiento de Málaga. Área de cultura.
- ZORRILLA RUIZ, Jesús(1999): *Introducción al diseño periodístico*. EUNSA, Ediciones Universidad de Navarra. Pamplona.
- EQUIZABAL MAZA, Raúl: *Historia de la publicidad*. Editorial Eresma y Celeste ediciones. Madrid, 1998.
- CLEMENTE, Miguel y ZULEYMA, Santana: *El documento persuasivo. Análisis de contenido y publicidad* . Universidad Complutense de Madrid. Editorial Deusto . Bilbao.
- ARNHEIM, Rudolf: *Arte y percepción visual*. Alianza forma(nueva edición). Madrid, 1979.
- MUNARI, Bruno. *Diseño y comunicación visual*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1985.

Nuevas centralidades terciarias y expansión urbana. Casos de estudio Plaza del Sol y Plaza Lomas, Guadalajara, México

Dra. Verónica L. Díaz Núñez
Dra. Adriana I. Olivares González
Universidad de Guadalajara

Introducción

La condición urbano-territorial actual de la ciudad de Guadalajara, México, es fundamentalmente resultado de los últimos 70 años de su desarrollo. En este periodo sufre profundas transformaciones espaciales, derivadas, entre otras situaciones, de la creciente concentración de población y de actividades económicas, en su condición de capital del Estado de Jalisco y como ciudad de paso entre el centro y el norte del país. En 1950 Guadalajara acumuló el 25.5% de la población total del estado, cifra que en 1995 alcanzó más del 58%, lo que en términos espaciales significó incrementar su extensión de 3,000 has. a 39,020 has.¹

El desarrollo de esta presentación intentará analizar el rol que ha tenido la transformación de la *centralidad tradicional* y el desarrollo del sistema de *nuevas centralidades urbanas*, en la situación actual del espacio urbano de Guadalajara. Este trabajo está organizado en dos partes, en la primera realizaremos un análisis general a escala ciudad en dos periodos 1940-1970 y 1970-actual, que comprenden condiciones económicas y sociales específicas, que influyen en la dimensión espacial de formación de la ciudad, cuyas aportaciones consideramos sustanciales para la formación del *sistema de centralidades urbanas* mencionado; en la segunda se analizarán de manera particular dos casos de estudio, como nuevas centralidades cuya formación se impulsa a partir de la ubicación de cen-

tros comerciales: "Plaza del Sol" construida a finales de los años 60 al sur-poniente de la ciudad en una zona de expansión de la burguesía local; y la "Plaza Lomas", construida en los años 90 al oriente de la ciudad, que se ha caracterizado por albergar a las capas sociales de menores recursos.

Reestructuración de la centralidad tradicional y formación del área metropolitana (1940-1970)

El primer periodo de análisis que comprende de 1940 a 1969 se enmarca en el desarrollo de una serie de procesos económicos y sociales que contribuyen tanto a la transformación del llamado *Centro Histórico*, al que en adelante nos referiremos como *centralidad tradicional*, así como al conjunto de la ciudad para formar, lo que se denominó Área Metropolitana.

El objetivo que en general impulsó las intervenciones urbano-edilicias es la modernización urbana, es decir, se trataba de reestructurar la espacialidad para incorporarla a las nuevas necesidades que la sociedad y la reproducción del capital requerían, el cual tuvo sus bases en el impulso al desarrollo industrial y la dinamización del mercado interno. En el marco de esta situación general, podemos establecer que el proceso general de reestructuración espacial de la ciudad de Guadalajara estuvo marcadamente influenciado en el ámbito local, por tres circunstancias específicas que a la vez se complementan entre sí:

el desarrollo de los agentes inmobiliarios privados, el nacimiento de la planeación urbana; y la introducción del zoning y las propuestas racional-funcionalistas en la ordenación de la ciudad y el territorio.

Por un lado, el desarrollo y madurez de los gestores inmobiliarios privados, cuya experiencia acumulada desde los inicios del siglo XX, les permite iniciar la empresa de producir suelo y vivienda para la demanda masiva que el incremento poblacional demandó y la estabilidad económica permitió. Asimismo en este periodo nace y se desarrolla la planeación urbana, que se configura como el instrumento clave con el cual se pretende tanto orientar el crecimiento de la espacialidad urbana como vigilar la actuación de los gestores inmobiliarios.

Por otro lado, es fundamental la introducción del zoning y las propuestas racional-funcionalistas en la ordenación de la ciudad y el territorio, en el marco que establecieron las nuevas necesidades de la población, regidas por la introducción de formas de vida regidas por la sociedad del consumo masificado, y que tienen su parcial aplicación en tres aspectos básicos:

- Reestructuración vial.
- Desarrollo de espacios de producción y uso habitacional.
- Intervención del centro histórico – centralidad tradicional, como espacio del consumo central.

La reestructuración de la vialidad consideró como base el uso del vehículo de motor público y privado, que a partir de entonces se convierten en los mecanismos de circulación de personas y mercancías por excelencia.

El desarrollo la primera zona industrial de la ciudad y la formación de áreas habitacionales que tuvieron como unidad de producción la figura del "fraccionamiento", fueron el detonante de la especialización urbana de Guadalajara. Esto contribuyó a la también especialización de las funciones de la centralidad tradicional, que desde entonces asumió el rol de espacio de consumo.

La reorganización del centro histórico tuvo como finalidad explotar sus condiciones de *centralidad*, es decir, el carácter simbólico de su espacialidad que sanciona la memoria colectiva de los habitantes urbanos, espacio de identificación y de convergencia social que se traduce en su consideración como el espacio de intercambio por excelencia, intercambio social que se traduce en intercambio económico. Se intentó entonces adaptar su espacialidad a las nuevas formas de consumo masificado y poner en valor su estructura material para incorporarla al mercado de suelo urbano en condiciones competitivas. El fracaso de esta renovación tiene como resultado un

espacio en crisis que repercutirá en la formación de nuevos espacios centrales.

Finalmente el desarrollo de estos procesos dio como resultante espacial un área metropolitana, formada por un espacio de centralidad renovado de influencia en toda la ciudad rodeado de zonas habitacionales y productivas.

Policentralidad y región metropolitana

El periodo que comprendió de 1970-1995, la ciudad respondió a una nueva dinámica en donde la *centralidad* juega un importante rol en la reestructuración y crecimiento urbano, de manera que, desde nuestra consideración, se manifiesta como la componente urbana base del modelo de expansión territorial de ciudad que da lugar a una nueva configuración espacial: la *región metropolitana* o *territorio urbano*.

Esta nueva espacialidad se caracteriza por una dinámica basada en la descentralización funcional y reestructuración socio-espacial, procesos basados en el desarrollo de la red de vialidades, que en conjunto dan lugar a una ciudad con características morfológicas de *dispersión*, *fragmentación*, y *discontinuidad*.

El detonante del desarrollo del nuevo sistema de centralidades de la ciudad, es la construcción en 1969 de la primera plaza comercial, nos referimos a Plaza del Sol, como nuevo punto neurálgico de consumo, gestionado mediante evolucionados estudios de mercado y que se convierte en símbolo de esta nueva etapa de intercambio masificado, incluyendo el espacio urbano.

Plaza del sol es resultado de la voluntad de un grupo de empresarios locales, que auxiliados por especialistas estadounidenses recomiendan la ubicación y características de este enclave comercial. Finalmente esta plaza empieza a funcionar con el lema de *Goce escogiendo... Compre paseando*, y una oferta que emanaba de 140 establecimientos y 2 tiendas que funcionan como anclas, un supermercado y una tienda departamental.

La tipología de dicha plaza a la vez que se adapta al nuevo patrón de consumo, basado en la aglomeración de economías y al uso del automóvil privado, albergando grandes almacenes y amplias áreas de estacionamiento, intenta trasladar determinados aspectos urbanos característicos de la centralidad, ya que por un lado es una plaza comercial abierta en cuyos extremos se ubican las tiendas ancla, que son conectadas a su vez por áreas de circulación abiertas, delimitadas por locales comerciales que confluyen sistemáticamente a pequeñas puntos de reunión que intentan funcionar como plazas tradicionales, lo que se complementa con kioscos de venta que se ubican en estos puntos de reunión.

Podemos establecer, finalmente que en la ciudad de Guadalajara se observan, de acuerdo a su nivel de inserción en los procesos económicos mundiales, características orientadas a la mutación de su espacialidad hacia esta nueva configuración urbana, la región metropolitana, en la cual podemos distinguir a nivel general, en diferentes versiones, los siguientes procesos y características morfo-tipológicas comunes:

Tendencia a la descentralización de las actividades y funciones de la ciudad en busca de localizaciones cuyas características les permitan, de acuerdo a sus necesidades, un mejor desarrollo, dando lugar a la configuración de una morfología urbana dispersa en un ámbito territorial cada vez mas amplio.

Especulación creciente del suelo urbano, cuya producción, apoyada en las infraestructuras de transportes como soporte material y esqueleto de las nuevas extensiones urbanas, orienta una patrón territorial morfológicamente discontinuo, así como la proliferación de espacios intersticiales, que se convierten en vacíos urbanos, enclaves o terrains vagues, áreas que el largo plazo prometen extraer un importante beneficio económico, a partir de la generación de proyectos urbanos clave de fuerte envergadura.

Consideración de la ciudad como un conjunto de piezas aisladas, hasta cierto punto autónomas, vinculadas entre si por una eficiente red de vialidades, que orienta una dinámica tendiente a la fragmentación de los nuevos territorios urbanos por usos y sectores de clase.

Recualificación de la corona externa de la ciudad, a partir de la generación de nuevos espacios de centralidad, es decir, a la anteriormente denominada periferia se le dota del atributo de centralidad, dando lugar a una estructura urbano –territorial policéntrica.

Como resultado de lo anterior se observa una tendencia a la expansión constante de la espacialidad urbana, hacia la difusión de sus límites, anteriormente legibles entre campo y ciudad, y a la reorganización de su estructura urbano – territorial en torno a un sistema de centralidades jerárquicamente organizadas.

Plaza del Sol y Plaza Lomas como casos de estudio

Después de revisar a nivel general las principales transformaciones que ha sufrido la ciudad de Guadalajara en los últimos treinta años, así como el papel que juega en estos procesos la centralidad tradicional y las nuevas centralidades, a continuación analizaremos brevemente dos casos de estudio que por su importancia y trascendencia dentro de la urbe, fueron elegidos para poder

entender con mayor detalle el proceso de formación de dos nuevas áreas de centralidad terciaria y su influencia en la expansión urbana, estas zonas de estudio fueron elegidas por su trascendencia e importancia dentro de la ciudad de Guadalajara.

La primera, corresponde a la zona donde se encuentra “Plaza del Sol”, que es la primera gran plaza comercial de la ciudad y se construye a finales de la década de los sesenta en el sector poniente, en una zona en lo que entonces se consideraba la periferia, donde se ubicaban sectores sociales de altos ingresos económicos. Esta zona hoy en día cuenta en su espacialidad con una serie de equipamientos turísticos, culturales, comerciales, financieros y de recreación, que la convierten en la más importante centralidad terciaria de la ciudad de Guadalajara. La segunda, corresponde a una zona de estudio localizada en torno a la “Plaza Lomas” que se constituye como una nueva centralidad terciaria aun en proceso de formación localizada en la zona oriente de la urbe, con características espaciales muy diferentes a la anterior, que se construyó a principios de la década de los noventa y que se ubica en un área con niveles de ingresos y de instrucción más bajos, además de que los equipamientos y servicios que se encuentran aquí son muy diferentes a los que tiene Plaza del Sol, sobretodo porque esta dirigido a otro sector económico de la población.



Ubicación de los dos casos de estudio en la ciudad de Guadalajara: Plaza Lomas y Plaza del Sol. Fuente: Plano Base Dirección de Obras Públicas del Ayuntamiento de Zapopan, Jalisco y elaboración propia

Las variables que se utilizaron para la realización de esta investigación fueron las siguientes: valores de suelo, usos del suelo, densidad de población, niveles de instrucción, así como propiedad de la vivienda. Se realizó una comparativa en varios momentos históricos a partir de

1970 hasta el 2005, en dos niveles de estudio: el primero, que corresponde a la ciudad en su totalidad; y el segundo, que consistió en un estudio de las dos zonas elegidas para este trabajo con un mayor detalle, con la finalidad de conocer la evolución y de identificar los principales cambios espaciales que se han presentado en estas dos nuevas centralidades terciarias.

Este trabajo, nos permitió corroborar la hipótesis inicial de que la instalación de grandes espacios comerciales y la concentración de equipamientos terciarios en una zona de la ciudad, se convierten en detonantes importantes de la expansión y consolidación urbana. Pero conforme se fue desarrollando la investigación, nos dimos cuenta de que existen otros efectos espaciales y funcionales importantes, que impactan no solo sobre la zona en la que se construye una nueva centralidad terciaria, sino que estas tienen una gran incidencia sobre el resto de la ciudad y en particular sobre la centralidad tradicional.

En el proceso de elaboración de este trabajo de investigación encontramos lo que denominamos *características estructurales previas*, es decir, las características espaciales naturales y construidas, tanto reales como potenciales, con las que cuenta una zona de la ciudad y las que perfilan para la instalación de determinados tipo de equipamientos y servicios. Estas características estructurales inciden, por poner un ejemplo, en el tipo de vivienda que ahí se puede edificar y promocionar, con lo cual las zonas que tienen una tendencia a ser habitadas por grupos de altos estratos sociales, se verán altamente valoradas y explotadas por el mercado inmobiliario; mientras que las zonas que son ocupadas por grupos de bajo nivel económico tenderán a urbanizarse con condiciones similares a las ya existentes, o serán dirigidas a grupos económicos que no superen radicalmente los ingresos de los habitantes de las áreas urbanas existentes en sus alrededores. Además del ejemplo anterior, otras condiciones estructurales previas que se consideran al momento de urbanizar una zona de la ciudad, se encuentran las siguientes: tipos de equipamientos con los que cuenta la zona o con los que contará, calidad de los servicios y de los comercios que ofrece, accesibilidad, un buen entorno urbano y medioambiental inmediato o dentro del radio de influencia, además de una imagen urbana agradable en las zonas contiguas.

A través de este estudio encontramos que en la ciudad de Guadalajara, las nuevas centralidades terciarias: Plaza Lomas y Plaza del Sol, se ubican preferentemente en zonas que tienen una buena accesibilidad, las que ofrezcan un mercado cautivo asegurado y que no se tenga una instalación del mismo tipo en la que podría lle-

gar a ser su zona de influencia. Se ha demostrado además que los grandes contenedores comerciales y de servicios, que en ocasiones llegan a conformarse como nuevas centralidades terciarias, se convierten en importantes dinamizadores de la expansión y de la consolidación urbana, ya que ofrecen bienes y servicios a una determinada zona, con lo cual esta se hace más atractiva para la urbanización y promoción de predios y viviendas que se ubiquen en sus cercanías.

En este sentido, la instalación de grandes equipamientos comerciales y de servicios, incide también en la transformación radical del uso del suelo, que puede pasar de uso agrícola a uso habitacional, como fue el caso de Plaza del Sol, y con el paso del tiempo se va dotando a la zona de equipamientos y servicios para la población que se reside en la zona de influencia o que se va a ubicar en el corto plazo, pero siempre en relación directa con sus ingresos. Con lo cual el tipo de centralidad terciaria que se puede llegar a formar depende en gran medida tanto de las condiciones estructurales previas como del sector económico al que va dirigido.

A manera de conclusión

La formación de nuevas centralidades terciarias ha contribuido a consolidar el *modelo policéntrico* de ciudad, ya que se están consolidando como nuevos sub-centros urbanos. Estas nuevas centralidades interactúan en relación directa con la centralidad tradicional, lo que sucede en una afecta a la otra, sobretodo Plaza del Sol que actualmente se encuentra más consolidada y que tienen mayor impacto sobre la ciudad. Las características espaciales que presenta cada nueva centralidad terciaria van a depender en gran medida al sector socioeconómico al que van dirigidas y las condiciones estructurales existente al momento de su instalación, pero todas ellas responden a las necesidades creadas en el marco del modelo económico postfordista, en el que las actividades terciarias tienen un rol protagónico.

Las nuevas centralidades terciarias surgen como nuevos referentes simbólicos de determinadas zonas de la ciudad, esto se logra a través de la construcción de edificios emblemáticos que albergan actividades comerciales y/o de servicios, que dan carácter a la nueva centralidad en formación, solo algunas zonas llegan a convertirse en verdaderas centralidades, para que esto se logre es necesario que en su área de influencia se localicen equipamientos complementarios que ofrezcan servicio no solo dentro de la zona inmediata, sino a la ciudad o incluso la región, que cubran además las necesidades de ocio, cul-

tura, recreación, turismo y negocios, que la perfilen como una zona funcionalmente importante dentro de la ciudad.

Las nuevas centralidades terciarias estudiadas en este trabajo presentan características distintas, es decir, los tipos de servicios y comercios que ofrecen son establecidos en relación con los grupos socioeconómicos a los que van dirigidos. En el caso de Plaza del Sol se han perfilado como equipamientos y servicios enfocados a las actividades: culturales, de negocios, turísticas, ocio y esparcimiento, comercio y servicios con un nivel de consumo alto, no solo para la zona de estudio sino para toda la ciudad; mientras que en Plaza Lomas los comercios y servicios son de distinto tipo y están enfocados solo a cubrir las necesidades de consumo y esparcimiento básicas de la población que ahí reside.

La construcción de nuevas centralidades terciarias, educativas, administrativas, medicas, o de otro tipo según se requiera en el marco de una adecuada planeación integral de la ciudad, podrían llegar a convertirse en los elementos clave que potencialmente lograrían revertir en cierta forma, la estructura actual de la ciudad, en la que algunas zonas privilegiadas cuentan con todos los servicios y equipamientos necesarios; mientras que otras no cuentan en su espacialidad con los que son considerados equipamientos y servicios básicos.

Estas nuevas centralidades localizadas de forma estratégica, podrían llegar a constituirse en importantes elementos de levante de zonas que históricamente se han visto rezagadas, con acciones concretas encaminadas a generar estos espacios en zonas que por sus características estructurales sean factibles de ser intervenidas, con proyectos de impulsados por el gobierno y financiados de forma conjunta con inversiones privadas.

Notas

- I Arroyo Alejandro, Jesús y Velázquez Gutiérrez, Luis Arturo, Guadalajara en el Umbral del Siglo XXI, Universidad de Guadalajara, 1992. / CONAPO. Población de los municipios de México, 1950 – 1990. INEGI. Censo de Población y Vivienda, 1995. Resultados definitivos, 1996. / Plan de Ordenamiento de la Zona Conurbada de Guadalajara 1996, Consejo Metropolitano de Guadalajara.

Bibliografía

- AGUIRRE VILA-CORO, Juan (1991) "Centros Comerciales y Planeamiento" en: *Áreas comerciales. La región urbana de Londres (I)*, No. 14, fecha: septiembre de 1991, editorial: Urbanismo y Áreas comerciales. España.
- ALDREY VAZQUEZ, José Antonio (1998), *La Periferia de Santiago de Compostela: emergente espacio residencial para activos terciarios*, Departamento de Xeografía, Universidad de Santiago de Compostela, España. Mimeo facilitado en la I Maestría en Impactos Territoriales de la Globalización en ámbitos periféricos y centrales: América Latina y Europa". Realizada de octubre a diciembre de 1998. España.
- BARRADO TIMÓN, Diego (1998) Ponencia sobre terciarización de las ciudades españolas: *Nuevas centralidades Terciarias Periféricas y grandes Equipamientos Turísticos: El caso del área Metropolitana de Madrid*, España.
- BAZANT, Jan (2001), *Periferias urbanas. Expansión incontrolada de bajos ingresos y su impacto en el medio ambiente*, Editorial Trillas, México.
- BRÚ, Eduard (1989) "El vacío urbano" en la revista *Quaderns: ciudades y proyectos*, No. 183, oct-dic. Pags. 50-53. España.
- BUSQUETS, Joan, (1989), "Arquitectura de la Nueva Centralidad" en la revista: *Quaderns: ciudades y proyectos*, No. 183, oct-dic. Pp 105-112. España.
- CARAVACA BARROSO, Inmaculada y FERNANDEZ SALINAS, Víctor (1998) *Centralidad Urbana y Administración Autonómica en Sevilla*, Universidad de Sevilla, España. Mimeo facilitado por la autora en la I Maestría en Impactos Territoriales de la Globalización en ámbitos periféricos y centrales: América Latina y Europa". Realizada de octubre a diciembre de 1998. España.
- CASTELLS, Manuel (1990) "Estrategias de desarrollo metropolitano en las grandes ciudades españolas: la articulación entre crecimiento económico y calidad de vida" En JORDI, Borja, CASTELLS, M. Y AAVV *Las grandes ciudades españolas en la década de los noventa*, Ed. Sistema, Madrid.
- CONSEJO ESTATAL DE DESARROLLO URBANO, (2000) *Proyecto Plan de Ordenamiento de la Zona Conurbada de Guadalajara*, Versión Preliminar Consulta Pública, Edita: Gobierno del Estado de Jalisco / Consejo Metropolitano de Guadalajara, México.
- CURIHUINCA CURIHUINCA, Miguel, (2001) *Seminario tutorial: Crecimiento de ciudades y generación de nuevas periferias urbanas*, Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Escuela de Geografía. (Bajado de la web 14/05/03, <http://geocyberteca.8m.com/stutorial.htm>). Chile.
- DE SOLÁ, Manuel I RUBIÓ, Manuel (1997), *Las formas del crecimiento urbano*, Editorial EDICIONS Universidad Politécnica de Cataluña, España.
- DEPARTAMENTO DE PLANEACIÓN Y URBANIZACIÓN DEL ESTADO DE JALISCO (1979), *Estudio de Funciones Urbanas en el Área Metropolitana de Guadalajara. Funciones Portuarias*, Edita: Gobierno del Estado de Jalisco, Ed: Unidad Editorial / Colección Jalisco / Serie: Estudios de Inversión, Guadalajara, México.
- DEPARTAMENTO DE PLANEACIÓN Y URBANIZACIÓN DEL ESTADO DE JALISCO (1979), *Estudio de Funciones Urbanas en el Área Metropolitana de Guadalajara. Función de Habitación*, Edita: Gobierno del Estado de Jalisco, Ed: Unidad Editorial / Colección Jalisco / Serie: Estudios de Inversión No. 2. Guadalajara, México.
- DIAZ NUÑEZ, Verónica Livier (2000) Tesis de maestría: *Reestructuración industrial y usos del suelo: zona del puerto de Bilbao*, Abandoibarra, Universidad Internacional de Andalucía, España.
- GUILLERMO AGUILAR, Adrián (2004), *Procesos metropolitanos y grandes ciudades. Dinámicas recientes en México y otros países*, Editorial Miguel Ángel Porrúa, México.
- INEGI (Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática), *Censo General de Población y vivienda de los municipios que conforman la ZCG de los siguientes años: 1990, 1995, y 2000*. México.
- INEGI (Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática), *Perfil Sociodemográfico del área metropolitana de Guadalajara*, XII Censo General de Población y vivienda 2000, Edita: INEGI, Guadalajara, México.
- LÓPEZ DE LUCIO, Ramón (1993) *Ciudad y Urbanismo a Finales del Siglo XX*, Edita Universidad de Valencia, España.
- LÓPEZ DE LUCIO, Ramón (1994) Revista ALFOS No. 109, *Accesibilidad y Nuevas Centralidades*, Edita CINDOC, España. Pag. 71 a 76.
- MARCUSE, Peter y VAN KEMPEN, Ronald, (2000) *Globalizing cities. A new espacial order?*, Ed. Por MARCUSE, Peter y VAN KEMPEN, Ronald, Inglaterra.
- MENDEZ GUTIERREZ DEL VALLE, Ricardo (1994) "Crecimiento periférico y reorganización del modelo metropolitano en la Comunidad de Madrid" en: *Revista ES No. 10*, España.
- MITCHELL, William J (2001), *E-topía. Vida Urbana, Jim, pero no la que nosotros conocemos*, Editorial Gustavo Gili, España, Barcelona.
- MONCLUS, Francisco Javier (1998) *La ciudad dispersa*, ed. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. España.
- MUXÍ, Zaida (2004) *La arquitectura de la ciudad global*, Editorial Gustavo Gili, España, Barcelona.
- OLIVAREZ GONZÁLEZ, Adriana I. (2000) Tesis doctoral, *Ciudad, Centralidad y Dinámica urbana: análisis del caso de la ciudad de Guadalajara*, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, España-Universidad de Guadalajara, México.
- REYES GONZALEZ, Relaño, MILAN MUÑOZ, Reyes, RICO ROMERO, Isabel (1998) *El mercado inmobiliario de oficinas en Sevilla*, Universidad de Sevilla, España". Mimeo facilitado en la I Maestría en Impactos Territoriales de la Globalización en ámbitos periféricos y centrales: América Latina y Europa". Realizada de octubre a diciembre de 1998. España.
- ROCH PEÑA, Fernando (1991) "REFLEXIONES SOBRE EL ESPACIO COMERCIAL, FIN DE SIGLO" En: *Áreas comerciales. La región urbana de Londres (I)*, No. 14, fecha: septiembre de 1991, editorial: Urbanismo y Áreas comerciales. Inglaterra.
- SECRETARÍA DE VIALIDAD Y TRANSPORTE / SECRETARÍA DE DESARROLLO URBANO (1998), *Plan Maestro de Vialidad*, Edita: Gobierno del Estado de Jalisco, México.
- SECRETARÍA DE ASENTAMIENTOS HUMANOS Y OBRAS PÚBLICAS (SAHOP), (1980), *Plan Regional Urbano de Guadalajara 1979-1983*, Edita: Gobierno del Estado de Jalisco, Ed Gobierno del Estado de Jalisco, México.
- SERRANO MARTÍNEZ, José María (1995), *Equipamiento Universitario y Terciarización de las Ciudades Españolas*, Mimeo, Departamento de Geografía, Universidad de Murcia, España.
- A.A.V.V. (1992) "Periferia: Un crecimiento desestructurado hacia una nueva centralidad" en *Revista UR No. 9-10*, Barcelona, España.

Las dinámicas y retos del Centro Histórico de Tonalá, Jalisco, México

María Luisa García Yereña
Universidad de Guadalajara, Jalisco, México

Participación:

Luis Angel Flores Nuño
Erandi Gutiérrez Montes de Oca
Hugo Isaac Lepe Gutiérrez
Isa Aramara Esparza González

Es parte de un proyecto de investigación denominado dinámicas y retos de los Centros Históricos en México. No se cuenta con financiamiento directo, pero se tiene el apoyo a través de las instalaciones que proporcionan el Laboratorio de Patrimonio y el Centro de Investigaciones del Medio Ambiente y Ordenación Territorial, de la Universidad de Guadalajara.

El presente trabajo tiene como objetivo expresar algunas ideas y reflexiones sobre las tendencias y dinámicas que en los últimos años están presentes en el Centro Histórico de Tonalá, Jalisco. Espacio tradicional que comparte junto con la ciudad de Guadalajara, un pasado cultural común desde la etapa fundacional, acumulando valores históricos y patrimoniales significativos.

Las reflexiones aquí plasmadas son parte de una investigación más amplia que se desarrolla actualmente en el Laboratorio de Planeamiento, Patrimonio y Medio Ambiente, de la Licenciatura en Urbanística y Medio Ambiente, que oferta la Universidad de Guadalajara, México. El Laboratorio constituye una de tres opciones de formación especializantes que ofrece dicha Licenciatura, cuyo enfoque está enmarcado en la contribución e impulso de líneas de investigación y de proyectos en temas relacionados con el patrimonio histórico, cultural y edificado en las ciudades latinoamericanas.

Para abordar la temática del presente escrito será necesario acotar algunos datos históricos de Tonalá, el contexto actual e identificación de la problemática del centro histórico, asimismo resaltar los aspectos potenciales y espacios de oportunidad que tiene Tonalá en el escenario del siglo XXI.

Tonalá¹ es un asentamiento con profundas raíces indígenas, según datos históricos es un territorio que desde la época prehispánica se convierte en un crisol de costumbres, a partir de las continuas contiendas e invasiones entre tribus indígenas (zapotecas, toltecas, nahualtecas y purépechas) que con el paso del tiempo se fusionan y consolidan las tierras del reino tonalteca. Los tonaltecas tienen una notable dominación y control en la región. Hacia año de 1530 sucumbe a la invasión Española bajo las ordenes de Nuño de Guzmán, con esto se inicia una nueva etapa en la historia de los tonaltecas, que se cristaliza en el surgimiento del mestizaje que da origen al Tonalá de hoy.

Otro dato interesante es que durante la dominación española Tonallán fue nombrada como corregimiento del reino de la Nueva Galicia con el nombre de Santiago de Tonalá. Es decir, aproximadamente durante 18 meses Tonalá fue el segundo asentamiento de la errante Guadalajara, dicha villa se asentó en este lugar del 8 de

agosto de 1533 hasta febrero de 1535. Cabe señalar que desde antes de la conquista Tonalá era conocida como una región con tradición en la alfarería.

Actualmente Tonalá se constituye como uno de los municipios que integran la Zona Conurbada de Guadalajara, localizado al oriente de la estructura urbana, destacada por mantener una tradición alfarera principalmente en la cabecera municipal, lugar del núcleo fundacional y de mayor importancia en el municipio.



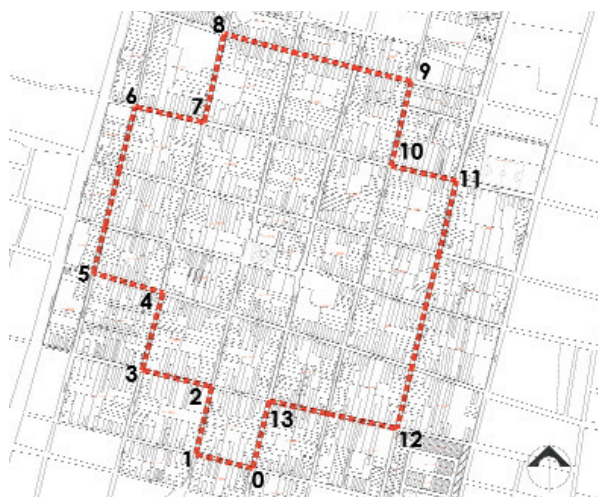
Zona Conurbada de Guadalajara. Fuente: Núñez B., 1999

Tonalá aunque tiene una presencia significativa en el contexto metropolitano, cuenta con un incipiente reconocimiento nacional e internacional, una vez que se indaga sobre su historia y evolución se puede observar, que aún no ha encontrado el espacio y las condiciones oportunas para el aprovechamiento de su capital histórico.

En el proceso inicial de investigación y de la detección de la problemática del Centro Histórico de Tonalá fue esencial identificar su rol en el contexto general de la Zona Conurbada de Guadalajara. Al analizar la estructura urbana en diferentes momentos históricos, se revelan evidentes desequilibrios que en las últimas décadas están presentes producto de los procesos y dinámicas de la ciudad de Guadalajara. Procesos que alientan políticas y mecanismos para impulsar el fenómeno de la expansión urbana. De esta forma las acciones se encauzan preferentemente a la producción de suelo urbano en nuevas áreas, que generalmente son de uso agrícola o está caracterizado por una regulación flexible que fomenta prácticamente el libre mercado de la oferta demanda.

En términos generales existe una tendencia de asignar una mayor rentabilidad y valor al suelo urbano de las periferias, situación que influye en la estructura de la ciudad,

que establece nuevas condiciones en la dialéctica centro-periferia. Ante este panorama se hace evidente una crisis del Centro Histórico, reflejado en su paulatino abandono y deterioro, a este escenario habrá que añadirle además, el poco interés que tiene la administración pública en generar políticas y programas de apoyo al patrimonio edificado, condiciones que afectan de igual manera a los municipios que históricamente han acumulado un proceso cultural interesante.



Delimitación del Centro Histórico de Tonalá. Fuente: Plan Parcial de Conservación del Patrimonio Histórico Cultural de Tonalá, Jalisco. (2003)

De acuerdo con la información del Plan Parcial de Conservación del Patrimonio Histórico Cultural de Tonalá, Jalisco, realizado en el año 2003, que se encuentra vigente, establece un perímetro que concentra 50 manzanas, considerando la traza fundacional y los edificios con valor histórico y artístico entre los siglos XVI y la primera mitad del siglo XX. Al analizar el documento técnico, si bien constituye un primer paso en la catalogación e inventario del patrimonio edificado, estableciendo algunas estrategias de intervención, se visualiza como un instrumento muy parcial que se orienta hacia acciones generalmente de remozamiento y rehabilitación, con escasa articulación entre el espacio delimitado y el resto de la ciudad.

En el desarrollo del trabajo de investigación se detecta que generalmente el conjunto está integrado por una gran cantidad de edificaciones de corte regionalista, edificios que fueron construidos entre la primera y segunda mitad del siglo XX, por lo que es necesario establecer con mayor precisión los criterios de la delimitación patrimonial, debido a que una gran cantidad de manzanas que tienen un valor fisonómico quedan fuera del límite establecido, permitiendo una mayor libertad de intervención.



Vista de Centro Histórico de Tonalá. Fuente: Archivo Personal. (2006)

El escenario de intervenciones y modificaciones en el Centro Histórico de Tonalá es continuo, prueba de ello, es el porcentaje superior al 40% de edificios modificados en la zona delimitada como patrimonial, modificaciones que surgen como consecuencia de las presiones de carácter económico, sustentado en el constante incremento del sector terciario en la última década, que concentra aproximadamente el 50% de población económicamente activa.



Vista de Centro Histórico de Tonalá. Fuente: Archivo Personal. (2006)

Cabe destacar que el Centro Histórico de Tonalá, actualmente se caracteriza por contar con un porcentaje considerable de edificaciones con uso habitacional, que es superior al 70%. Sin embargo, este espacio tradicional está sujeto a una dinámica constante de cambios en el uso de suelo, principalmente al giro comercial en sus dos modalidades: comercio formal instalado en un local y el comercio informal o tianguis que se establece de forma temporal en la calle y genera un impacto directo en el espacio central. A esto, habrá que sumar la consecuente problemática de tránsito y accesibilidad, en cuya estructura urbana, se hace evidente la dificultad en la vialidad y el transporte, que expresa una notoria incapacidad de absorber las demandas de movilidad ante las condiciones presentes.



Vista de Centro Histórico de Tonalá. Fuente: Archivo Personal. (2006)

La actividad comercial se incrementa sustancialmente y muchos edificios habitacionales fueron adaptados a su nuevo uso sin mayor consideración a su valor histórico o patrimonial. El proceso sigue adelante, y si el empuje de las actividades terciarias no encuentran opciones de localización estratégicas fuera del Centro Histórico de Tonalá, seguramente se apoderarán de la mayor parte del mismo, expulsando a la vivienda y continuar con la destrucción paulatina de un capital cultural.

Ante este panorama será urgente fomentar una visión mas amplia de los procesos y fenómenos que están presentes en las dinámicas y los retos de los Centros Históricos, visión orientada hacia encontrar metodologías integrales y con sentido común, encaminadas a la recuperación de las condiciones de habitabilidad de espacios tradicionales en congruencia con el resto de la ciudad.



Vista de la Parroquia de Santiago Apóstol, Centro Histórico de Tonalá. Fuente: Archivo Personal. (2006)

Este problema no debe ser solo abordado por áreas limitadas o parciales sino, que incluyan la relación y correspondencia con los procesos complejos, presentes en la escala urbana. Para ello será necesario ampliar el estudio que implica la relación centro histórico-periferia.

Como se comentó inicialmente, es un trabajo de investigación en proceso que ha generado algunas ideas y consideraciones. A manera de conclusión estas consideraciones pueden constituir la base de algunas premisas para el debate la reflexión y la posibilidad de generar nuevas líneas de investigación en el ámbito del patrimonio edificado. Uno de los retos será el fomentar la importancia y dimensión de los valores históricos y patrimoniales que se expresan en la ciudad. Además de entender la problemática de los espacios históricos y del patrimonio edificado como un fenómeno con una alta consideración de índole social con tendencias de:

- a) Instrumentar planes y propuestas orientados hacia una dimensión de carácter global, interdisciplinario y de integración social, capaz de absorber las demandas de movilidad.
- b) Impulsar un modelo de ciudad alternativo al que tenemos actualmente, orientado hacia la reconsideración de una ciudad más habitable, recuperando los espacios de estancia que ha invadido el tráfico vehicular.
- c) Reconstruir barrios históricos, introduciendo mejoras necesarias para hacer de él una zona residencial integrada con el resto de la ciudad, con acciones encauzadas a superar la marginalidad.
- d) Generar políticas de apoyo para el mantenimiento en los edificios históricos que permitan un equilibrio entre la sustitución y la reconstrucción gradual. Apuntar hacia la generación de programas y acciones con posibilidades de ejecución y no aferrarse a una posición radical, que conduciría a su desaparición.

En resumen establecer un marco de aprovechamiento óptimo de los recursos, fortalezas y oportunidades que proporciona el patrimonio edificado que se convierte en pasado, presente y futuro de una sociedad. Nos encontramos así, ante un reto en el tema de la planificación urbana de centros históricos, en un esquema de redimensionamiento necesario ante las nuevas dinámicas y exigencias de la ciudad del siglo XXI.

Notas

- I Tonalá proviene del vocablo náhuatl Tonallán que significa: "lugar por donde el sol sale". Algunos autores lo han interpretado de manera diferente, ya que para unos su significado es: lugar donde se lleva la cuenta de los días; y para otros es: lugar dedicado al culto del sol. Sin embargo, la acepción más aceptada por los tonaltecas es la mencionada al principio.

Bibliografía

- ARREGUI, DOMINGO LÁZARO DE. (1980): *Descripción de la Nueva Galicia*. Versión facsimilar. Segunda edición. Colección: Historia Serie: Crónicas de Occidente. (UNED), Guadalajara, Jalisco.
- AYUNTAMIENTO DE SEGOVIA Y UNIVESIDAD DE VALLADOLID. (1993): *Planificación de Centros Históricos*. Jornadas celebradas en Segovia, 21, 22, 23 de marzo 1991, Valladolid.
- BOTELLO ACEVES, B.; HEREDIA MENDOZA, MY MORENO PÉREZ, R. (1987): *Memoria del Municipio en Jalisco*. (UNED), Guadalajara, Jalisco.
- CENTRO ESTATAL DE ESTUDIOS MUNICIPALES DE JALISCO. (1995): *Directorio de los H. Ayuntamientos del Estado de Jalisco 1983-1995*. Versión mecanografiada, Guadalajara, Jalisco.
- H. AYUNTAMIENTO DETONALÁ, JAL. (1998): *1998-2000. Monografía del Municipio de Tonalá, Jalisco*. Tonalá, Jalisco.
- H. AYUNTAMIENTO DE TONALÁ, JAL. (2003): *Plan Parcial de Conservación del Patrimonio Histórico Cultural de Tonalá, Jalisco*. Tonalá, Jalisco.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, GEOGRAFÍA E INFORMÁTICA. *Censo General de Población y Vivienda, 2005*. Jalisco. Resultados Definitivos Tomos y Datos por Localidad (Integración Territorial), Aguascalientes.
- NOGUERA GIMÉNEZ, J. F. (1997): "Restaurar ¿es todavía posible?" Revista *Logia. Arquitectura y Restauración*, Universidad Politécnica de Valencia, España. 6-15.
- RAZO ZARAGOZA, JOSÉ LUIS. (1981): *Historia Temática Jalisciense* Parte I. (UNED), Guadalajara, Jalisco.
- SANDOVAL LINARES, CARLOS. (1990): *Toponimia Pictográfica de Jalisco*. Colección Varia N° XVII. (UNED), Guadalajara, Jalisco.
- SECRETARÍA DE DESARROLLO URBANO DEL ESTADO DE JALISCO. (1999): *Planes de Desarrollo Urbano de los Municipios de Jalisco*. Guadalajara, Jalisco.
- SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN Y GOBIERNO DEL ESTADO DE JALISCO. (1988): *Los Municipios de Jalisco*. Colección: Enciclopedia de los Municipios de México. SECRETARÍA GENERAL DE GOBIERNO. (1982): *Organización Municipal del Estado de Jalisco*. (UNED), Guadalajara, Jalisco.
- SECRETARÍA GENERAL DE GOBIERNO. (1982): *Organización Municipal del Estado de Jalisco*. (UNED), Guadalajara, Jalisco.
- UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO. (1997): *La Sociedad Civil frente al Patrimonio Cultural*. Tercer coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, Instituto de Investigaciones Estéticas, México.
- UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO. (1997): *Especulación y Patrimonio*. Cuarto Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, Instituto de Investigaciones Estéticas, México.
- ZEPEDA MARTINEZ, M. G. (2004): *1 Encuentro de Investigación del Patrimonio Cultural: Patrimonio Cultural Varias Aproximaciones*. Memorias, Secretaría de Cultura Jalisco, Guadalajara, Jalisco.

Arquitectura e iconografía del retablo cerámico: principales aportaciones

Fernando González Moreno
Research Scholar Texas A&M University (College Station, TX)

La presente comunicación recoge un resumen de las principales conclusiones alcanzadas con la elaboración de la tesis doctoral *Arquitectura e iconografía del retablo cerámico: de la tradición al revival en la azulejería talaverana*. La tesis, dirigida por la profesora Esther Almarcha Núñez-Herrador, fue defendida el 1 de julio de 2005 en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha.

El desarrollo del *revival* cerámico de Juan Ruiz de Luna ha marcado la historia de la cerámica talaverana no sólo por cuanto a su propia aportación se refiere, sino porque generó un modelo muy específico para comprender la evolución que ésta había sufrido. Este modelo, tal y como quedó reflejado en la obra de Diodoro Vaca, *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos apuntes sobre la de Puente del Arzobispo* (revisada y finalizada por Juan Ruiz de Luna, 1943), pretendía justificar la necesidad de llevar a cabo un proyecto de “renacimiento” de la cerámica tradicional talaverana; un proceso que entroncaba con el ideal de regeneración de España a través de sus artes más gloriosas, de su cultura más propia. Este propósito implicó generar un esquema evolutivo en el que se planteaba la existencia de una tradición pasada que había alcanzado su mayor nivel de desarrollo en los siglos XVI y XVII; una tradición que remontaba sus orígenes a Italia, pero que pronto había adquirido plena naturaleza castiza y que había pasado a convertirse en una de las manifestaciones más propias del arte español. Y dentro del conjunto de la producción cerámica elaborada en ambos siglos, la azulejería cobraba una significativa relevancia como máxima expresión de la calidad artística de esta artesanía.

Caracterizada la tradición, la pretensión de resucitarla y hacerla vigente a inicios del siglo XX también implicaba concretar en qué momento se había producido su crisis y su desaparición. La decadencia de la cerámica talaverana fue establecida en el siglo XVIII, centuria en la que numerosos hechos la condujeron, efectivamente, a un periodo de inestabilidad. No obstante, entre todos los elementos que tomaron parte en este periodo de crisis sólo uno fue esgrimido como el principal desencadenante: la influencia de la cerámica elaborada en la Real Fábrica de Alcora (Castellón). En base a los planteamientos de recuperación de un arte nacional que guiaron este proceso, la afrancesada y barroquizante cerámica alcoreña fue calificada como un elemento extraño, extranjero, ajeno a nuestra cultura y a nuestra esencia que había venido a suplantarse una tradición propiamente nuestra. Y también como una moda pasajera que, en tanto que no mantenía ningún vínculo con la esencia de nuestra cultura nacional, terminaría por diluirse hasta dejar paso a la cerámica que en realidad podía ser considerada como propia: la talaverana.

Como consecuencia de estos planteamientos, estudios posteriores al de Diodoro Vaca han mantenido en gran medida un esquema evolutivo semejante, centrándose en el análisis de los siglos XVI y XVII —en tanto que éstos fueron los más representativos de la cerámica talaverana—, menospreciando la producción elaborada en los siglos XVIII y XIX —como corresponde a una cerámica que no es considerada como propia—, mostrando una visión simplista y reduccionista de los motivos que provocaron la decadencia del siglo XVIII —siendo la llegada de

las influencias francesas la única causa—, y relativizando la existencia del único alfar que permaneció abierto en Talavera de la Reina en el paso del siglo XIX al XX: *El Carmen*. El propio Diodoro Vaca así lo hizo con el propósito de plantear un panorama más desolador en el que el *revival* de su amigo Juan Ruiz de Luna tuviese aún más mérito.

Poner fin a este tipo de discursos ha sido el principal objetivo de la primera parte de esta tesis, en la cual he tratado de poner de manifiesto los tópicos que se han perpetuado en la historia de la cerámica talaverana, a la vez que mostrar un contexto de convergencia de influencias estilísticas en el que son comprensibles las piezas analizadas en la tercera parte de este estudio. Para la creación de este contexto, en primer lugar, expuse la importancia que tuvo la llegada a nuestro país de toda una serie de pintores formados en los alfares de Faenza, Urbino, Génova, Albisola, Savona, Cafaggiolo, Siena o Deruta, los cuales encontraron en España un ámbito más propicio para el desarrollo de la azulejería con idénticas pretensiones artísticas que los pintores de frescos en su país de origen. Francisco Niculoso el Pisano, Tommaso da Pesaro, Battista Ghirardi y Benedetto Ghirardi son algunos de los pioneros italianos que, establecidos en Sevilla, plantearon en nuestro país por primera vez la revolucionaria innovación técnica que implicaba pintar mayólica o “a la faentina”, pintar sobre una cubierta estannífera a mano alzada como un auténtico pintor. Motivo que propició el progresivo, pero no absoluto, abandono de las técnicas vinculadas con la tradición morisca: “cuerda seca”, “arista” o “cuenca” y reflejo metálico.

No obstante, para el caso concreto de Talavera de la Reina, la presencia en nuestro país de pintores de mayólica italianos no fue tan crucial como la de pintores formados en Flandes. La llegada y la implantación definitiva de los repertorios estilísticos renacentistas italianos y de las nuevas técnicas pictóricas se debió a pintores flamencos; Frans Andriés (Francisco Andrea) en Sevilla y Jan Floris (Juan Flores) en Talavera de la Reina. El azulejo, sometido hasta ese momento a las restricciones de las limitadas composiciones geométricas o de repetitivas representaciones de animales, pasó a convertirse en un soporte versátil capaz de cubrir amplias superficies murarias bajo la apariencia de una amplia diversidad de tipologías: zócalos para palacios, frontales de altar y retablos para iglesias, paneles con motivos tanto sacros como profanos, etcétera. A través de esta relación establecida con Flandes, encontraron una vía de acceso los repertorios ornamentales del Renacimiento italiano, ya fuese directamente —gracias a los propios pintores flamencos— o indi-

rectamente por la llegada a nuestro país de estampas en las que se divulgaban estos nuevos motivos. Entre todos éstos, cobraron especial importancia las *ferroneries*, elemento ornamental similar a las labores de cuero repujado o de hierro forjado que alcanzó a convertirse en el rasgo más característico de la cerámica de Flandes y de Talavera de la Reina. Su rápida difusión a mediados del siglo XVI se debió, en gran medida, a los grabados de Sylvius y de Cornelis Bos y Cornelis Floris, cuyo estilo pasó a ser conocido como “Bos-Floris”.

La tradición italiana que recibieron los pintores talaveranos o formados en Talavera de la Reina —Juan Fernández, José de Oliva, Hernando de Loaysa, Juan Fernández de Oropesa, Lorenzo de Madrid y Alonso Figueroa Gaytán, por citar los más relevantes— fue, por tanto, una tradición seleccionada y enriquecida por los pintores flamencos, de los cuales es deudora la azulejería talaverana. Pero no es menos cierto que los pintores talaveranos mencionados asimilaron esta tradición ya reinterpretada y la reformularon nuevamente, creando repertorios propios que dotaron a la azulejería talaverana de sus señas de identidad. Elementos como el “florón arabesco” y el “florón principal”, las cenefas de “olas”, de “calabrote” y de glifos o las composiciones de “cabeza de clavo”, “punta de diamante” y tarjas con medallones ovalados confieren a ésta una personalidad específica y distintiva.

Hasta la fecha, la falta de firmas en las piezas y de documentación concluyente acerca de las autorías había conducido a un proceso en el que Juan Fernández, azulejero de Felipe II y uno de los pintores mejor conocidos, se había convertido en el centro de un excesivo atribucionismo. Por el contrario, otros pintores como Hernando de Loaysa apenas habían sido considerados. La elaboración de esta tesis ha permitido revisar esta situación y, partiendo de los últimos estudios realizados en el ámbito vallisoletano, he podido ampliar el número de piezas atribuibles a Loaysa en detrimento de las que puedan corresponder a Juan Fernández. La presencia del estilo propio de Loaysa —manierismo pictórico de canon esbelto, empleo del “florón arabesco” polícromo, de cierto modelo de columna abalaustrada, de *ferroneries* en las caídas y la frontalería de los frontales de altar, entre otras características— se evidencia en los diferentes frontales de altar elaborados para las provincias de Valladolid, Salamanca y Ávila, así como para cuatro de los más notables conjuntos de azulejería de la provincia de Toledo: el de la Ermita de la Virgen de Gracia en Velada, el de la Iglesia Parroquial de Piedraescrita, el de la Iglesia Parroquial de Maqueda y, en parte, el de la Iglesia Parroquial de El Casar de Talavera. Especialmente notable

es la relación existente entre los conjuntos de El Casar de Talavera y de Mombeltrán.

Este proceso de revisión me ha conducido incluso a poner en duda la atribución que se venía dando al retablo de los *Santos Juanes* de Candeleda (Ávila), pieza que, por estar firmada por "JV FRS", había sido atribuida a Juan Fernández. Pero debemos recordar que existió otro Juan Fernández –Juan Fernández de Oropesa– que también fue alfarero de Talavera y que, además, era yerno de Hernando de Loaysa, cuya huella estilística se evidencia en esta pieza. A falta de documentación concluyente y de futuros estudios, creo que éste implica un primer paso importante en la medida en que abre una nueva vía de investigación.

Otro pintor de azulejos que se ha visto beneficiado en esta labor de revisión en las atribuciones ha sido Alonso de Figueroa Gaytán, uno de los principales maestros del siglo XVII y uno de los que demuestran una mayor calidad en el dibujo; sin embargo, sólo conocíamos una única pieza de este excepcional pintor, el panel-escudo de *Santa Catalina* de 1609 que, conservado en el Museo de Cerámica Ruiz de Luna en Talavera de la Reina (Toledo), procedía de la finca *Pompajuela* de los monjes jerónimos en la misma ciudad. Dos piezas elaboradas en su origen para otra de las fincas de los monjes jerónimos talaveranos, *La Alcoba*, también corresponden al pincel de Figueroa Gaytán: los paneles de *San Jerónimo* (*San Marcos*) y de *San Antonio Abad* conservados en el Museo de Cerámica de Barcelona. El peculiar estilo pictórico de Gaytán, quien aplica los pigmentos cerámicos mediante una pincelada menuda que genera una imagen de rayado, o el idéntico diseño de gruesas *ferronerías* del marco corroboran esta atribución.

El siglo XVIII también ha sido sometido a un profundo proceso de revisión. Como señalé con anterioridad, una de las consecuencias del discurso defendido por Diodoro Vaca y Juan Ruiz de Luna, entre otros, en torno al esplendor y crisis de la cerámica talaverana de cara a la justificación de su *revival* fue el denostamiento de la cerámica alcorense de gusto francés. Ésta fue acusada de corromper el buen gusto que había caracterizado a la cerámica talaverana tradicional, la cual respondía a un arte propio y nacional, y de transformarla en un arte decadente. Este planteamiento ha tenido una notable influencia sobre posteriores estudios. Hasta el momento, han sido escasas las obras que se han encargado de reflejar con detenimiento el estado de crisis que la cerámica talaverana sufrió en el siglo XVIII. La consideración de esta época como un momento de decadencia y de falta de nivel artístico y, además, como un periodo en el que la

cerámica talaverana no respondía a su propia tradición, sino a otra foránea, ha sido la causa que ha conducido a numerosos autores a tratar de forma leve y superficial esta centuria, limitándose a señalar como motivo de este declive uno u otro hecho, pero sin llegar a establecer las suficientes y profundas relaciones que existieron entre los diversos factores que lo propiciaron.

Por el contrario, ha sido un objetivo primordial de la primera parte de esta tesis establecer de forma clara cuáles fueron los elementos que propiciaron la crisis de la cerámica talaverana y, más especialmente, presentarlos dentro de una visión global en la que todos ellos no aparezcan como causas independientes, sino como partes de un contexto que condicionó la continuidad de esta artesanía. Hechos como la fundación de la Real Fábrica de Sedas en Talavera de la Reina en 1748, el establecimiento de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro en 1759, escasez de materiales idóneos para elaborar los pigmentos cerámicos (estaño, plomo, cobalto, etcétera), trabas económicas o el contraproducente proteccionismo borbónico.

En cuanto a la responsabilidad de la Real Fábrica de Alcora en este proceso de decadencia, es cierto que supuso la implantación de un nuevo gusto en nuestro país y, en consecuencia, un cambio en el tipo de cerámica demandada por la sociedad; y también es cierto que la azulejería talaverana supo adaptarse a este cambio y estableció importantes relaciones con Alcora para asimilar los nuevos repertorios estilísticos (rocallas, veneras, guirnalda, flores de "adormidera", etcétera) y las nuevas técnicas que éstos requerían. Pero no podemos admitir que este proceso de asimilación de "lo valenciano" fuese la causa de una repentina pérdida del buen gusto por parte de los pintores talaveranos por el mero hecho de aceptar las influencias del barroco alcorense. Por el contrario, debemos pensar que, si no hubiesen existido aquellos otros condicionantes de carácter económico a los que ya he hecho referencia, la azulejería talaverana hubiese continuado la evolución que ya había comenzado, adoptando los motivos alcóreños y barrocos e incluyéndolos en sus composiciones.

Prueba de que dicha pérdida de buen gusto y de calidad no se había producido son las piezas conservadas correspondientes a esta centuria, las cuales evidencian la continuidad en la producción de obras de notable calidad artística. Y no sólo me refiero a los siempre citados zócalos de la sacristía de la Basílica del Prado en Talavera de la Reina (Toledo), sino a tantas otras piezas que, como consecuencia del denostamiento que ha recibido el siglo XVIII, apenas habían sido estudiadas o, incluso, menciona-

das. Ejemplo de esta situación son el panel de *San Antonio de Padua* de 1715 del antiguo Convento de San Francisco de Velada (Toledo), el panel de la *Virgen del Prado* de 1730 conservado en el Museo de Cerámica Ruiz de Luna de Talavera de la Reina (Toledo), los arrimaderos de la sala del Teatrillo y de la actual sala de conferencias del antiguo Convento de San Pedro Mártir en Toledo elaborados por Andrés Jiménez hacia 1730, el retablo de la *Virgen del Socorro* elaborado por el alfar de José Mansilla del Pino en 1733 para el Monasterio de Agustinas de Talavera de la Reina (Toledo), los zócalos y el pavimento de 1742 del camarín de la Iglesia de Santa María la Mayor en Alcázar de San Juan (Ciudad Real), la placa de las *Santas Justa y Rufina* de 1743 del Museo de Cerámica Ruiz de Luna en Talavera de la Reina (Toledo), la placa de la *Virgen del Prado* de 1758 del Instituto Valencia de Don Juan en Madrid, la placa de la *Crucifixión* del Museo de Cerámica Ruiz de Luna en Talavera de la Reina (Toledo) o el panel de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* realizado por Clemente Collazos en 1790 para el Monasterio de Agustinas de Talavera de la Reina (Toledo), entre tantas otras; piezas de mayor calidad que los referidos zócalos de la basílica talaverana.

Esta tesis ha pretendido reivindicar la consideración de la azulejería del siglo XVIII como una fase más de la “tradición” cerámica talaverana, como un periodo de evolución al que los pintores de azulejos supieron hacer frente, y no como un momento de ruptura y de oposición; idea ésta última que fue difundida por los estudiosos de principios del siglo XX. Para ello, se ha ampliado el catálogo de las piezas pertenecientes a esta centuria y se ha recuperado la evolución de los cuatro alfares —cinco a partir de mediados de siglo— que se mantuvieron abiertos en este siglo.

La segunda parte de esta tesis se dedicó al estudio concreto del *revival* Ruiz de Luna, un proyecto al que no le faltó justificación. De hecho, la obra de Ruiz de Luna puede ser considerada como la culminación de diversos procesos, paralelos e íntimamente relacionados entre sí, que abarcaban tanto la revalorización de las artes decorativas como la creación de un Nacionalismo español. No dedicaré ahora más espacio a la exposición de los contenidos de esta parte ya que, por ser el tema que centró mi proyecto de investigación, ya apareció publicado en 2002 bajo el título *Decadencia y revival de la azulejería talaverana: retablos, altares y paneles del “Renacimiento” Ruiz de Luna*.

Establecidas las dos primeras partes de esta tesis no como meros contextos, sino como una revisión, profundización y actualización de las circunstancias que rodea-

ron la elaboración de los retablos cerámicos talaveranos, la última parte de este trabajo de investigación se centró en el análisis concreto de estas piezas. Siempre que me resultó posible, el estudio de los retablos y frontales se realizó *in situ*, lo cual me permitió constatar el nefasto estado de conservación en el que se halla esta parte de nuestro patrimonio. Este hecho ha supuesto que la labor realizada para esta tesis haya servido al mismo tiempo para actualizar el catálogo de la azulejería talaverana y evidenciar qué piezas, a las que se seguía haciendo referencia por aparecer citadas en la obra de Diodoro Vaca, habían sido expoliadas, alteradas o destruidas en las últimas décadas. Sucesos infortunados como el robo a finales de la década de los años 70 del siglo XX del retablo de la *Pasión de Cristo* en la Ermita del Santísimo Cristo Extramuros de La Iglesuela (Toledo) —ermita hoy en día en ruinas—; la desaparición de los paneles de la *Anunciación* y del *Éxtasis de San Francisco* en la Iglesia Parroquial de La Iglesuela (Toledo) con posterioridad a 1980; la mutilación del retablo de la *Crucifixión* y de los zócalos de la Iglesia de San Vicente Ferrer en Plasencia (Cáceres); la sustitución de los frontales de altar del siglo XVI de la Ermita de la Virgen de Gracia en Velada (Toledo) por otros zócalos de factura moderna en 1977; la eliminación del frontal de altar del retablo de *San Juan Bautista* que, procedente de la Iglesia Parroquial de Marrupe (Toledo), se conserva en el Museo de Cerámica Ruiz de Luna de Talavera de la Reina (Toledo); la destrucción de los zócalos y frontales de 1613 de la Iglesia Parroquial de Cardiel de los Montes (Toledo) durante la reforma del templo entre 1998 y 1999; o la mutilación de los paneles de los “*Salvajes*” en la Iglesia Parroquial de Maqueda (Toledo) para disponer sobre ellos sendas esculturas actuales.

El trabajo de campo desarrollado también me ha permitido sacar a la luz piezas que hasta el momento permanecían inéditas o, al menos, sin ser incorporadas al estudio conjunto de la azulejería talaverana. Así, han sido recogidos los cuatro frontales del Monasterio de Santa Clara de Salamanca —de la *Virgen y el Niño* en el coro bajo, otro con el mismo tema en el claustro, de la *Virgen sentada con el Niño*, de *San Francisco* y de la *Anunciación* en el mismo claustro—; el frontal de la *Virgen y el Niño* en la Catedral Nueva de Salamanca; el retablo-frontispicio de *San Francisco y Santa Clara* del Monasterio de Santa Clara de Carrión de los Condes (Palencia); los zócalos de la Iglesia Parroquial de Mohedas (Toledo); los cuatro frontales de altar de la Iglesia Parroquial de Cuevas del Valle (Ávila) —del *Niño Jesús con la cruz*, de *San Andrés*, de *Santiago Matamoros* y de la *Virgen del Rosario*—; los zócalos de la

capilla de la Virgen de la Puebla en la Iglesia Parroquial de Mombeltrán (Ávila); el frontal de *San Sebastián* de la Catedral de Plasencia (Cáceres); los zócalos del Santuario de la Virgen del Puerto en Plasencia (Cáceres); los dos paneles de *San Sebastián* y el de la *Virgen y el Niño* en la Iglesia Parroquial de El Gordo (Cáceres); el frontal de *Fray Alonso de Orozco* en la Iglesia Parroquial de Oropesa (Toledo); o, entre otros, los paneles de la *Resurrección de Cristo*, de la *Ascensión de Cristo*, de la *Virgen y el Niño*, de *Pentecostés* y de la *Asunción y Coronación de la Virgen* que, ocultos hasta 1977 tras un retablo de madera, completan el conjunto del presbiterio en la Ermita de la Virgen de Gracia en Velada (Toledo).

El estudio de los retablos se ha presentado mediante una clasificación por tipologías que evidencia las diversas variantes creadas por los pintores de azulejos talaveranos: Retablos-cuadro; Retablos “tríptico”; Retablos “escorialenses” o “herrerianos”; Retablos “arco de triunfo”; Retablos “soporte de pinturas”; Retablos cerámicos sobre estructura arquitectónica; y Retablillos de pared.

El hecho de articular esta parte del trabajo por tipologías ha posibilitado acercarnos al análisis de estas piezas desde una perspectiva más amplia, potenciando el estudio comparativo y sin limitarnos a la mera secuenciación cronológica. De este modo, además, se puede evidenciar la continuidad que una misma tipología experimentó desde el siglo XVI hasta el XX, como sucede con los retablos-cuadro y con los retablos “arco de triunfo”; pero, ante todo, me ha permitido establecer estrechas relaciones entre algunos de estos conjuntos de azulejería, lo que me posibilita atribuirlos a un mismo alfar. Así sucede con los conjuntos de azulejería de las Iglesias Parroquiales de El Casar de Talavera (Toledo) y de Mombeltrán (Ávila) —en ambos casos es donde esta relación es más constatable—, de Mejorada (Toledo), de Piedraescrita (Toledo), Candeleda (Ávila), de La Iglesuela (Toledo), de Maqueda (Toledo) y de Velada (Toledo), los cuales deben ser puestos en relación con la producción documental atribuida a Hernando de Loaysa.

Determinar la tipología de cada retablo ha supuesto en algunos casos el reto de recuperar la primitiva imagen con la que fue diseñado, ya que la alteración sufrida por ciertas piezas —con motivo de traslados, reformas o “restauraciones” faltas de criterio— las ha transformado en gran medida. Uno de los casos más evidentes es el del retablo de la *Pasión de Cristo* conservado en la Basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo) formando parte del retablo de *San Antón*. La estructura del originario retablo de la *Pasión de Cristo* quedó perdida al ser adaptada y unida a la del retablo de *San Antón*, proceso que tuvo

lugar en 1867 cuando la azulejería de la antigua Iglesia de los Hermanos Hospitalarios de San Antón de Talavera de la Reina (Toledo) fue trasladada y recolocada en el transepto de la basílica talaverana. La búsqueda minuciosa y sistemática de los azulejos que completan el diseño del retablo de la *Pasión de Cristo* me ha permitido, en primer lugar, restituir la imagen de un retablo “arco de triunfo” que reproduce la estructura del Arco de Triunfo de Constantino en Roma (Italia) y, en segundo lugar, completar el ciclo cristológico redentorista que en él se desarrollaba; ciclo constituido por diecisiete escenas de las cuales nueve habían sido eliminadas y distribuidas por otros espacios de la misma basílica.

El retablo de *San Cristóbal*, conservado también en la Basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo), sufrió el mismo proceso de traslado y recolocación que el ya referido retablo de la *Pasión de Cristo*. La estructura del retablo de *San Cristóbal* fue igualmente modificada, perdiéndose el pedestal corrido que servía como predela y los paneles que actuaban como calles laterales del primer cuerpo. Dichos paneles —de *San Cucufato* y de *San Sebastián*— han sido localizados en el retablo de *San Antón*, donde se encontraban recolocados de manera errónea. Este hallazgo me ha permitido recuperar la estructura íntegra de los cuerpos del retablo y, una vez más, el programa iconográfico que en él se desarrollaba. En cuanto a la predela, si bien su diseño sí ha podido ser recreado, no ocurre lo mismo con su programa iconográfico, ya que dos de los tres paneles que formaban parte de éste no se conservan.

Otro caso de gran interés es el de los retablos de *Santa Catalina* y de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* en la Ermita de la Virgen de Gracia en Velada (Toledo). Ambas piezas presentan en la actualidad una extravagante apariencia —comentada por otros autores como si fuese debida al diseño original del siglo XVI— en la que destacan un entablamento de reducidas proporciones en el primer cuerpo, otro hiperdesarrollado en el segundo y una modesta basa corrida sobre la que se asienta todo el retablo. Esta imagen responde a un montaje erróneo de las filas de azulejos donde se fingen las estructuras horizontales; error que debió de producirse al trasladarse a esta ermita ambos retablos, realizados muy posiblemente para otro espacio. La base de esta hipótesis es la reconstrucción que he podido llevar a cabo del original pedestal corrido sobre el que se asentaban los dos retablos, cuyos cimacios y basas sí se conservan mal situados como primer entablamento y basa del retablo. Sin embargo, estos pedestales corridos tuvieron que ser eliminados para adaptar los retablos a un espacio en el

que ya existían sendos frontales de altar (hoy en día también desaparecidos y sustituidos por unos zócalos de 1977). En cada retablo, la basa del pedestal fue reaprovechada como basa del retablo (predela de escaso desarrollo), el cimacio del pedestal como primer entablamento y el entablamento original del primer cuerpo fue recolocado bajo el entablamento del segundo cuerpo.

El estudio de los tratados de arquitectura de cuyas láminas obtuvieron modelos los pintores de azulejos talaveranos para crear sus estructuras —*Medidas del romano* de Diego de Sagredo (Toledo, 1526 y 1549), *Libro terzo* y *Libro quarto* de Sebastiano Serlio Boloñés (Venecia, 1540 y 1537; y Madrid, 1552), *Regola delli cinque ordini d'architettura* de Iacomo Barozio da Vignola (Roma, 1562; y Madrid, 1593) e *I quattro libri dell'architettura* de Andrea Palladio (Venecia, 1570)— ha resultado fundamental para establecer la reconstrucción de estas piezas, así como para concretar qué repertorios fueron los empleados por dichos pintores. Las estructuras que rememoran arcos de triunfo se localizan en el tratado de Serlio; este autor recoge el dibujo del Arco de Constantino, misma estructura que sigue el retablo de la *Pasión de Cristo* de la Basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo), o los del Arco de Tito y el de Cayo Gavio, cuya disposición, en parte —pues Serlio establece una serie de variaciones para crear un modelo de fachada que es el que realmente se copia—, recoge el comentado retablo de *San Cristóbal*. El orden corintio diseñado por Serlio me ha permitido también recuperar la imagen de las cuatro columnas colosales corintias con pedestal que conformaban en su origen el ya referido retablo de la *Pasión de Cristo*, cuyas columnas se conservan con fustes desiguales, sin sus primitivas basas y desprovistas de pedestales en dos casos.

La recuperación de los pedestales corridos que formaban parte de los retablos de *Santa Catalina* y de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* en la Ermita de la Virgen de Gracia en Velada (Toledo) se ha podido llevar a cabo gracias al estudio del modelo de orden corintio propuesto por Vignola y ratificado por Palladio. En ambos tratados, la columna corintia se sitúa sobre un pedestal cuyos cimacio y basa coinciden con los que, aunque erróneamente recolocados, se conservan en estos retablos. Del mismo modo, en el orden corintio defendido por ambos arquitectos, se contempla un entablamento que coincide con el dispuesto de manera extravagante en el segundo cuerpo de los retablos —de orden compuesto—, lo que me permite aseverar que su correcta colocación era formando parte del primer cuerpo en consonancia con la tratadística.

Regola delli cinque ordini d'architettura de Vignola fue, sin duda alguna, el tratado del que los pintores de azulejos talaveranos se sirvieron en mayor medida. Prueba de ello, además de los retablos ya citados, es el tríptico-frontispicio de *San Francisco* y *Santa Clara* del Monasterio de Santa Clara en Carrión de los Condes (Palencia), pieza en cuyas calles laterales se combinan dos propuestas de fachadas vignelescas (láminas XXXXII y XXXXVIII de la edición madrileña de su tratado, 1593). El retablo de la *Crucifixión* de la Iglesia de San Vicente Ferrer en Plasencia (Cáceres) es otra de las piezas deudoras de los modelos de Vignola. En este caso, el hecho de poner en relación esta pieza de la azulejería talaverana con el tratado de Vignola me permitió afirmar que los pintores de azulejos no sólo conocían los diseños arquitectónicos italianos a través de las ediciones españolas, sino que también tenían un conocimiento directo de las fuentes italianas. Tal afirmación se justificó mediante el estudio del frontón con el que se remata este retablo, un frontón que aparece en el frontispicio de la primera (Roma, 1562) y siguientes ediciones italianas de Vignola, pero no en la española (Madrid, 1593). Ésta, por el contrario, presenta un frontispicio diseñado por el pintor florentino Patritio Caxesi que en absoluto guarda relación alguna con el frontispicio italiano.

El trabajo de localización en la tratadística española e italiana de los modelos empleados para generar las estructuras arquitectónicas se ha completado con la búsqueda de los modelos flamencos e italianos seguidos para la representación de las escenas y de los personajes sagrados. La labor ya iniciada por anteriores autores como Balbina Martínez Caviro, Alice W. Frothingham o Mercedes Valdivieso nos había aportado el nombre de un par de grabadores —Cornelis Cort y Hieronymus Wierix— y alrededor de quince grabados vinculables con la azulejería talaverana. Por el contrario, en esta tesis no sólo se ha ampliado el número de referencias a planchas de los citados grabadores —hasta diez nuevas estampas firmadas por Cort y cinco en el caso de Wierix—, sino que se han establecido relaciones con estampas grabadas, editadas o diseñadas por Cherubino Alberti, Cornelis Bos, Agostino Carracci, Hieronymus Cock, Marcellus Coffermans, Dirk Volkertsz Coornhert, Giacomo Franco, el monogramista IB de la Real Colección de estampas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Pietro Paolo Palombo, Sebastiano del Piombo, Marcantonio Raimondi, Jan Sadeler I, Raffaello Schiaminossi, Virgil Solis, Lorenzo Vaccari, Enea Vico y Antón Wierix. Relaciones que se han establecido planteando en todo momento que el empleo de estampas por parte de los pintores de azulejos no

puede ser esgrimido como argumento para desmerecer la calidad de esta manifestación artística.

Los pintores de azulejos talaveranos se sirvieron de estas estampas para conformar un repertorio que emplearon con gran libertad, siendo en unas ocasiones más fieles con respecto al modelo —paneles de las *Tentaciones de Cristo* y del *Descendimiento de Cristo* de la Basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo) según grabados de Cornelis Cort— y, en otras, más libres para llevar a cabo una reformulación de la composición. Esta última circunstancia se produce en la Iglesia Parroquial de Piedraescrita (Toledo), cuyo arco del presbiterio se cubre con una representación del *Juicio Final* sobre azulejos (36 azulejos de ancho x 20 azulejos de alto). El modelo aquí empleado fue un grabado según diseño de Maarten Heemskerck y editado por Dirk Volkertsz Coornhert; sin embargo, la necesidad de adaptar el formato rectangular a la curvatura del arco condujo al pintor a redistribuir los principales componentes de la escena y a incluir otros nuevos para completarla.

Algunos de los modelos iconográficos difundidos en estos grabados alcanzaron incluso una gran difusión a través de la azulejería talaverana, siendo utilizados de manera constante. Así sucede con el grabado de la *Flagelación de Cristo* elaborado a partir de un diseño de Sebastiano del Piombo, empleado como modelo para los correspondientes paneles del Museo de Santa Cruz de Toledo (procedente de la Iglesia Parroquial de Sartajada, Toledo), del retablo de la *Pasión de Cristo* en la Iglesia Parroquial de Piedraescrita (Toledo) y del desaparecido retablo de la *Pasión de Cristo* en la Ermita del Santísimo Cristo Extramuros de La Iglesuela (Toledo).

Caben ser destacadas también otras dos de las estampas estudiadas, una correspondiente a Agostino Carracci y otra a Raffaello Schiaminossi, pues me han permitido completar el estudio que Mercedes Valdivieso realizó de manera monográfica sobre el ciclo de la *Vida de la Virgen* en la Basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo). La primera de ellas corresponde al *Nacimiento de la Virgen* grabado por Agostino Carracci a partir de la pintura del mismo tema de Andrea del Sarto (1514) en la Iglesia de la Santísima Annunziata de Florencia (Italia). En cuanto a Raffaello Schiaminossi, fue su grabado de la *Ascensión de Cristo* de la serie de los *Misterios del Rosario* (1602) la que actuó como modelo para el panel de azulejos de la basílica talaverana.

Por último, el estudio de las escenas y de los personajes sagrados que aparecen representados en los retablos cerámicos talaveranos fue sometido a un análisis más amplio vinculándolo al conjunto de las imágenes religiosas

que recoge la azulejería talaverana. Este trabajo me permitió mostrar de forma sintética el extenso repertorio hagiográfico empleado por los pintores de azulejos talaveranos desde finales del siglo XVI hasta inicios del XX y las diferentes variantes iconográficas que se establecen en cada caso. Un repertorio que, lógicamente, se encuentra íntimamente relacionado con los procesos espirituales, devocionales y culturales que se producen a lo largo de estos siglos; la Contrarreforma de manera general en los siglos XVI y XVII, y el proceso de construcción de una cultural nacional que vivió España a inicios del siglo XX.

Conclusiones de interés de esta parte de la tesis atañen a la amplia diversidad devocional de la que la azulejería talaverana fue un fiel reflejo —más de un centenar de diferentes modelos hagiográficos entre los que cobraron especial protagonismo los santos protectores de las cosechas y de los ganados, los auxiliares frente epidemias y enfermedades virulentas, los fundadores y principales seguidores de las órdenes religiosas (franciscanos, dominicos y agustinos)—; a la temprana participación de la azulejería talaverana en el proceso de consolidación y difusión de la iconografía de la *Inmaculada Concepción* —a través de piezas como el tríptico de la *Inmaculada Concepción* del Museo de Cerámica Ruiz de Luna en Talavera de la Reina (Toledo)—; y a la continuidad o renovación que ciertas representaciones sacras tuvieron desde el siglo XVI hasta el XX.

En este sentido, la adaptación que la fábrica *Nuestra Señora del Prado* llevó a cabo del repertorio tradicional iconográfico y devocional fue consecuencia del mismo proceso de asimilación, reformulación y actualización que aplicó sobre las tipologías cerámicas clásicas. Así, por un lado, se mantuvieron las representaciones de aquellos santos y santas cuyos patronazgos seguían vigentes en el siglo XX (san Antón, san Juan Bautista, san Francisco, san Antonio de Padua, santas Justa y Rufina o santa Bárbara) y se impulsó la de aquellos otros que respaldaban la simbología nacionalista de la patria grande y de la chica (Santiago Matamoros, santa Teresa, san Ildefonso, santa Leocadia, san Alonso de Orozco, los santos mártires Vicente, Sabina y Cristeta, y san Julián). Por el contrario, se abandonaron las representaciones de ciertos santos y santas que resultaban habituales en los repertorios hagiográficos de los siglos XVI y XVII (santa Catalina, María Magdalena, san Sebastián, san Cristóbal, santa Lucía, san Pablo y san Miguel) y, en su lugar, las nuevas devociones situaron a otros que suponían una auténtica novedad en la azulejería talaverana (san Juan Gualberto, san Segundo, san Pedro de Alcántara, san Pedro del Barco, san Pedro Bautista o san José Fernández).

El estudio sistemático y pormenorizado de los modelos hagiográficos me ha permitido corregir aquellas identificaciones erróneas que, algunas de ellas ya recogidas en el estudio de Diodoro Vaca y Juan Ruiz de Luna, se han venido perpetuando entre otros investigadores. Así ha sucedido con el supuesto san Francisco del retablo de la Iglesia Parroquial de Candeleda (Ávila), descrito por Vaca y Ruiz de Luna¹ y ratificado por Alice W. Frothingham², cuando es la imagen de san Bernardino de Siena la que aparece representada. Del mismo modo, este mismo santo volvió a ser confundido con san Francisco en un estudio de Bienvenido Maquedano³ del correspondiente panel del Convento de Carmelitas Descalzas de Toledo.

Identificaciones erróneas son también la santa Genoveva –según Vaca y Ruiz de Luna⁴ y Mariano Maroto⁵– o la María Egipciaca –según Alice W. Frothingham⁶– del frontal de altar de la Iglesia Parroquial de El Casar de Talavera (Toledo), en realidad María Magdalena; la santa Marina –como establece Florencio-Javier García Mogollón⁷– de los paneles conservados en la Iglesia Parroquial de Cañaveral (Cáceres), confundida con santa Margarita; el san “Nuflo” –según Balbina Martínez Caviro⁸ y Carmen Mañueco Santurtún⁹– del panel depositado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, santo inexistente que debe ser considerado como san Onofre; y los “San Blas”, “Papa Santo” y “Emperador Santo” –identificación de Mariano Maroto¹⁰– de la Iglesia Parroquial de Piedraescrita (Toledo), representaciones de tres Padres de la Iglesia Latina: san Ambrosio, san Jerónimo y san Gregorio Magno.

En otros casos, la identificación permanecía inédita. Por primera vez se ha reconocido la imagen de un santo franciscano que –según Bienvenido Maquedano¹¹– *entre sus manos sostiene un crucifijo al que mira amorosamente pese a tener una daga clavada en el cuello*; representación que corresponde a san Juan de Prado, franciscano martirizado en 1631. También se han descrito los diferentes santos dominicos distribuidos en los paneles que flanquean el retablo de la *Crucifixión* en la Iglesia de San Vicente Ferrer de Plasencia (Cáceres); santos que no habían sido mencionados ni por Diodoro Vaca y Juan Ruiz de Luna¹² ni por Alice W. Frothingham¹³ al estudiar esta pieza. Los paneles corresponden a santa Catalina de Siena, santo Tomás de Aquino, san Vicente Ferrer, santo Domingo de Guzmán y san Pedro mártir; a los cuales se une una imagen de santa Catalina de Alejandría que, hasta la fecha, había quedado relegada. Escena de gran interés nunca antes descrita ni interpretada es la que aparece en el frontón del retablo de la *Flagelación* conservado en la Iglesia Parroquial de El Casar de Talavera (Toledo); fron-

tón en el que he podido identificar el martirio de los tres santos mártires Vicente, Sabina y Cristeta y el milagro que tras su muerte acaeció a un judío. La pieza cobra así especial singularidad, pues es la única representación conocida en la azulejería antigua talaverana de estos tres santos mártires, los cuales, pese a ser patronos de Talavera de la Reina, no aparecen en ninguna otra de las obras conservadas y conocidas.

Todos estos aspectos no dejan de ser un resumen de las conclusiones concretas que aparecen desarrolladas a lo largo de mi tesis, un trabajo que, ante todo, ha pretendido actualizar el estado de la cuestión de los estudios vinculados a la azulejería talaverana y generar una base a partir de la cual sea posible continuar investigando y aportando nuevos datos. Esta tesis proporciona un catálogo debidamente revisado y comentado de piezas de la azulejería talaverana; un catálogo que permitirá que futuros trabajos no continúen refiriéndose a obras ya desaparecidas, mal atribuidas o incorrectamente descritas, en especial en cuanto a sus programas iconográficos se refiere. Todo ello gracias a un intenso trabajo de campo con el que se ha revelado la amplia problemática que rodea la conservación *in situ* y museográfica de estas piezas; situación que ya ha quedado reflejada en esta tesis y que seguirá siendo objeto de posteriores estudios encaminados a solventarla.

Notas

- 1 VACA, D. y RUIZ DE LUNA, J. (1943): 294.
- 2 FROTHINGHAM, A. W. (1969): 56.
- 3 MAQUEDANO CARRASCO, B. (2003): 132.
- 4 VACA, D. y RUIZ DE LUNA, J. (1943): 303.
- 5 MAROTO, M. (1988): 439.
- 6 FROTHINGHAM, A. W. (1969): 64.
- 7 GARCÍA MOGOLLÓN, F. (1998-1999): 51 – 65.
- 8 MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1971): 286.
- 9 MAÑUECO SANTURTÚN, C. (1998): 198.
- 10 MAROTO, M. (1988): 449.
- 11 MAQUEDANO CARRASCO, B. (2003): 132.
- 12 VACA, D. y RUIZ DE LUNA, J. (1943): 297.
- 13 FROTHINGHAM, A. W. (1969): 50.

Bibliografía

- FROTHINGHAM, A. (1969): *Tiles panels of Spain (1500 – 1650)*, The Hispanic Society, New York.
- GARCÍA MOGOLLÓN, F. (1998 – 1999): “Los paneles de azulejería conservados en la Parroquia de Cañaveral (Cáceres) y el Maestro flamenco Juan Flores”, *NORBA-ARTE XVIII – XIX*: 51 – 65.
- GONZÁLEZ MORENO, F. (2002): *Decadencia y Revival en la azulejería talaverana: retablos, altares y paneles del “Renacimiento Ruiz de Luna”*, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, Talavera de la Reina.
- MAÑUECO SANTURTÚN, C. (1998): “Santa María Magdalena Penitente”, *Obras maestras recuperadas*, Ministerio de Cultura / Fundación Banco Central Hispano, Madrid, 196 – 200.
- MAQUEDANO CARRASCO, B. (2003): *Los orígenes de la azulejería talaverana: las Casas de Vargas*, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, Talavera de la Reina.
- MAROTO GARRIDO, M. (1988): “La azulejería de Talavera en Castilla-La Mancha: siglos XVI, XVII y XVIII”, *Actas del I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha: conflictos sociales y evolución económica en la Edad Moderna VIII*: 435 – 459.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1971): “Azulejos talaveranos del siglo XVI”, *Archivo Español de Arte* 175: 283 – 293.
- VACA GONZÁLEZ, D. y RUIZ DE LUNA, J. (1943): *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*, Editora Nacional, Madrid.
- VALDIVIESO RODRIGO, M^a M. (1992): *La influencia del grabado flamenco en la cerámica de Talavera: el ciclo de la Vida de María en la Ermita de Nuestra Señora del Prado*, Galea, Madrid.

Precisiones sobre la obra del pintor Juan de Miranda en Alicante (1723-1805)¹

Juan Alejandro Lorenzo Lima
Universidad de Granada

Como es bien conocido, la trayectoria vital y profesional de Juan de Miranda (Las Palmas, 1723–Santa Cruz de Tenerife, 1805) constituye uno de los principales referentes para la plástica canaria del siglo XVIII. Sin embargo, a pesar de la popularidad alcanzada por el artista y los estudios que ha suscitado su obra², aún se desconocen muchos aspectos de la compleja biografía que protagonizó. De hecho, varias publicaciones han descuidado el análisis de importantes episodios de su vida, quizás imprescindibles para comprender aspectos tan significativos como la formación que recibió, las cualidades estéticas de su pintura o la actividad que luego emprendería en las principales poblaciones del Archipiélago (La Laguna, Las Palmas, Puerto de la Cruz, Arrecife o Santa Cruz de Tenerife).

En este sentido, los años que componen el periplo peninsular del pintor (¿1760-1767?) presentan todavía muchos interrogantes, ya que, por lo general, la historiografía no ha profundizado en su estudio. El conocimiento que hoy poseemos de las intervenciones de Miranda en varias ciudades españolas (Madrid y Alicante) deriva de lo aportado en publicaciones más genéricas, donde las referencias al artista adquieren un carácter secundario o anecdótico³. Quizás, por ello son desconocidas para muchos autores de las Islas, aunque su omisión en los últimos estudios sobre el artífice ha limitado el análisis de dicho periodo. Con el fin de solventar ese inconveniente y divulgar sus principales actuaciones, en este trabajo

ofrezco una nueva valoración de las actividades que Miranda emprendió en su estancia peninsular. A través de ellas se advierte el protagonismo alcanzado por el pintor en la década de 1760, pues, no en vano, trabajaría para instituciones con reconocido prestigio en la época.

Un célebre pintor que ha estado en España

Como se puede intuir, el periplo peninsular de Juan de Miranda tuvo gran importancia en su biografía. Sin embargo, ésta no es una condición novedosa para los artistas insulares, ya que, con anterioridad, otros pintores del siglo XVII se trasladaron a los principales centros artísticos del país para iniciar su aprendizaje⁴. Aún así, frente a ellos, Miranda tiene el interés de recibir una primera formación en las Islas y emprender luego el viaje. Por esta razón, entiendo que sus objetivos eran diferentes y, quizás, la justificación de dicho desplazamiento haya que buscarla en motivos que superen las pretensiones estrictamente profesionales.

En realidad, nada se sabe de las circunstancias que posibilitaron esta medida, aunque al estudiar su traslado a la Península es necesario insistir en condiciones muy variadas. Además, no olvidemos que ésta era una práctica común para muchos nobles y eclesiásticos canarios, quienes acudieron a las principales universidades de la época (Alcalá de Henares, Sevilla, Ávila, Granada o Salamanca) con el fin de recibir una formación especiali-

zada. No obstante, para el caso que analizo habría que aludir a motivaciones específicas, centradas, sobre todo, en el reconocimiento que entonces adquiriría la figura del *artista* y su trabajo. En efecto, el siglo XVIII fue un periodo que vio nacer la consideración del artista independiente, al liberarse de las restricciones del gremio y ser reconocido por su actividad física e intelectual. Sin duda, ese hecho permitió superar la valoración que antes recibía como un simple *artesano*, descalificado por el ejercicio manual o por la relación de sus obras con las variables reglas del mercado. Ahora, en un contexto que empezaba a ser favorable, la práctica artística fue considerada como una dedicación noble, posibilitando así la alta estima de sus artífices⁵.

Aunque no existe constancia documental, es probable que Juan de Miranda participara de estos innovadores principios, ya que, en ocasiones, su actitud deja entrever los adelantos experimentados en la época⁶. Además, una de las pocas actividades documentadas en su viaje podría confirmarlo. En 1760, poco después de abandonar las Islas, participó en el concurso de pintura que la Academia de Bellas Artes había convocado ese año, y ello, de una u otra forma, garantiza un primer contacto del artífice con el ideal académico o sus instituciones. Al respecto, no olvidemos que este tipo de centros pretendieron legitimar la autonomía de las Artes, teorizar sobre el proceso creativo o renovar su enseñanza, antes, por lo general, limitada al conservador entorno del taller⁷. Quizás, el periplo de Miranda se podría entender con estas condiciones, ya que en Canarias —un entorno secundario y distante de la Corte— no disponía aún de medios para conocer la nueva teoría estética. Sin duda, ese comportamiento alcanza gran interés en la época, pues convierte al pintor en un temprano ejemplo de las inquietudes que manifestaron otros maestros e intelectuales. De hecho, el contacto con la Academia se convirtió en una preocupación para muchos artistas de este periodo, quienes respondían así a la debatida relación centro-periferia⁸.

De todas formas, al margen de esas cuestiones —siempre genéricas y limitadas a un ámbito más teórico—, entiendo que el pintor también valoraría otros motivos para emprender su desplazamiento a la Península. Por ello, es probable que le influyeran algunas experiencias padecidas en la década de 1750, mientras residía temporalmente en La Laguna; me refiero al nacimiento de su primera hija —bautizada como *hija de padres no conocidos* en noviembre de 1752— y a los excesos y demás descuidos que provocaron su encarcelamiento en 1755⁹. Para un artista como Juan de Miranda —ya con cierto prestigio en las Islas—, estas circunstancias eran un inconveniente en

la carrera que iniciaba, pues, en gran medida, afectaron a su reputación o a los trabajos que entonces emprendía en Tenerife. Ante esa situación y la firme competencia de otros pintores, el viaje se presentaría como una medida idónea para recuperar el reconocimiento perdido o demostrar la evidente superioridad de su arte. Es más, si a ello unimos el deseo de contactar con el entrono académico de Madrid —conocido a través de la participación en un concurso de pintura (1760)—, este hecho obtiene mayor interés en su biografía. Deduzco que al vincularse con la Academia y codiciar algún galardón de sus certámenes, Miranda intentó demostrar la *modernidad* de sus pinturas o acomodarlas a la estética académica, en aquella época un inequívoco distintivo de prestigio. No en vano, a este tipo de concursos solían concurrir muchos artistas y estudiantes, dispuestos a obtener algún éxito o el necesario reconocimiento de su trabajo¹⁰.

Quizás, lo importante de dichas actuaciones es que Miranda empleó su oficio para obtener un mayor protagonismo en el entorno que le rodeaba. Además, con esa actitud pudo preservar una popularidad que —supongo— había decaído en los últimos años de residencia en las Islas. Sin embargo, esta circunstancia no deja de ser una muestra más de las inquietudes que condicionaron a muchos artistas de la época, ya que, retomando ideas del siglo anterior, luchaban por legitimar la validez y autonomía de su profesión. Con todo, en un ámbito secundario como Canarias, esa reivindicación también fue defendida por otros pintores y eruditos del siglo XVIII. Ejemplo de ello es la actividad del polifacético José Rodríguez de la Oliva (1695-1777), quien, al igual que Miranda, supo valerse de los encargos que recibía —principalmente retratos— para alcanzar un prestigio que superaba el aportado por sus sencillos orígenes. Al respecto, no olvidemos que el mismo De la Oliva tuvo relación con la Academia de San Fernando¹¹ y que valoró al Arte como una dedicación secundaria, un medio que, ante todo, garantizaba el acceso a los estamentos más privilegiados de la sociedad en que vivía¹².

Ahora bien, en lo relativo a Juan de Miranda hay que realizar algunas precisiones, ya que sus objetivos eran algo diferentes. Desinteresado por la política y por los éxitos que ofrecía una larga carrera militar, la práctica artística se convirtió para él en un verdadero oficio, aunque también pudo emprender otras actividades profesionales al final de su vida. En este sentido, entiendo que no resultaría casual su constante dedicación a la pesca, un asunto que, incluso, condicionó importantes encargos pictóricos en la década de 1790¹³. De todas formas, ello no le impide obtener una alta estima o trabajar para los principales

comitentes de la época, por lo general grandes aficionados al Arte. Además, no sabemos si contó con el apoyo de algunos nobles isleños para emprender su desplazamiento a la Península, como ha planteado hasta ahora la historiografía especializada¹⁴. Lo cierto es que el viaje se convirtió en un hito para su biografía y la posterior valoración que recibe, ya que fue recordado por varios autores que aludieron al pintor en el siglo XIX. Así lo prueba, por ejemplo, el Vizconde del Buen Paso, quien en 1805 refiere que era *un célebre pintor que ha estado en España*¹⁵. Algo similar acontece con la primera biografía del artífice, redactada por Millares Torres hacia 1878. En ella plantea una estancia *de más de veinte años en España*, donde —especifica— *recorrió sus principales poblaciones, deteniéndose con preferencia en Sevilla, Madrid y Valencia y viviendo sólo de su pincel*¹⁶.

A esta cita de Millares han recurrido muchos investigadores cuando analizan la actividad peninsular del artista, aunque todavía no se han podido identificar las pinturas que enumera. En concreto, menciona un cuadro de *Santa Cecilia* —al parecer en un convento de Mérida— y otro del *Descendimiento de la Cruz*, considerado *como una de sus mejores y más acabadas composiciones*. No en vano, ambas *merecieron los unánimes elogios de la escuela sevillana*¹⁷. De todas formas, recientes trabajos han precisado dicha afirmación, y, al menos, se puede probar que Miranda no permaneció fuera de Canarias tanto tiempo como indica Millares. Es más, la primera referencia que alude a dicho viaje lo sitúa en Orán en mayo de 1760. Poco después debió trasladarse a la Península y, quizás, visitara las principales ciudades del país, aunque las investigaciones realizadas no han aportado nuevos datos sobre el tema. Más tarde residía en Alicante (1767), y allí recibió un importante encargo del Ayuntamiento de la ciudad: dos lienzos para decorar su nuevo oratorio.

Hasta el momento sólo disponemos de estas noticias para conocer el periplo del artista y, aunque todavía son escasas, delimitan cronológicamente una etapa de intensas experiencias. Incluso, es probable que la producción de obras fuera importante en esos años, ya que, como informa Millares, en este tiempo vivía *del producto de su pincel*. A parte de las pinturas conservadas en Madrid y Alicante, de ese periodo tan sólo se conoce un pequeño *San Antonio de Padua* (c.1765), localizado recientemente en Salamanca y adquirido por una fundación grancanaria¹⁸. Además, la profesora Rodríguez González estudió una *Inmaculada* del Museo de Bellas Artes de Guadalajara que podría responder a su estilo, aunque no la incluye en el *catálogo de obras* de este pintor¹⁹. Pese a ello, el viaje de Juan de Miranda sigue siendo un enigma, hoy conoci-

do en parte pero necesitado de completos estudios. Precisamente, a sus principales actividades dedico ahora un breve comentario, intentando descubrir aquellas circunstancias que las condicionan y singularizan.

¿Un artista académico? Orán y el concurso de pintura de 1760

Las primeras noticias que aluden al periplo peninsular de Miranda datan de 1760, año en el que residía en Orán (Argelia). En esa ciudad —sometida al dominio español desde 1732— debió instalarse después de abandonar Canarias, si bien nada se sabe de las causas que motivaron su traslado al norte de África. Allí tuvo que disponer de algún contacto o trabajo temporal, aunque al contar con puerto, Orán se convirtió en un importante enclave comercial y, como tal, acogería un elevado número de habitantes españoles en el siglo XVIII. Con todo, lo más probable es que en esta población conociera la bases del concurso de pintura que la Academia de San Fernando convocó ese año.

En efecto, en la junta del 27 de enero de 1760, los dirigentes de la Academia eligieron varios temas para el nuevo certamen, un evento iniciado en 1753 y que sólo contaba con cuatro ediciones (1753, 1754, 1756 y 1757). Sin embargo, al igual que habían hecho en los casos anteriores, sus organizadores respetaron la clasificación de los participantes en clases o categorías (por lo general dos), ofreciendo en ellas importantes galardones. Además, para evaluar los trabajos mantuvieron la controvertida votación de los académicos y la convocatoria de dos pruebas: la *de pensado*, consistente en el envío de un lienzo a la Academia —desarrollando en él el motivo propuesto con anterioridad—, y otra *de repente*, realizada en Madrid, en las instalaciones y fechas que indicaban para ello. Tras concluir su evaluación y los pertinentes exámenes, las pinturas premiadas permanecían expuestas en los salones del centro, donde eran valoradas por el público o el resto de estudiantes²⁰.

Después de acordar los temas y distribuirlos en sus tres categorías, las conclusiones de la Junta fueron recogidas en un extenso documento, quedando detalladas como bases del concurso. Impreso en los primeros días de febrero, este edicto informativo alcanzaría difusión en los meses siguientes, ya que —según advierten las actas— fue remitido *a los sitios más públicos de esta Corte [Madrid] y a las capitales y principales pueblos del reino*. En él, como fecha límite para entregar las pinturas se establecieron los primeros días de agosto, respetando así el plazo acostumbrado de seis meses y otras condiciones menores²¹.

Con ciertos problemas, Juan de Miranda participaría en este certamen de pintura, aunque la estancia en Orán dificultó su posterior traslado a la Academia. Aún así, en las fechas estipuladas –según la inscripción del cuadro en el mes de mayo– envió a Madrid un lienzo que representaba el tema elegido para el grupo de *primera clase*. Precisamente, ese año debía abordarse un asunto de gran complejidad, ya que retomaba la historia e iconografía de San Fernando, entonces en proceso de recuperación por sus connotaciones históricas y representativas²²; en concreto, el edicto cita un único motivo: *El Santo Rey Fernando acompañado del Obispo de Toledo Don Rodrigo, de los Maestres de Santiago, Calatrava y Alcántara, de muchos Ricos-Hombres y gran parte de sus tropas, recibe en Sierra Morena de los embajadores de Mahomad Rey de Baeza el vasallaje que le ofrece este Rey, con varios presentes y víveres para el Ejército*²³.

Las actas también señalan que al concurso remitieron pinturas cinco opositores, aunque no todos –y entre ellos Miranda– realizaron la prueba de *pensado*, requisito indispensable para obtener la acreditación del centro. Así lo especifican los académicos en la relación de premios, donde, además, advierten que *don Juan Ventura de Miranda envió desde Orán trabajado un cuadro como se previene en el edicto*²⁴. No obstante, sorprende la resolución alcanzada al clausurar el certamen de ese año, ya que en ninguno de los participantes hallaron méritos suficientes para obtener el galardón. Por ello, a la hora de conceder el primer y segundo premio de esta categoría (*primera clase*), la junta optó por hacerlo a dos jóvenes artistas, vinculados a la Academia desde su primera formación: Tomás Aguirre (1731-1800) y Lorenzo Quirós (1731-1789), quienes, incluso, presentaron la pintura sin concluir. Con acuerdo unánime, Aguirre obtendría el primer premio, aunque –según explica el jurado– ese reconocimiento era *una señal del que mereció en el año de 57 y del agrado con que mira la Academia su aplicación y asistencia a los estudios*²⁵.

Valorando estas condiciones, intuyo que Juan de Miranda no podía acceder a los galardones propuestos, ya que dejó de asistir al examen o ejercicio de *pensado*. Además, no estaba vinculado a la Academia como estudiante, y esa circunstancia –decisiva a la hora de distribuir los premios– impidió que el jurado conociera la evolución de sus creaciones. Aún así, este hecho tiene otras consecuencias en el lienzo presentado por el pintor canario, pues en él reflejó los motivos que le llevaron a concursar. Como ya se ha planteado, en la pintura dispone una larga inscripción que da a conocer su nombre y las *incomodidades* sufridas mientras residía en *una cueva de la*

*ciudad de Orán*²⁶. Sin embargo, mayor interés obtiene el autorretrato que dispuso en el reverso del cuadro [lám. 1], donde se presentaba a los Académicos como un reputado hombre de su tiempo, ataviado con peluca y cuidadas vestimentas (casaca y pañuelo-corbata). Es más, esta representación –desconocida hasta el momento en las Islas– se acompaña de una cartela donde alude a su nacimiento, acaecido, según manifiesta, en 1729²⁷. Con ello Miranda revela el deseo de perpetuar su efigie, la necesidad de darse a conocer o el deseo de obtener el ansiado reconocimiento de la Academia, una evidencia más de la nueva consideración que el *artista* alcanzaba en la época.



Autorretrato. Academia de San Fernando, Madrid
[reverso del cuadro 223 (número de inventario)]

Al mismo tiempo, la obra remitida al concurso muestra la evolución experimentada por las pinturas del artífice, pues refleja gran madurez en su técnica, paleta y organización [lám. 2]. En realidad, el motivo propuesto no permitía el desarrollo de novedosas composiciones, ya que los lienzos quedaron condicionados por el elevado número de personajes que integraban la escena o la complejidad que implica abordar un tema como el seleccionado, de contenido histórico y con unas condiciones muy precisas. Para solventar esta circunstancia, Aguirre y Quirós –los artistas premiados– plantearon estructuras muy simples, reduciendo el tamaño de los personajes y dotándolos de un carácter monumental. Sin duda, esas acertadas medidas, la cuidada ambientación que disponen y una gama cromática de colores fríos –predominante en la época– aproximaron sus lienzos a la estética académica, respondiendo así a las exigencias del certamen y su jurado.



San Fernando recibe la embajada del rey de Baeza. Academia de San Fernando, Madrid (número de inventario 223)

A diferencia de estos pintores, Juan de Miranda articularía una composición más innovadora, prescindiendo de las habituales pautas de orden, simetría y regularidad. Altera la armónica distribución en planos y dota a sus personajes de un excesivo alargamiento, para subrayar la verticalidad que impera en el cuadro²⁸. Como era preceptivo, la figura del monarca centra la obra y aparece rodeada por el arzobispo de Toledo y otros caballeros de su séquito, con gran sentido descriptivo. Además, en ella sorprende el protagonismo otorgado al cielo y al fondo, éste último sugerido a través de bellos fundamentos naturalistas, el juego de luces y un correcto dominio de la perspectiva. Con todo, en la obra del pintor canario asombra la colocación de uno de los personajes principales, en violento y novedoso escorzo frente al espectador. Asimismo, la historiografía ha resaltado la importancia concedida al estudio de embajada del rey de Baeza, pues en ella queda patente el orientalismo que caracterizó a ciertos temas de la pintura hispana del Setecientos²⁹. Al ser pintado en Orán, es probable que el autor no obviara el influjo musulmán de la zona, aunque llama la atención el detallismo ofrecido en sus vestimentas y en los regalos ofrendados al monarca español, presentes en primer plano con todo lujo de detalles. Frente a los lienzos de sus competidores, esta pintura aportaba un estudio más pormenorizado del tema, combinando en él una fiel ambientación y otras cualidades plásticas que, sin duda, anticipan el trabajo desarrollado en Canarias posteriormente.

Quizás, con estas condiciones estéticas se explique el fracaso de Miranda y su posterior desinterés por la Academia. Sin embargo, al no acudir al ejercicio presencial —celebrado en la primera semana de agosto— disminuyeron las posibilidades que tenía de obtener premio. Además, todo ello perjudicaba sus pretensiones, ya que

otros pintores más limitados y con una obra de inferior calidad técnica obtendrán finalmente cierto reconocimiento. Éste es el caso, por ejemplo, de Diego Sánchez de Saravia, activo en Andalucía y participante —como Miranda— en la categoría de *primera clase*. Pese a no concurrir a la prueba de *pensado* y presentar una obra arcaizante (deudora de los modelos seiscentistas y con abigarrada composición), su posterior traslado a Madrid le permitió disfrutar del honroso nombramiento de *académico supernumerario de pintura*³⁰.

Como citaba, al no desplazarse a la Academia, el artista dejó de recibir un posible título, aunque la participación en los concursos de pintura implicaba que sus opositores fueran inscritos como *alumnos*. No obstante, esa designación ya era innecesaria para un pintor como Miranda, quien había concluido su aprendizaje e iniciaba una prometedora carrera en la Península. De todas formas, al vincularse con el certamen de 1760 sí se convirtió en el primer pintor de las Islas que intenta triunfar en la Academia. Incluso, esta medida nos desvela otras condiciones de interés, ya que su contacto con el centro es anterior a la presencia de Mengs (1728-1779) en la Corte madrileña, donde se instaló en 1763. Por tanto, la probable relación del pintor canario con su estilo —ya sugerida por Pérez Sánchez— habría que estudiarla en otro contexto, quizás en un posterior traslado de Miranda a Madrid o en la temprana difusión que alcanzó la obra y teoría artística de este artífice³¹.

Dos lienzos para el Ayuntamiento de Alicante

Tras abandonar Orán —donde residía en mayo de 1760—, Miranda debió visitar las principales ciudades de la Península (tal vez Sevilla, Madrid y otros puntos del Levante). De hecho, las únicas referencias conocidas de esos años lo sitúan en Alicante en 1767, aunque ignoro los motivos que posibilitaron su traslado a esta ciudad. Lo cierto es que allí debió permanecer algún tiempo, y es probable que también se dedicara a otras tareas que no fueran propias de su oficio de pintor.

Alicante se presentaba entonces como un próspero enclave comercial, algo distante de los centros de poder y receptivo al trabajo de maestros foráneos, pues en ellos se centra gran parte de la actividad artística del lugar. Además, en la primera mitad del siglo XVIII conoció un interesante proceso de reconstrucción, tras padecer un devastador bombardeo (1691) y los efectos de la Guerra de Sucesión (con violentos enfrentamientos entre 1706 y 1709). Poco después, los nuevos ideales estéticos condicionaron su ambicioso plan de reconstrucción, con activi-

dades centradas en la rehabilitación de los inmuebles afectados, en la limpieza de sus calles o en la dotación de nuevos servicios públicos. Incluso, el aumento poblacional posibilitó la ampliación del perímetro urbano o la creación de nuevos espacios de recreo (alamedas y zonas ajardinadas)³². En pocas décadas la localidad cambió por completo su apariencia, y en 1787 Tonwsend relata que *era un lugar muy agradable para vivir*, superando así la imagen que antes ofrecía y que la convirtió en *un verdadero nido de sabandijas*³³.

De estas citas se puede deducir que en la década de 1760, cuando Miranda residía temporalmente en Alicante, la ciudad desarrollaba aún su plan de reconstrucción. Además, entonces recibía grandes beneficios económicos, posibilitados por ventajosas transacciones comerciales y el contacto con otros puertos del Mediterráneo. Lo cierto es que el encargo del oratorio municipal (dos lienzos en 1767) vinculó al artista con este singular ambiente. Sin embargo, aunque se ha intentado ampliar con otras atribuciones, su actividad en el Levante queda limitada a las pinturas del Ayuntamiento, ya descritas por la abundante bibliografía que trata el tema³⁴. Aún así, el contexto en que se produjo este encargo o el posterior pago ofrecen gran interés, al demostrar la importancia alcanzada por el nuevo edificio municipal y su amplia repercusión en el panorama artístico de la localidad.

En efecto, el inmueble del Ayuntamiento se convirtió en la principal empresa del proceso rector de Alicante, y como tal, sus obras debieron comenzar en la década de 1690, tras la destrucción de la anterior fábrica con el bombardeo de 1691. Desde entonces, varios maestros contribuyeron a edificar un recinto de grandes peculiaridades, dotado de bellos repertorios decorativos e interesantes soluciones constructivas. De todas formas, sólo con un nuevo proyecto (1730) y con la intervención de Juan Bautista Borja, José Terol y Vicente Mingot —afamados maestros en la comarca— se pudieron adelantar los trabajos de reedificación y conceder al inmueble su actual apariencia³⁵. Ahora bien, en relación con los lienzos de Miranda, habría que plantear el interés depositado en el nuevo oratorio del edificio, construido hacia 1755 bajo la dirección de Mingot.

Aunque las obras de esta capilla debieron concluir en 1758³⁶, el encargo de los lienzos del artista canario no se produjo hasta la década de 1760. Según Viravens —cronista decimonónico de la ciudad—, la sala-oratorio se renovó por completo en 1767, y desde entonces dejaría de ser presidida por la Virgen del Rosario. En su lugar se colocó un lienzo de la *Inmaculada Concepción*, pintado por Lucas

Espinós y adquirido por el Ayuntamiento en 1726, tras el fallecimiento del artífice y la venta pública de sus bienes³⁷. Además, el nuevo retablo —compuesto a modo de cornucopia— fue tallado en 1767 por el escultor Pascual Valentí, si bien el dorado del mismo se encomendó a Francisco Tormos³⁸. Con ello, la colocación del nuevo pavimento de Manises y la entrega de otras piezas menores los municipales concluyeron la reforma de su oratorio, convirtiéndolo en un buen exponente de las tendencias estéticas de la época y de la influencia alcanzada por los repertorios ornamentales de gusto rococó.

Atendiendo a estas circunstancias, deduzco que Miranda recibiría el encargo de las pinturas en los primeros meses del año, cuando debió instalarse en Alicante. Sin duda, ambas obras reflejan la popularidad alcanzada por el artista en esta comarca levantina y la alta estima de su pintura, pues no olvidemos que constituían un encargo de carácter oficial y destinado al edificio más representativo de la ciudad. Además, su consideración es mayor si valoramos que entonces trabajaban en la región otros pintores de cierto interés, menos diestros que Miranda pero con gran reconocimiento entre sus contemporáneos³⁹. Con todo, el artista debió concluir los lienzos en mayo de 1767, cuando reclama por primera vez su *salario*⁴⁰. Sin embargo, la documentación conservada deja entrever que entonces no se produjo el cobro o que, quizás, el pintor debía recibir un segundo pago, ya que a principios de julio solicita de nuevo el importe de cuarenta libras valencianas. Intuyo que sólo en estos momentos recibiría la cantidad adeudada por su trabajo, descrito como *dos imágenes de la Santísima Faz y San Nicolás que ha hecho para el mismo oratorio*⁴¹. De todas formas, ésta no era una circunstancia excepcional para el artífice, ya que, en esas fechas, otros oficiales vinculados a la reconstrucción del inmueble exigieron el pago de sus salarios⁴².

Por tanto, las obras de Juan de Miranda son resultado de las medidas adoptadas para decorar el nuevo Ayuntamiento, y, en un sentido más estricto, forman parte de los presupuestos asignados por la Contaduría para su construcción. Además, tienen el interés de rescatar temas de gran tradición en la religiosidad popular de Alicante, idóneos para presidir un espacio tan significativo como el oratorio municipal. De hecho, San Nicolás de Bari era el patrón de la ciudad desde la Edad Media y el *Milagro de las Santas Faces* reproduce un prodigio acaecido en ella durante una rogativa de 1489. Quizás, esta circunstancia afectó al cambio de titularidad en la nueva capilla-oratorio, pues supongo que dicha medida está en relación con el Patronato de la Inmaculada sobre España, declarado por el papa Clemente XIII pocos años antes (1760). Si

valoramos que Alicante fue uno de los primeros ayuntamientos en defender este dogma mariano, se podría entender la sustitución de la primitiva Virgen del Rosario por el cuadro de Espinós, colocado junto a los lienzos del pintor canario en 1767.

En realidad, las obras de Miranda (óleos sobre lienzo, 92 x 62 cm) evidencian ciertos adelantos en su pintura, aunque no dejan de ser *un trabajo aceptable en los medios locales del Alicante del siglo XVIII*⁴³. En ellas se aportan interesantes soluciones técnicas o un inusual sentido del color, distante de la paleta que luego presentan muchas creaciones de la etapa insular. Sin embargo, su mayor problema radica en la dependencia que mantienen con piezas anteriores, por lo que limitan la capacidad creativa del artista y no reflejan las soluciones que aportaría ante escenas de gran complejidad compositiva.

Ejemplo de todo ello es el lienzo de *San Nicolás de Bari* [lám.3], donde Miranda ofrece una imagen muy convencional del santo, limitada a su iconografía más característica (milagro de los tres niños resucitados en un barril). La composición se ha relacionado con varios grabados del siglo XVII, si bien otros detalles dejan entrever aportes del autor y las condiciones que entonces definían su producción pictórica. De hecho, el excesivo alargamiento de la figura principal o su elegante *contraposto* es similar al de algunos personajes que incluye en el lienzo presentado a la Academia (1760). Además, en ambos lienzos se



San Nicolás de Bari. Oratorio, Ayuntamiento de Alicante

advierde cierto interés por la descripción detallista de los tejidos y otros elementos secundarios. En este caso, resultan atrayentes la calidad de las telas o las bellas decoraciones de los ornamentos, con diseños de gusto rococó.

Frente a éste, *El Milagro de las Santas Faces* [lám.4] ofrece mayor interés, ya que se inscribe en un contexto de gran importancia para el culto de la Santa Faz alicantina. Precisamente, en la década de 1760 concluyeron los trabajos de su nuevo santuario —situado en las proximidades de la ciudad— y en esos años, los habitantes de la zona participarían de un duro enfrentamiento entre los jesuitas y otras órdenes religiosas, motivado por *los orígenes del lienzo sagrado y su autenticidad*⁴⁴. Quizás, la obra estudiada es producto de esas circunstancias, ya que su encargo (1767) coincide con las fechas en que concluyó el pleito y el colegio jesuita fue clausurado. Es más, participa del deseo de los regidores por recoger las devociones locales en el oratorio municipal, un modo de legitimar su culto en tiempos verdaderamente controvertidos. En todo caso, la Santa Faz ya había sido cuestionada en el siglo XVIII por varios autores, y es posible que Miranda y otros artistas conocieran los juicios críticos que se habían emitido sobre ella. A modo de ejemplo, recordemos que en su *Museo pictórico y Escala óptica* (1715/1724) Antonio Palomino (1655-1726) estudió con detalle la pieza alicantina, concluyendo que *es creíble que ésta sea una de las tres originales de la calle de la Amargura, o al menos alguna de las copias que milagrosamente se han transferido*⁴⁵.



Milagro de las Tres Santas Faces. Oratorio, Ayuntamiento de Alicante

Entiendo que al pintar su lienzo Juan de Miranda valoraría estas circunstancias, pues en él debía representar uno de los milagros que mostraban la relación histórica de los vecinos de Alicante y la reliquia. En concreto, reprodujo un prodigio acaecido en las rogativas que la ciudad organizó en 1489, cuando, desde el púlpito, fray Benito predicaba a los fieles. Como advierten las crónicas, *en el mismo momento de elevar sus brazos para mostrar el lienzo sagrado, se hizo una nube muy oscura sobre el predicador y, de pronto, aparecieron en el aire dos imágenes en todo y por todo semejantes a la Verónica [Santa Faz] que el P. Fray Benito tenía en las manos*⁴⁶. Tras conocer el milagro con este tipo de relatos, el artista debía idear la composición de la escena, no exenta de grandes complicaciones. Sin embargo, a la hora de pintarla optó por reproducir una obra de tema similar, realizada por Juan Conchillos para el Camarín de la Santa Faz de Alicante y fiel en sus detalles a la narración del prodigio⁴⁷. Al elegir ese referente, prescindió del empleo de otros grabados y estampas devocionales que reproducían este episodio o –en un sentido más genérico– a la Santa Faz como vera efigie de Cristo⁴⁸. De hecho, con esa actitud revalorizaría la obra de Conchillos, un pintor que alcanzó cierta estima en el siglo XVIII, cuando algunos eruditos emitieron importantes elogios sobre sus realizaciones⁴⁹.

En realidad, la pintura de Miranda se convierte en una versión del lienzo seiscentista –no copia literal–, aunque sorprende por el detenido tratamiento de los personajes que observan el milagro. En ellos estudia diversas actitudes piadosas y muestra interés por recoger la moda de la época, si bien la figura de fray Benito y el coronamiento en Gloria simplifican el modelo original. Mayor interés ofrece el rostro de Jesús, pues en él reproduce fielmente la *efigie sagrada* que mostraba la reliquia alicantina en su santuario. Con esta obra el artista reflejó su adaptación a la religiosidad de la comarca, y aunque acoge un tema local, supo afrontarlo y obtener de él interesantes resultados. Además, independientemente de los modelos recurridos o de su capacidad mimética, el encargo le permitió articular otra composición de contenido histórico, infrecuentes luego en la producción insular. Se trata, en todo caso, de un sugerente testimonio de la madurez alcanzada por su arte y del reconocimiento adquirido en una época de grandes transformaciones, sujeta a nuevas corrientes estéticas⁵⁰.

Apéndice documental

Texto 1

Archivo Municipal de Alicante. *Cabildos*. Armario IX, f.184v. (sesión 18/V/1767).

“Leida la Memoria de Juan de Miranda, en cantidad de quarenta libras, valor de dos Ymagenes de la *Santísima* Faz, y San Nicolas de Vari que ha pintado para el Oratorio de la Casa de Ayuntamiento. Acordaron sus señorías que examinada por el Señor Caturla, y liquidada por la Contaduría, delo que resulte se expida libramiento del caudal destinado para la obra de la Casa de Cabildo...”.

Texto 2

Archivo Municipal de Alicante. *Cabildos*. Armario IX, ff.216v-217r. (sesión 3/VII/1767).

“Presentadas otras memorias de gastos que son las siguientes, una de Pasqual Valenti, maestro escultor, encantidad de ciento diez y siete libras por la obra de talla, y carpintería que ha hecho para el oratorio de la Casa de Ayuntamiento. Otra de Juan de Miranda pintor en suma de quarenta libras, por dos Ymagenes de la *Santísima* Faz y San Nicolas que ha hecho para el mismo oratorio. Otra de Joseph Vaño de veinte y dos libras, diez y seis sueldos, cinco dineros por el coste de los toldos hechos para dicha Casa de Cabildos. Y otra de Manuel Martinez, maestro albañil en cantidad de once libras, diez y siete sueldos, diez dineros por componer los texados y pisos de la azotea dela referida Casa, cuias quatro memorias tienen a su continuación Decreto del Señor Correxidor en que previne mediante estar informado de su lexitimidad, se satisfagan de la dotacion señalada para la fabrica de la casa de Ayuntamiento. Acordaron sus señorías que las referidas memorias se paguen en virtud de libramentos contra dicha dotacion, precedida liquidacion de la Contaduría”.

Notas

- 1 Este trabajo forma parte de los contenidos abordados en la tesis doctoral que realizo en el Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada: *Sociedad e Ilustración en Canarias: cultura, pensamiento y arte (1750-1812)*.
- 2 Son muchos los trabajos de investigación que analizan la producción de Miranda. Aún así, entre otras publicaciones, conviene destacar los primeros artículos de PADRÓN ACOSTA, S. (1948): "El pintor Juan de Miranda (1723-1805)", *Revista de Historia* [en lo sucesivo R.H.], 84: 313-335; TARQUIS, P. (1954): "Juan de Miranda", *R.H.*, 105-108: 57-80; y (1955) "Todavía Juan de Miranda", *R.H.*, 109-112: 88-99; o DÍAZ PADRÓN, M. (1965): "Pinturas de Juan de Miranda en la Casa de Castillo", *Anuario de Estudios Atlánticos* [A.E.A.], 11: 399-411; y (1966): "Seis pinturas de Juan de Miranda sobre la Infancia de Cristo", *A.E.A.*, 12: 529-541. En las últimas décadas ha estudiado a este pintor RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1986): *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Cabildo Insular, Las Palmas: 294-368; (1990): *El pintor Juan de Miranda. 1723-1805* [colección *La Guagua*, núm.70]. Cabildo Insular, Las Palmas; y (1994): *Juan de Miranda* [catálogo de la exposición homónima]. Obra Social y Cultural de Cajacanarias, Santa Cruz de Tenerife.
- 3 Cfr. AA VV (1994): *Historia y Alegoría. Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*. Academia de San Fernando, Madrid: 77-81; y HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (1994): *Pintura barroca en la provincia de Alicante*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante: III, 83-89.
- 4 Hasta el momento, el caso más significativo es el del pintor y clérigo orotavense Gaspar de Quevedo (1616-1670...), documentado en la ciudad de Sevilla entre 1634 y 1651. Consta que en ese periodo tuvo relación con algunos talleres de la ciudad, donde aprendería el oficio. Cfr. FRAGA GONZÁLEZ, C. (1991): *El licenciado Gaspar de Quevedo, pintor canario del siglo XVII*. Servicio de publicaciones de Cajacanarias, Santa Cruz de Tenerife.
- 5 GÁLLEGO, J. (1995): *El pintor, de artesano a artista*. Diputación, Granada: 177-195.
- 6 Las limitaciones de este trabajo no permiten profundizar en algunos episodios de la biografía del artista que así lo prueban. Sin embargo, a modo de ejemplo apunto que en 1789 solicitó el ingreso en la Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, aludiendo a las *facultades de su Arte* o a *su utilidad* en los nuevos centros de enseñanza que ésta patrocinaba en La Laguna. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1986): 304.
- 7 BÉDAT, C. (1989): *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Academia, Madrid.
- 8 GALERA ANDREU, P.A. (1989): "La relación artística entre centro y periferia en la Corte española en la segunda mitad del siglo XVIII", en *El Arte en las Cortes europeas del siglo XVIII* [Actas del Congreso homónimo]. Publicaciones de la Comunidad de Madrid, Madrid: 285-290.
- 9 Referencias a estos sucesos en RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1986): 298; y (1994): 14.
- 10 AA VV (1994): 17-19; y CAVEDA, J. (1867): *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*. Imp. de Manuel Tello, Madrid: 46-49.
- 11 Así lo advierte Lope Antonio de la Guerra y Peña en el interesante *Elogio Fúnebre* de este artista (1777). En él alude a una vera efígie de la Virgen de Candelaria –ahora desconocida– que fue llevada a la Academia, donde *dijeron los académicos que era incopiable por la prolijidad de encajes, bordados, dijes, perlas y menudencias* [Transcribe este documento FRAGA GONZÁLEZ, C. (1983): *Escultura y pintura de José Rodríguez de La Oliva (1695-1777)*. Ayuntamiento, La Laguna: 128-135]. Desconozco otras referencias sobre el vínculo del artífice con la institución madrileña.
- 12 FRAGA GONZÁLEZ, C. (1983): 25-31; y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1986): 437.
- 13 PADRÓN ACOSTA, S. (1948): 316-317; y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1986): 200.
- 14 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1994): 15.
- 15 PRIMO DE LA GUERRA, J. (1976): *Diario*. ACT, Santa Cruz de Tenerife: I, 286.
- 16 MILLARES TORRES, A. (1982/1878): "Juan de Miranda", en *Biografías de canarios célebres*. Edirca, Las Palmas: 199.
- 17 Ver nota anterior.
- 18 Ha formado parte de una exposición en Las Palmas. AA VV (2004): *La Huella y la Senda* [catálogo de la exposición homónima]. Gobierno de Canarias, Las Palmas: 448-449.
- 19 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1986): 317. No es citada en posteriores trabajos de esta autora.
- 20 AA VV (1994): 17-22/77-80.
- 21 *Distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. a los discípulos en las tres nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta General de 28 de Agosto de 1760*. Imprenta de Gabriel Ramírez, Madrid (1760): 12. [He consultado un ejemplar conservado en la Biblioteca Universitaria de Granada. Fondo antiguo (Hospital Real): A-44-192(6)].
- 22 Sobre este tema, véase SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, M.A. (1992): "Iconografía del rey San Fernando en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *Academia*, 75: 513-549.
- 23 *Distribución de los premios...* (1760): 8. Habría, pues, que descartar la denominación que recibió el cuadro de Miranda en los primeros catálogos del centro, donde es citado como *La Toma de Orán*. Así consta en PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1964): *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*. Academia, Madrid: 28/núm.223. Agradezco esta referencia al investigador David García Cueto.
- 24 *Distribución de los premios...* (1760): 13. Hasta ahora, la historiografía no había identificado a este enigmático Juan Ventura de Miranda con el pintor canario. Cfr. AA VV (1994): 79-80.
- 25 *Distribución de los premios...* (1760): 18.
- 26 En concreto, la obra recoge el siguiente texto: "Ano Domini MDCCLX d. XXII Mensi Mai + Joanes De Miranda operabat hanc picturam cum incommoditate quam illi ofert una ex restrictis speluncis Civitatis Oranensis". Citado en AA VV (1994): 80.
- 27 "NATUS SUM ANO MDCCXXIX". Este inscripción contiene algunas imprecisiones, ya que, como es bien conocido, el artista nació en Las Palmas en julio de 1723.
- 28 AA VV (1994): 79.
- 29 RINCÓN GARCÍA, W. (1998): "Temas orientalistas en la pintura española del siglo XVIII", en *Actas del I Congreso Internacional de pintura española del siglo XVIII*. Centro del Grabado Contemporáneo, Marbella: 49.
- 30 AA VV (1994): 77.
- 31 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1992): *Pintura barroca en España. 1600-1750*. Cátedra, Madrid: 426.

- 32 RAMOS, A. (1984): *Evolución urbana de Alicante*. Instituto de Estudios Juan Gil Albert, Alicante: 154-181; y VIDAL BERNABÉ, I. (1988): "Fuentes públicas monumentales del Alicante dieciochesco", en *Fragmentos* 12-14: 177-178.
- 33 TOWNSEND, J. (1988): *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*. Turner, Madrid: 368
- 34 Las principales referencias a estas obras en AAVV: *El Barroco en tierras alicantinas. Arte, religión, pintura y platería* [catálogo de la exposición homónima]. Instituto Juan Gil Albert/Diputación, Alicante: 170-171, 218; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (1994): III, 83-89; y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1994): 15.
- 35 Cfr. SÁEZ VIDAL, J. (1974): *El Ayuntamiento de Alicante. Historia de su construcción y arquitectura*. Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante.
- 36 En ese año Vicente Mingot entregó el diseño de sus puertas, luego trabajadas por el maestro cerrajero Gaspar Palomares. SÁEZ VIDAL, J. (1974): 34, 65-66.
- 37 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (1994): III, 83, 88/205-206 (transcripción de documentos)
- 38 Al parecer, tuvo un coste de 174 libras. VIRAVENS PASTOR, R. (1976): *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante* [edición facsímil de 1876]. Alicante: 272-273.
- 39 Al respecto, resultan muy significativos los trabajos de Agustín Espinosa (+1772) o de José Ribelles, quien se instala en la zona en los años 70. Cfr. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (1994): III, 107-141.
- 40 Archivo Municipal de Alicante [AMA]: "Cabildos". Armario IX, f. 184v (sesión 18/V/1767). Citado por HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (1994): III, 83 [Ver apéndice documental, texto I].
- 41 AMA: *Ibidem*, ff.216v-217r (sesión 3/VII/1767) [apéndice documental, texto II].
- 42 Aunque las anotaciones al respecto son constantes, conviene citar que pocos días más tarde la compañía Verges y Cassou solicitó a la junta municipal el importe de los géneros que había suministrado para el adorno del oratorio de la Casa de Ayuntamiento. AMA: *Idem*, f.216v. (sesión 10/VII/1767).
- 43 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (1994): III, 88.
- 44 Para este tema, véase CUTILLAS BERNAL, E. (1996): "La polémica ilustrada sobre la reliquia de la Santa Faz de Alicante: un ataque a la Compañía de Jesús", en *Revista de Historia Moderna*, 15: 47-72.
- 45 PALOMINO, A. (1988/1715): *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Ed. Aguilar, Madrid: I, 381.
- 46 MARTÍNEZ MORELLA, V. (1961): *Información de los milagros ocurridos en la Epifanía de la Santa Faz de Alicante*. Alicante: 25.
- 47 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (1994): III, 84-85. Estudio de la obra de Conchillos en IDEM (1988): *El camarín de la Santa Faz. Estudio de un conjunto pictórico*. Ayuntamiento, Alicante: 53-57.
- 48 Referencias a estos grabados en ALBERT BERENGUER, Isidro (1972): *Grabado religioso popular en la provincia de Alicante*. Publicaciones de la Caja de Ahorros provincial/Diputación, Alicante: 25, 74
- 49 Para ejemplificar esta idea son válidos los cometarios ofrecidos por Gregorio Mayáns y Siscar (1699-1781) en su *Arte de pintar* (c.1766), donde se refiere a Conchillos como un *diestro dibujante y perito en el colorido*. Cfr. LEÓN TELLO, F. J. (1988): "Ilustración y Academicismo en la Teoría de la Pintura de Mayáns", en *Fragmentos*, 12-14: 97.
- 50 No podría concluir este trabajo sin agradecer la colaboración de Víctor Mesa, J. Tomás Serna Pérez, Pablo Roser (delegado de Patrimonio en la ciudad de Alicante) y demás personal del Ayuntamiento de Alicante. Especial mención a las facilidades ofrecidas por el investigador David Martín López.

La influencia del futurismo en España

Juan Agustín Mancebo Roca
Universidad de Castilla-La Mancha

Introducción. Las vanguardias y España

Hablar de la introducción de los movimientos vanguardia en España es complicado en la medida en que éstos se desarrollaron en un momento en que el país se cerraba sobre sí mismo, anquilosado en sus contradicciones, y sólo figuras puntuales participaban de las transformaciones que sucedían en Europa: Picasso, Dalí, Gris, Miró o Buñuel operaron dentro del cubismo y surrealismo y se permeabilizaron con respecto al resto de los movimientos. Sin su participación, el nacimiento y desarrollo de los mismos hubieran sido sustancialmente distintos, probablemente imposibles.

La vanguardia en España tuvo una idiosincrasia propia, diferente dentro del contexto europeo. Se configuraba como una amalgama de ideas heredadas, complementadas por actitudes propias. El mismo concepto ofrece en nuestro país una compleja relación que opera entre su propia inexistencia –o su posibilidad como un movimiento débil, alejado en obras y contenidos programáticos a lo sucedido en el resto del continente– hasta la influencia suramericana, en donde se reconoce fehacientemente la influencia italiana tamizada por la hibridación peninsular. Una inquietud derivada de esta complejidad llevó a Ernesto Giménez Caballero a plantear una encuesta en *La Gaceta Literaria* en 1930 que evidenció la defunción de los incipientes movimientos españoles, apenas nacidos, en un programa estético inconcluso. La inserción de las vanguardias fue debida al interés de las élites artísticas e intelectuales por las nuevas manifestaciones europeas y al deseo de implicarse en una aventura similar; que sacaran al país de ese letargo que daba la espalda a la moderni-

dad. El poeta Mauricio Bacarisse, escribía: “Yo creo que se llama movimiento de vanguardia al tentativo de reintegración de las letras y las artes españolas al espíritu occidental que va desde el final de la guerra hasta hoy”. Por tanto, hablaremos de artistas que *mimetizan* las corrientes europeas, primero en Cataluña y posteriormente en el resto de la península.

Esa vanguardia producida en España no fue pródiga en grupos, sino más bien en figuras que los auspiciaron pero que operaron independientemente. En el campo de la literatura, Vicente Huidobro, Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges –jovencísimo poeta que renegaría de toda esta manifestación en su madurez– o Rafael Cansinos-Assens, que adoptaría cierto dirigismo ante la espantada de Gómez de la Serna para convertirse en el líder de los renovadores españoles. En las artes, esa determinación derivada de las teorías y producciones plásticas italianas la cuestión es más difusa. Por una parte, el contenido plástico del que se apropian es el cubismo, ya que los pintores italianos adoptaron su estética metamorfoseando el concepto de tiempo por el de movimiento. Por otro lado, querían crear obras transgresoras, herederas de los incendiarios textos italianos. Si no se volvía la cara a la tradición, habría que crear una estética acorde con el mundo que, en ese periodo, *sucedía*. Ante la falta de primeras figuras –posteriormente veremos la influencia en artistas que no habían emigrado, como Salvador Dalí– participaron pintores como Francisco Bores, los suramericanos Rafael Barradas, Joaquín Torres-García y Norah Borges, que plantearon los nuevos retos de la pintura española y que la llevarían a sus últimas consecuencias en sus países de origen; otros inclasificables que elaboraron durante un

sólo instante una obra extraordinaria y comprometida, como Celso Lagar y Antonio de Gueza; otros determinados por la influencia académica —Pancho Cossío—, etc.

Más que movimientos de vanguardia similares a los grandes *ismos* europeos, cuya filiación estética, geográfica y política solían ir unidas, en España se proclaman manifestaciones menores que quieren participar en ese futuro naciente, ejemplificadas en actuaciones paralelas; el café como centro de operaciones, la tertulia —recuerda Juan Ramón que el español lo es verdaderamente en el café— la edición de revistas y manifiestos que definían artistas y literatos de intereses comunes proponen una estética que serviría para vincularse a los movimientos del novecientos con la *particularidad* española —la moda de la pintura simbolista de Romero de Torres—. Existió por otra parte el peso y decisiva influencia de las grandes figuras de la extraterritorialidad, que contribuyeron a generar un paisaje de tránsito y conocimiento, que apuntalan el vanguardismo internacional, pero dejan al país e un territorio indeterminado.

Ramón. Actitudes de vanguardia

El espíritu de la modernidad en España viene determinado por la figura de Ramón Gómez de la Serna. La valoración de su trabajo y su extraordinaria personalidad han sido olvidada por un público incapaz de mencionar algo más que sus *Greguerías*. Su figura va más allá de toda definición y, probablemente, la mejor es aquella de la “generación unipersonal”. Ramón escribía en *Autobiografía* (1948): “No tengo generación. No soy de ninguna generación. Tanto he luchado solo que tengo que hacer esta declaración. Yo tuve el impulso misionario, y por eso ignoré antecedentes de las nuevas formas”. En él se concentraba todo, fue una figura esporádica; no hubo antecedentes, coetáneos ni discípulos.

En Ramón hay una confluencia de tradición y modernidad que define la idiosincrasia de la influencia de la vanguardia en España. Su conocimiento de los clásicos españoles, la generación del 98, sus viajes y estancias en el extranjero, su delicada permeabilidad a lo que observa, preparará el terreno a la generación del 27. Ramón fue la figura nuclear, la esencia que captó y dispuso el terreno de lo moderno en la España de toros y manolas que recorría la pintura de Goya a Zuloaga.

Pese a que estudia Derecho, Ramón sufre incontinencia escritural. La vida bohemia del literato no estaba demasiado bien vista, pero su familia aceptó sus deseos por tradición intelectual. Como para otros grandes *popes* de la vanguardia, la palabra era algo mágico y masivo,

como si hubiera que escribir demasiadas palabras sin importar su sentido y estructura: decía que tenía el brazo derecho más largo de tanto escribir. En *Prometeo* (1908-1912), revista intelectual dirigida por su padre, publica casi todo lo que escribe. A través de un análisis pormenorizado de sus textos, se puede observar la creciente influencia que operan las formas de la vanguardia en su estilo. A través de *Prometeo*, inicia la introducción del futurismo en España con la traducción del *Manifiesto Futurista* de Marinetti, que publicado poco después de su aparición en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909.

Influido por lo que acontece en Italia y debido a su personalidad arrolladora, Ramón comenzaría a establecer iniciativas paravanguardistas que operaban entre los homenajes clásicos y el humorismo bajo una manera particular que deberíamos incluir en el concepto de la *performance*. En 1909 promueve un homenaje en el Café y Botillería del Pombo a Larra, inicio de una serie de tantos realizados en el famoso local que tendrían eco, por su bizarra y sentido del humor; en la prensa madrileña: homenajes a Don Nadie, Azorín, Valle-Inclán, hasta los banquetes de fisonomías y tipos de época ya en los años 20.

Trascurren 1910 y 1911 en viajes por Europa, mientras permanece centrado en la revolución pictórica parisina. Visita Londres, Italia y Zurich, en donde más tarde conocería a Tristán Tzara y observaría de primera mano la rebelión dadaísta nacida de los exiliados de guerra en el Cabaret *Voltaire*, en donde Hugo Ball y Lenin jugaban al



Diego Rivera. Retrato de Ramón Gómez de la Serna, 1915. Óleo sobre lienzo 109 x 90. Colección privada, Nueva York

ajedrez. Lo artístico dio paso a lo social y el político convertiría su revolución en el nacimiento espiritual del siglo XX. Organiza la primera exposición cubista en España, *La Exposición de Pintores Íntegros*, una amalgama de artistas que van desde el cubismo a la caricatura, como todo en él. La exposición es moderna pero inclasificable, como si trasladara su colección de objetos del Rastro a una exposición de pintura moderna.

Interior y exterior. Tradición y modernidad. Socialización y asilamiento. Ramón se encierra en su torreón de la calle Velázquez, en donde escribe sin parar; rodeado de extraños objetos y libros, concentrado en el papel, fumando en pipa y con su sempiterno revólver; como indican las fotos de Alfonso o las caricaturas de Bom. *Horror vacui* al papel y al espacio vacío, el torreón es una prolongación de sí mismo. Pero donde se manifiesta en todo su esplendor es en la tertulia de Pombo, que reúne todos los sábados. La Primera Proclama de Pombo (1915) certifica la fundación de la tertulia. Las conversaciones, acciones y personajes que aparecen y participan, le inspiran *Pombo* (1918) y *La sagrada cripta de Pombo* (1925). Gutiérrez Solana, pintor poco proclive a los experimentos de vanguardia, que miraba de reojo la crueldad de la España negra, un raro admirado por Ramón, inmortalizó la tertulia en su célebre cuadro *La tertulia de Pombo*, 1920, que tan amargos recuerdos le trajo al poeta durante su exposición en Buenos Aires en 1947. Por el Café y Botillería, centro de la modernidad en España anclada en el pasado, pasaron Picasso, Miró, Buñuel —a quién Ramón, cariñosamente, llamaba Luisito, “ese chico que quería ser cineasta”—, Ortega y Gasset, Azorín, Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, Federico García Lorca, Marc Chagall, Neruda, Tzara, y Papini, ácrata, descreído y reciente militante futurista, que se convertiría, años después, en el ferviente católico del *Juicio Universal* e *Historia de Cristo*.

Pero Ramón no es un vanguardista al uso, ya que goza del reconocimiento del público. Sus artículos causan indignación y sorpresa en los lectores. Primero en *La Tribuna* y, en los años 20, los mejores en su producción, en *El Sol* y *El Liberal*. La demanda de Ramón por parte del público es tal que, a partir de 1930, la emisora Unión Radio instala un micrófono en casa para su colaboración literaria. El humor y la ironía. Ramón sigue con sus actos fuera de Pombo; conferencias sorpresa, en que aparece con los atuendos y en las situaciones más insólitas, disfrazado o montado en un trapecio, en lugares tan inverosímiles como el circo para el que, como cronista, inventa el concepto de “orador de trapecio”. En las conferencias “que nacen del alma como una creación espontánea” muestra el tono de una sinceridad no trucada por la ora-

toria y presenta al conferenciante “riendo y llorando, temiendo lo que no sucede y viendo lo que va a suceder”: una bolita roja al final de la charla significaba el punto y final. Realizó *conferencias-maleta* y *conferencias-baúl* en las que hablaba y mostraba toda clase de objetos, herencia de su gusto por lo excesivo y por el Rastro: “bolas lucientes de pasamanos de escalera; bolas de mi brillante techo; una estrella de mar disecada; soldados de un juego de bolos; una guitarra a la que le quitaba la madera de su frontis y aparecía con el corazón colgante, tripajos, el rayado de las costillas y la dorsal al fondo; peones de música; una cabeza frenológica sobre cuyos casilleros numerados ponía la peluca blanca de la experiencia; la siringa del afilador; una cabeza de pim-pam-pum con algo de buzón de los niños; un plumero amarillo; un despertador; una candelabro de velas ante el que surgía Gerardo Nerval; los anillos del diablo, que compré en Berlín; un llamador; pisapapeles; pájaros cantores; una esponja; muñecas rusas de ésas en las que se saca mucha familia, etc., etc.” Estas conferencias evolucionaron hacia las *conferencias-baúl*. En una de ellas sacó de un baúl de barco “una reluciente sirena valiéndome de una combinación de micrófonos y aparatos especiales de radio que produjeron sensación”. Pero no se trataba de una charada, sino de representar este amor que sentía por los objetos, por todo aquello que era sorprendente en su vida, notas de lirismo y poesía, ya que para el poeta todo era susceptible de ser comentado —no sólo arte y literatura— bajo títulos tan estrafalarios como *conferencia-torero*, *conferencia-Napoleón* o *conferencia-como-medio-ser*, en los que adoptaba los roles y los hábitos de los conferenciados. En *Automoribundia* recuerda: “hablé sobre el toreo vestido con traje de luces, hablé en primera persona como Napoleón vestido de Napoleón, de Goya vestido de su época y del Greco con ferruelo y gola, frente a una reproducción que mandé hacer de *El caballero de la mano en el pecho*, y que mediante un artificio distendía el brazo después de tenerlo en cabestrillo durante siglos, y sobre los Medios Seres vestido de medio ser; para lo que mandé teñir medio traje de príncipe de Gales y me embadurné media cara”. En Barcelona soltó cien globos con una greguería colgado en cada uno de ellos. En el Ateneo de Bilbao se presentó “imitando el gallo con cacareo realista, el gallo perseguido, el gallo al que se coge y el gallo al que, al fin, se le retuerce el pescuezo”.

Trasladó a Iberoamérica —Argentina, Chile y Paraguay— sus acciones más celebradas. En Santiago participó en un banquete en el quirófano de un hospital: “Fueron a por mí en una ambulancia que se abría paso entre la circulación con su campana especial, me impusieron el mandil blan-

co y los guantes de goma, y pasé a la sala de operaciones donde el vino bajaba de irrigadores nuevos colgados de su percha colgante y campanas de cristal como centros de mesa guardaban conejos de Indias vivos. En vez de cuchillos usamos bisturís, y en carritos para llevar operados aparecía algún fiambre imitado con botas por delante. Fue algo macabro, frenético y divertido, en que la pechuga de gallina sabía a otra cosa y los tomates sabían a corazón”.

Simultáneo a todo, Ramón fue uno de los grandes defensores del cinematógrafo. En *Ismos* le dedicó un capítulo a Chaplin, sobre quien escribió una ópera nunca estrenada, así como *Cinelandia*, en donde el cine se convierte en la vida real y los personajes mueren y renacen como si de una película se tratase. Participó como actor en dos películas, *Esencia de verbena*, de 1928, dirigida por Giménez Caballero, poema documental que enumera todos los componentes para el éxito de una verbena, en que aparecía como un *ninot* al que se le tiran pelotas y *El Orador*, también denominado como *La Mano*, un pequeño cortometraje rodado en el Retiro en que realiza una conferencia e imita con una grotesca mano el canto del gallo con aplausos finales de quienes le escuchaban.

Ramón fue el máximo exponente de la vanguardia española, ya que conocía directamente todo aquello que sucedía en Europa y su difusión entusiasta, la carga subversiva e innovadora contenida en su obra y los efectos sobre la generación paralela y posterior –hasta prácticamente los años sesenta– y la capacidad de conocimiento de los nuevos tiempos que anticipa ideas propias de España y de otras vanguardias europeas, como muestran la difusión del *Manifiesto* de Marinetti, la exposición de pintura de 1915, la publicación de *El cubismo y todos los ismos* (1921) y su fundamental *Ismos* (1931), una particular visión en que desfilan los personajes de la vanguardia europea. Hablaba del cubismo, futurismo, suprarrealismo, pero inventa otros como el *apollinerismo*, el *charlotismo*, el *botellismo* o el *klaxismo*, una visión panóptica de la modernidad en pintura, escultura, literatura, cine, música y arquitectura. Enciende la mecha de los vanguardismos y contribuye a renovar la cultura española. El mismo Cernuda reconoce su enorme influencia en la Generación de 1927. Representó un modelo a seguir, tanto por sus aportaciones teóricas como por sus propuestas creativas. Además, su vida es ineludiblemente vanguardista en la desaparición de las fronteras con el arte, así como el grito contra el pasado y el vacío del presente, una novedad perpetua, emocionante pero insustancial; tal era su idea de la modernidad.

La influencia futurista

Introducción

En 1909, la revista *Prometeo* da a conocer el *Manifiesto futurista* que Marinetti había publicado dos meses antes en *Le Figaro*, sólo un mes después de su aparición en *Poesia*, revista internacional de carácter simbolista-decadentista dirigida por el poeta italiano, donde colaboraban escritores tan poco proclives a la militancia estética como Unamuno. Pese a que se documenta como el inicio de la vanguardia en España, lo cierto es que la trascendencia del escrito fue distinta a la de otros países. Mientras que en Europa las teorías del futurismo corrieron como un reguero de pólvora –con Reino Unido y la Rusia soviética como mejores ejemplos–, el carácter que adquirió en España fue trascendente en campos como el literario y algo más desorganizado en el terreno plástico. El futurismo coincidió con la falta de identidad ante las transformaciones derivadas del progreso tecnológico tanto lamentaban los miembros de la generación del 98 y los modernistas. Esta crisis se podía vislumbrar a través de los artículos como “Llamamiento a los intelectuales” de Andrés González Blanco (1908) o “Arte Joven” de Silverio Lanza (1909). De ahí el reclamo de atención hacia las corrientes vanguardistas, en concreto a un movimiento que afirmaba vivir en el “presente absoluto” que va a tener repercusión en Ultraísmo, que Marinetti posteriormente definiría como futurismo español.

A partir de la publicación del *Manifiesto*, podemos diferenciar dos fases del futurismo en España: la primera, que comienza a raíz de la publicación del texto, y una segunda etapa que habría que situar en 1928, fecha del viaje que realiza un viaje a España. Esta división también se puede hacer en el ámbito estético y político, ya que el primer periodo correspondería a la difusión de las ideas estéticas y el segundo tendría una dimensión netamente política. Marinetti llegaría a difundir un ideario disuelto en la dimensión del fascismo *mussoliniano* –un periodo de supervivencia dentro del grupo que nada tenía que ver con el carácter renovador de los años diez–, de carácter propagandístico, que antecedió su entrada, un año después, a la Academia de Italia.

Gabriel Alomar

La impronta del futurismo *nominativo* comienza cuatro años antes de la publicación del manifiesto. El escritor –posteriormente político– Gabriel Alomar (Palma de Mallorca, 1873- El Cairo, 1941), cuya obra fuera del ámbito

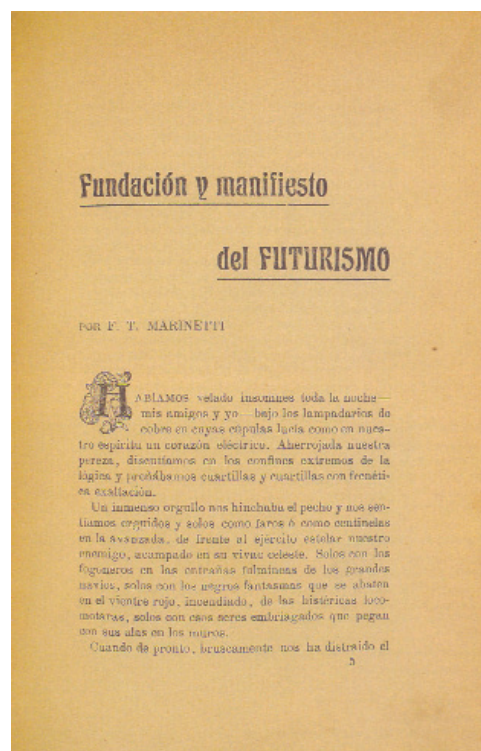
catalán es prácticamente desconocida, había publicado en catalán 1905 un escrito titulado *"El futurismo": conferencia dictada en el Ateneo de Barcelona el 18 de junio de 1904*, que se publicaría en castellano en 1907 en *Renacimiento* con cierto éxito gracias a su propuesta de conceptos liberales para insertar en la modernidad en el ámbito catalanista anclado en el pasado. En lo cultural, hablaba de una nueva estética que correspondiera a una sociedad que se proyectaría en el futuro y no en el pasado, con formas de representación inspiradas en las formas infinitas de la naturaleza "no confundiendo las condiciones actuales y aparentes de la naturaleza con sus condiciones posibles; no sacrificando el mañana al hoy". La libertad de enseñanza debería basarse en los nuevos espíritus y no en las mentalidades esclavas. Por ello, una de las ideas fundamentales es la de renovación o rebelión, como mencionaba: "el futurismo —escribe— no es un sistema ocasional o una escuela del momento, propia de la decadencia o de la transición; no: es toda una selección humana, que va renovando a través de los siglos las propias creencias e ideales, insertando en el mundo en un apostolado eterno. Y, en fin, la convivencia con las generaciones del mañana, la previsión, el presentimiento, las intuiciones de las fórmulas futuras". Alomar consideraba su futurismo como un proceso de rebelión espiritual y despertar de la conciencia. Por lo demás, las coincidencias con el movimiento italiano son circunstanciales.

Pese a la campaña de descrédito a la que sometió al poeta italiano, sus quejas no tuvieron ningún efecto sobre la paternidad del término. Alomar escribió dos textos, "Petita nota d'una autobiografia", en la que reclama la "pequeña historia de mi palabra" y "El futurismo en París", publicado en *El Poble Català* del 9 de marzo de 1909, que reaccionaba categóricamente contra la aportación de Marinetti y contra la ignorancia a la que se sometía a Cataluña, acusando a los periodistas españoles de considerar novedad lo que sucedía en París y no en Cataluña, por envidia de los castellanos (¿?). Las similitudes de ambas filosofías, pese a que se ha considerado la obra de Alomar como posible antecedente del *Manifiesto* de 1909, sólo se enlazan por la coincidencia terminológica. Probablemente Marinetti habría podido leer la reseña del libro en *Mercure de France* y lo hubiera asumido como propio. Pero esto es solamente otra conjetura.

La influencia estética. Marinetti, Ramón y *Prometeo*

"Para mí el Marinetti esencial es el que comenzó a dar gritos desaforados hace más de veinte años —en 1908—, y que hace dieciocho —el año 1910, número XX de la revis-

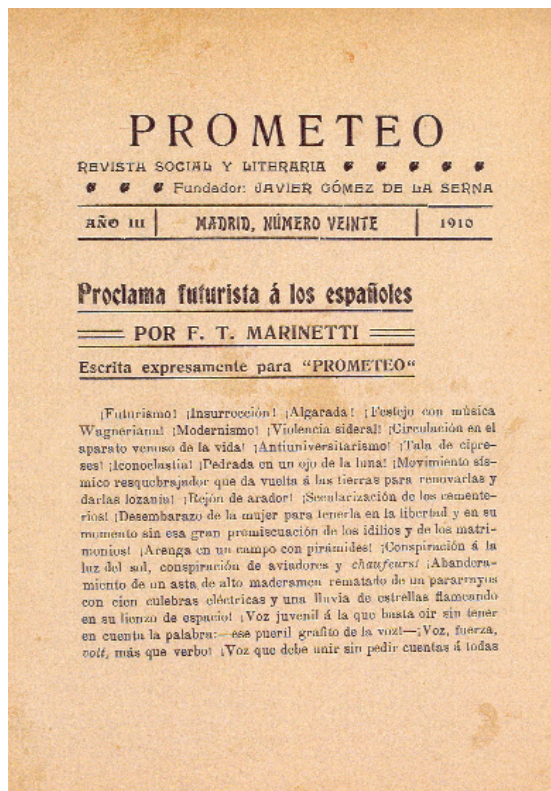
ta *Prometeo*— me envió una proclama inédita a los españoles en sus letra combativa, como trazada con una astilla más que con una pluma. Yo le saludé en mi revista con palabras de energúmeno". Estas palabras de Ramón, un agri dulce balance de la relación entre los dos escritores, se refieren a los primeros pasos del movimiento italiano en España.



F. T. Marinetti. *Fundación y manifiesto del Futurismo* (primera página). *Prometeo* n° 6, Madrid, 1909

Ramón traduce y publica "Fondazione e Manifesto del Futurismo". El texto fue prologado por "Movimiento intelectual. El futurismo", donde en tono exaltado habla de las proclamas —e insiste en el plural del concepto— para modificar la vida. "No os asentéis — escribe— porque lo adiposo, lo craso, lo venal, irá tomando incremento y os ganará". Con una influencia nietzscheana: "El Futurismo (¡¡Viva el Futurismo!!) es una de esas proclamas maravillosas, que enseñan arbitrariedad, denuedo y que son la garrocha que necesitamos para saltar. Es una garrocha ideal hasta que aparezca otra mayor. Desconcierta, azora, intimida, y todo lo que sea desconcertar, azorar e intimidar a los hombres es ponerles en condiciones de no ser violables". El texto sirve a Ramón como justificación contra la mediocridad y el estancamiento. En literatura crítica a la generación del 98 —un ataque que, posteriormente, tras las tempestades juveniles, se tornará en admiración—, alaba la figura del poeta, aunque critica la utilización de conceptos decimonónicos y el menosprecio que se

hace a la mujer; incluso se apropia de el concepto de la belleza de lo moderno: “Lo que él dice de la Victoria de Samotracia, lo habíamos dicho ya nosotros, no ante un automóvil, sino ante una maquinilla de afeitar”.



F.T. Marinetti. *Proclama futurista a los españoles* (primera página). *Prometeo* n° 20, Madrid, 1910

Por equivocación, y debido a la insistencia del escritor español, Marinetti redactaría la exclusiva “Proclama futurista a los españoles” titulado en italiano “Contro la Spagna passatista”, una de reelaboración ibérica del texto contra la Venecia del claro de luna. El texto, publicado en *Prometeo* en 1910, está dividido en dos partes en que carga contra las imágenes tradicionalistas, curas, frailes, mujeres, ardor sexual, etc., a los que considera responsables de la decadencia en España. También hay una invitación para proyectar futuro. El símbolo español, la catedral, acabará cayendo y sepultando cualquier vestigio clerical. La segunda parte se articula como una serie de conclusiones para insertar a España en la modernidad. La Proclama aparece precedida de un breve texto de Ramón —que firma bajo el seudónimo de Tristán—, “Introducción a la Proclama futurista a los españoles por F.T. Marinetti”, un texto que quería ser acorde con el del fundador y exaltar con el consabido entusiasmo *ramoniano* algunas ideas del movimiento.

El moderado impacto de los textos de Marinetti y Ramón se percibe en “El Futurismo (una nueva escuela literaria)” de Andrés Gómez Blanco, publicado en *Nuestro*

Tiempo (marzo de 1910), que muestra interés por las implicaciones literarias del movimiento futurista y que critica la idea de acabar con academias y museos, abogando por una relación coherente con el pasado. La editorial valenciana Sempere publicaría en 1911 una selección de manifiestos con el título de “El Futurismo” que recoge los textos fundamentales del movimiento y que serviría para la edición publicada por Del Cotal en 1978. En 1921, tras la primera de las grandes oleadas, y en un periodo en que la influencia futurista se había enfriado, se publicó “Mafarka el futurista”, novela transgresora e irreverente, condenada por obscenidad en Italia.

La influencia política. Marinetti, Gecé y *La Gaceta Literaria*

La influencia propiamente dicha del movimiento italiano va desapareciendo hasta su nueva emergencia en 1928. Marinetti, debido a la política de visitas al extranjero de los intelectuales para glorificar su régimen, llega a Madrid y Barcelona invitado por *La Gaceta Literaria* junto al Ateneillo de Hospitalet. La revista de Giménez Caballero recogió la mayor parte de las impresiones del poeta italiano, publicando “Contra viendo adusto, comandante de las fuerzas del pasado”, primer capítulo de *Spagna veloce e toro futurista* (1931), que dedica a Gecé, Guillermo de Torre y Ramón.



F. T. Marinetti. *Spagna veloce e toro futurista*. Morreale, Milán, 1934

La sociedad y la política españolas habían cambiado sustancialmente en dos décadas y los enfoques políticos estaban determinando las opciones estéticas. Giménez Caballero será uno de los abanderados del sector duro de una polarización radical utilizando el modelo italiano. *Spagna veloce e toro futurista* recoge las sensaciones que capta el italiano durante la accidentada travesía que reali-

zan entre Barcelona y Madrid, en donde aparecen elementos tanto de las palabras en libertad, como de escritura automática surrealista. El libro está estructurado en cuatro partes en donde retoma su texto contra España, aunque ahora es el viento lo que hace más dura la travesía y se opone a la velocidad del automóvil. Resume su idea de un país anclado en el pasado clerical, pero la fuerza del toro, que muere humillado y torturado, bastaría para hacerlo resurgir.

Pese a las actividades desarrolladas, el viaje tiene un marcado carácter político y son sus opiniones lo que interesa a Gecé. Las actividades de Marinetti junto al Partido fascista, que se remontaban hasta 1919, incluían, dentro de esta militancia, los *fasci di combattimento*; es decir, fomentaban su línea más violenta e intransigente. Cuando Mussolini llega al poder, establece afinidades con el movimiento ya que, gracias a la amistad con Marinetti, paradójicamente se permite a los futuristas cierta libertad de acción, aunque acabaran lamiendo las botas negras del Duce. Son los años del futurismo bajo el fascismo —ya no conocería otros—, que liman las tempranas diferencias de juventud. Marinetti publicó *Futurismo e Fascismo* (1924), con lo que el movimiento se vuelve netamente político y acabará con la mencionada vergonzante elección de Marinetti como Académico de Italia (1921).

Giménez Caballero se determina por una opción similar a la italiana. *La Gaceta Literaria* se dedica en su número 28 (15 de febrero de 1928) a temas italianos: Gecé habla con el poeta en “Conversación con Marinetti” y Guillermo de Torre escribe una “Efigie de Marinetti”. Sobre el futurismo escribe: “Trató de ejercer, no solamente una influencia literaria y estética —como los demás movimientos similares—, sino también un influjo moral y político, mediante una exaltación de los valores nacionales: el orgullo, el patriotismo, el anticlericalismo, el militarismo, el afán bélico etc.” El poeta italiano incluye el texto “Macchina lirica”. La línea de *La Gaceta* no haría más que afirmarse con el fascismo. En agosto-septiembre de 1928 proporciona datos sobre su viaje a Italia en los que afirma que el negro de las camisas es como el clerical negro español exaltando los valores de un nacional-catolicismo que impuesto tras el conflicto Civil. De Marinetti escribe: “Es el infatigable. En su puño levanta teorías, levanta propuestas, levanta un país. Hoy se desprecia a Marinetti entre los enterados. ¿Enterados de qué? Mañana el *fascio* de los veinte años levantará un puño como monumento a este hombre”.

En cuanto al futurismo, las manifestaciones que llevaba parejas en la península tenían un rasgo netamente diferenciador: la ausencia de un posicionamiento político

definido. A partir de 1930 se produce una aceleración a este respecto, un viraje político en los planteamientos de los artistas y en las opiniones que vertían en las revistas, no sólo de índole artística, sino también política: era la toma definitiva de posiciones. El futurismo fue absolutamente denostado por el apoyo *mussoliniano*.

Pese a que Marinetti se refirió a Ramón como introductor de una corriente anti-tradicional y figura determinante de la modernidad en España, la valoración del español fue muy distinta en *Ismos*. Entendía que el movimiento italiano se había convertido en un esfuerzo vano y para una renovación la base futurista señala a Benedetta, ya que la figura de Marinetti estaba un poco gastada por el uso. Si le reconocía la fundación de la religión de la velocidad, todo se había convertido en una parodia: “Todo es inadmisibile y falso en esta religión, pues llega a decir Marinetti que la motocicleta es “divina”, inaguantable aseveración, pues la bicicleta es lo más blasfemo que se ha inventado. Por fin, Marinetti ha sido nombrado por Mussolini académico de la Regia Academia Italiana, con algunos miles de liras anuales, uniforme, sombrero de tres picos y un espadín, que Marinetti empuña como Don Juan cuando, empujando hacia abajo el pomo de su espada atada al cinto, la daba como gesto de rabo enguizcado de su osadía”.

Extraterritorialidad y exilio

La influencia del futurismo en las artes plásticas y la literatura se observa fundamentalmente en el Ultraísmo, que bebe de todas las vanguardias, pero especialmente de la italiana. Existe en él una tendencia a adoptar los roles de la velocidad y simultaneidad, en lo que influyeron sobremanera la concepción de las palabras en libertad y de las técnicas de la literatura futurista, como se verá en los versos de Guillermo de Torre, la poesía del epígrafe “Ultramodernismo” en la *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932) de Federico de Onís (1934), “Pompas fúnebres” de Antonio Espina (1923), con énfasis en la utilización tipográfica y algunos casos aislados en la obra de Francisco Vighi y León Felipe, inspirados en “La fontana malata” de Aldo Palazzeschi. El futurismo también contribuyó a la creación de una imagen particular de la vanguardia española. En 1913 llegaba a Barcelona el pintor uruguayo Rafael Barradas, que en París y Milán se había relacionado con los círculos futuristas, especialmente en la ciudad lombarda. A partir de 1916, la obra de Barradas se dedica a temas ligados con la sensibilidad futurista o ultraísta como se ha señalado en algunos textos teóricos.

Es digno de mencionar el ambiente cultural determinado por la guerra en Europa y la imagen que ésta genera en España. La neutralidad había provocado que artistas vinculados a los movimientos de vanguardia se instalaran en Madrid y Barcelona principalmente, entre ellos los Delaunay, Albert Gleizes, Francis Picabia y Arthur Cravan entre otros. Severini pasó alguna temporada, pero debido a cuestiones médicas. La aportación del activo grupo dadaísta fue fundamental. Picabia editará en Barcelona cuatro números de *391* (1917) y además se relaciona con Josep Dalmau. En 1916 se hace una exposición *simultaneísta*. Juan Salvat Papasseit (1894-1924) utiliza formas decididamente modernas y adapta los caligramas cubistas y la literatura futurista. También aparece *Troços*, de José M^a Junoy, un organismo dedicado a traducir poemas y textos de vanguardia. En todos los casos se vislumbran influencias futuristas, en las ilustraciones de Celso Lagar, Joan Miró y Salvador Dalí. En 1916 se celebra una de las acciones más multitudinarias de la historia del arte: el escritor Arthur Cravan se enfrenta en la Plaza Monumental de Barcelona al ex campeón del mundo Jack Johnson.

El Ultraísmo

Pese a las dificultades para localizar su origen y las luchas y deserciones posteriores de sus protagonistas, el Ultraísmo fue un intento de crear un movimiento de vanguardia en España. Su filiación siempre fue menor: Marinetti mantenía que el Ultraísmo era la derivación española del futurismo, un movimiento que deseaba establecer vínculos con la modernidad europea. Con la llegada de Barradas a Madrid en 1918, se produce la de Vázquez Díaz y la de Vicente Huidobro. Celso Lagar expone en el Ateneo y dos pintores polacos sincronistas, Marjan Paszkiewicz y Ladislav Jahl, tras una exposición de pintores de este país, se quedan en la capital. La cronología ultraísta se establecería de 1919 a 1924. Entre los nombres de los pintores cabe destacar a los mencionados Barradas, Vázquez Díaz, Jahl, Paszkiewicz, Norah Borges, los Delaunay, Bores, Francisco de Miguel, Federico Massé, etc. Si la salida habían sido los *Íntegros* de Ramón en 1915, los Delaunay, partidarios del *simultaneísmo*, que experimentaban sobre energías construidas geométricamente sobre colores vivos, introducían sus investigaciones formales en España. Los Delaunay, que habían vivido en Madrid entre 1914 y 1915, se marcharían a Portugal y posteriormente a Vigo y Sitges, tras lo que volvieron a instalarse en Madrid hasta 1921, donde se relacionaron con Vicente Huidobro y Guillermo de Torre. Su retorno apareció en los anuncios para perfiles y la invitación para la

nueva casa de los pintores en la calle Barquillo. Guillermo de Torre fue quien conoció en mayor profundidad a la pareja, con la que colaboró en proyectos de edición como su *Torreiffel*. Tendrán influencia sobre su libro *Hélices*. El capítulo de *Ismos*, "Simultaneísmo" está íntegramente dedicado a ellos.



Rafael Barradas, *Calle de Barcelona a la 1 p.m.*, 1918. Colección Arte Contemporáneo. Madrid

Daniel Vázquez Díaz, amigo de los Delaunay y Barradas, había regresado de París en el mismo momento en que se había fundado el Ultraísmo. Guillermo de Torre habló de su colorismo y su amistad se refrenda en el frontispicio de *Hélices*. Pese a su obra posterior a la posguerra, el interés por las nuevas formas heredadas de Europa se puede observar en *La fábrica dormida* (1925), que puede ser considerado un cuadro ultraísta, aunque más bien se podría hablar de las influencias del cubismo y el futurismo. *Porcelana y cristal* (1922), de temática más clásica, ejemplifica un tributo a los Delaunay.

Fundamental fue el traslado de Barradas de Barcelona a Madrid en 1918. En Cataluña había sido el abanderado del *vibracionismo*, mezcla de teorías de cubistas y futuristas determinado por Torres García. Los poetas madrileños quedaron fascinados por la capacidad expresiva de su obra durante el periodo barcelonés; una visión simultánea, colorista y dinámica de la ciudad, que representa como una vorágine de movimientos, colores, letreros y tipografías e incorpora el *collage* y la propaganda comercial. Sin su participación no se pueden entender los contenidos gráficos de las revistas y libros ultraístas a los que confirió su imagen moderna, los mejores ejemplos de la naciente renovación en España. El *vibracionismo* fue asumido por los literatos —recordemos *Ultravibracionismo* de De Torre—, e incluso se pensó en él para la edición del libro, nunca escrito, *Film vibracionista*. Barradas se convirtió en el retratista del grupo. Todos los que participaban

en el grupo fueron plasmados por su trazo preciso y agresivo.

El Madrid de los ultraístas tenía su centro en el Gran Café Social de Oriente, cuya tertulia era conocida como la de los alfareros, ya que la mayoría de ellos provenía de la revista *Alfar*. A partir de 1922 se incorporó Alberto Sánchez, que realizaría algunos dibujos vibracionistas evocando la circulación y la velocidad de las calles madrileñas. Alberto posteriormente se acercaría a una arte realista con Palencia en la Escuela de Vallecas, un intento nacional de competir con los grandes pintores parisinos.



Celso Lagar. Puerto de Bilbao, 1917-1918. Óleo sobre lienzo 60 x 78. Museo de Bellas Artes. Bilbao

La mejor acepción de las teorías futuristas fue la de Rafael Barradas, en un proceso de construcción de un lenguaje junto a Joaquín Torres-García. En 1918 Barradas realiza una exposición en las Galerías Layetanas que bautizó con el nombre de *Vibracionismo*. A la par de Barradas surgen algunos de los artistas que habrían de escribir las más intensas páginas del arte español del siglo XX. Su influencia y la del cubismo aparecen en Salvador Dalí, en sus trabajos realizados en 1923 como el *Autorretrato Cubista* y el *Autorretrato con L'Humanité*. En 1922 había realizado dibujos de la vida nocturna madrileña. Sólo hay que pensar la influencia de la pintura italiana —en este caso escindida hacia el retorno al orden metafísico— de sus cuadros con el retrato de Buñuel presentado a la *Exposición de Artistas Ibéricos* de 1925. Norah Borges ilustró profusamente con sus grabados las revistas ultraístas. Una de sus características es la influencia de los xilógrafos expresionistas alemanes, que establecían un vínculo con la tradición reivindicando un arte no lastrado —además de su concepto particular del cubismo. Su trabajo, colorista y atento a lo popular, establece uno de los hitos del grabado español contemporáneo. Jozef Pankiewicz, en cuya obra se advierte el cubismo y el cromatismo de los Delaunay, asimiló gran parte del lenguaje de los impresionistas. Profuso ilustrador de *Ultra*, a la vez que figura destacada en teoría y crítica de arte. Caso similar es el de

Wladyslaw Jahl, que desplegó un extraordinario trabajo en *Ultra*, aunque ambos escapan a la reducción ultraísta. En la *Exposición de Artistas Ibéricos*, Boreas presentó algunos cuadros caracterizados por una relectura de los expresionistas alemanes, hasta un giro que se acercaba a la metafísica italiana. Pancho Cossío realizó xilografías para el libro *Hampa* (1923) y para *Ternura* (1924), de Gabriel Mistral. Sus pinturas reflejan la influencia de los otros pintores ultraístas. También hay que destacar alguna aproximación del joven Rafael Alberti, que colaboró en *Horizonte* como pintor. Su exposición en 1922 en el Ateneo Madrileño es una de las primeras abstractas que se recuerdan en nuestro país. Otros artistas vinculados al Ultraísmo “no encuentran huellas estrictamente ultraístas”. El espíritu del que participan, sin embargo, es idéntico al de los poetas del movimiento. Lagar fundó el *planismo*, que quedó reducido a unos ejemplos mínimos, y que llegó en su momento a gozar de la misma presencia que el *vibracionismo* de Barradas. Los mejores ejemplos son los *Guynemer* (1917), que ensalza la leyenda del aviador francés y *Puerto de Bilbao* (1918), una visión cercana. Lagar vio la *Exposición de Artistas Vascos* de 1918, en la que exponían José María Ucelay y Antonio de Guezala, que se manifestaron muy cercanos a la vanguardia, sobre todo el último al futurismo. El caso de Guezala es aislado, ya que era un pintor dedicado al diseño de carteles y a la publicidad en general. Pese al interés de su obra, pinturas como *Choque de tranvías en el arenal* (1922), o *La puerta giratoria* (1927) se pueden considerar como excentricidades dentro de su producción. Otro de los pintores que sufrió influencias del ambiente madrileño fue García Maroto. Algunos trabajos marcan una línea con el futurismo italiano. Fue él el encargado de enseñar el camino de la modernidad a Alberto Sánchez. Barradas también se convirtió en el nexo que unía la vanguardia catalana con el Ultraísmo madrileño.

El Ultraísmo tuvo más importancia a nivel literario a través revistas como *Grecia* (Sevilla-Madrid, 1918-1920), *Reflector* (Madrid, 1920), *Perseo* (Madrid, 1920) *Ultra* (Oviedo, 1919), *Tableros*, (Madrid, 1921), *Ultra* (Madrid, 1921) *Horizonte* (Madrid, 1922), *Vértices* (Madrid, 1923), *Tobogán* (Madrid, 1924) o *Plural* (Madrid, 1925). Participó de otras revistas como *Cosmópolis* (Madrid, 1921) o *Alfar* (La Coruña, 1929). También fueron representativas las veladas ultraístas en el Ateneo de Sevilla (Mayo de 1919), en el Salón Parisino de Madrid (enero de 1921) y en el Ateneo de esta misma ciudad (abril 1921). Quizá faltó la capacidad que sí tenían otras vanguardias; la ironía y el cinismo dadaísta, la contundencia de formas del cubismo o la unión entre los miembros del grupo y la determina-

ción política del futurismo. Además, el Ultraísmo estaba condenado a desaparecer ante la emergencia de la Generación del 27, e incluso de escritores que aparecerían posteriormente, como el caso de Borges, que eliminaron cualquier vestigio del movimiento.

Dos notas: Cataluña e Hispanoamérica

El viaje de Marinetti a España parece determinar el comportamiento del "grupo antiartístico", formado por Sebastián Gasch, Lluís Montanyá y Salvador Dalí: dos críticos de arte y un pintor emergente que no se adscribía todavía a ningún estilo y que había pasado por todos: fauvismo, realismo, expresionismo y cubismo apuntan a su próxima implicación y definitiva con el surrealismo.

A través de la revista *L'Amic de les Arts* van a plantear una ofensiva sobre el arte catalán, culminado con la publicación de *Manifiesto Antiartístico de 1928*, en forma de *volantino*. El *Manifiesto Antiartístico* es una diatriba con todo lo que se está planteando en la vanguardia española. Sus tres firmantes van por caminos distintos y Dalí, pese sus críticas, está cerca del surrealismo. Los ataques, dirigidos a los noucentistas y a sus órganos de expresión, a Ángel Quimera por su alabanza del pueblo catalán y a la Fundación Bernard Metgé, creada para traducir al catalán los clásicos grecolatinos entre otros. Retoma lo *putrefacto*, lo que no es dinámico y que apunta a los vicios de la burguesía. Se ensalzan las vanguardias europeas con los grandes peninsulares: Picasso, Miró, Gris y García Lorca. El manifiesto tiene una dedicatoria hacia el movimiento italiano. Hay en el texto un espíritu combativo que nos recuerda a la vanguardia italiana pero, pese a que menciona el maquinismo, en varias ocasiones lo hace como antítesis del futurismo.

Pese a la escasa influencia de los movimientos de vanguardia españoles en el colectivo europeo, hemos de señalar la presencia que tienen en Hispanoamérica. Jorge Luis Borges lideró la revista *Prisma*, con lo que la experiencia ultraísta pasaba a Argentina. En 1920 se había publicado en Buenos Aires el número único de *Los Raros. Revista de orientación futurista*, que incluía un manifiesto que se posicionaba contra las tesis ultraístas y defendía las futuristas. Surgieron también revistas como *Proa* (1923-25) o *Martín Fierro* (1924), que se complementarían con artículos que el viaje del poeta italiano entre 1926-27. Hay revistas y artistas ligados a la vanguardia en Uruguay, Chile, así como el surgimiento del grupo *estridentista* mejicano (1922-27), que en su primer manifiesto homenajeaba directamente a Marinetti. Evidentemente, estos datos constituyen sólo una nota para certificar el puente

español para la configuración de las vanguardias hispanoamericanas, cuyo desarrollo excede los propósitos de estas páginas.

Bibliografía

- ALBA, N. (1992): *Celso Lagar. Aquel maldito de Montparnasse*. Consejería de Cultura y Turismo. Junta de Castilla-León, Valladolid.
- ALOMAR, G. (1905): *Il futurismo*, Novecento, Palermo. (1990).
- ANDERSON, A. A. (2003) "Ramón Gómez de la Serna y F.T. Marinetti. Sus contactos epistolares y la génesis de una proclama" *Boletín Ramón* nº 7. pp. 34-43.
- BONET J. M. Y PÉREZ, C., *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*. MNCARS, Madrid, 2002.
- BONET, J. M. (1996): *Diccionario de las vanguardias en España*, Alianza, Madrid.
- (2003): *Ramón en su torreón*, Fundación Wellington, Madrid.
- (1980): *Ramón en cuatro entregas*. Museo Municipal, Madrid.
- (1997): *El Ultraísmo y las artes plásticas*. IVAM. Valencia.
- BRIHUEGA, J. (1979): *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*. Cátedra, Madrid.
- (1981): *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Istmo. Madrid.
- DE TORRE, G. (2000): *Hélices*, Renacimiento, Málaga.
- (1925): *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid (Reimp, 2001, Renacimiento, Sevilla).
- (1965) *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid (Reimp. Visor, Madrid).
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1931): *Ismos*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- (1948): *Automoribundia*, Sudamericana, Buenos Aires.
- (1988): *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Tecnos, Madrid. Ed. Ana Martínez-Collado.
- GUVERN, R (1997): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama: 350.
- HULTEN, P. (1988): *Futurismo & Futurismo*. Bompiani, Milán.
- LENTZEN, M (1986): "Marinetti y el futurismo en España" en NEUMEISTER S. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Centro Virtual Cervantes. Madrid: 309-318.
- MARINETTI, F.T. (1968): *Teoría e invención futurista*. Mondadori, Milán.
- MARTINEZ SILVENTE, M. J. (2002): *La mirada cambiante de Ardengo Soffici. Futurismo y crónicas sobre Picasso*. Universidad de Málaga.
- MAS, R. (Ed.) (1994): *Dossier Marinetti*. Universitat de Barcelona.
- MINGUET BATLLORI, J. M. (2004): *El manifiesto amarillo. Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte*. Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- MORELLI, G. (ed.) (1991): *Treinta años de vanguardia en España*, El Carro de la Nieve, Sevilla.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, A. (1993): "Charlot. Una ópera de Ramón Gómez de la Serna". *Barcarola*, núms. 42-43, Albacete: 210-244.
- ROUSSEAU, P. (1995): *La aventura simultánea. Sonia y Robert Delaunay en Barcelona*. Universitat de Barcelona.
- SÁNCHEZ BIOSCA, V. (2004): *Cine y vanguardias artísticas: Conflictos, encuentros y fronteras*. Paidós, Barcelona.
- SELVA, E. (2000): *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, Pre-Textos, Valencia.
- VENTÍN PEREIRA, A. J. (1987): *Radiorramonismo*, Universidad Complutense, Madrid.
- VV.AA. (2004): *José Gutiérrez Solana*, Turner, Madrid.
- (1999): Francisco Boreas. *El Ultraísmo y el ambiente literario Madrileño (1921-1925)*. Residencia de Estudiantes. Madrid.
- Futurismo, Cultura e Política (1988): *Fondazione Giovanni Agnelli*. Turín.
- VIDELA, G. (1971): *El ultraísmo; estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Gredos, Madrid.

Líneas femeninas: aproximación a la arquitectura hecha por mujeres en Canarias

Marta Núñez Zamorano
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Introducción

Esta comunicación es parte de un trabajo más amplio que está siendo realizado para el segundo año de los Cursos de Doctorado de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (bienio 2004-2006) y que es la base de un proyecto de Tesis Doctoral.

En el mismo año en que el Premio Nacional de Arquitectura 2004 ha sido concedido a la primera mujer licenciada en Arquitectura en España, Matilde Ucelay Maórtua, creímos conveniente hacer un estudio sobre las mujeres que han escogido esta profesión como modo de vida y de expresión, circunscribiendo el mismo al ámbito canario.

El momento histórico actual está dando voz a las mujeres en todos los ámbitos profesionales. La irrupción de la mujer en el universo arquitectónico es un hecho constatable. Un número considerable de proyectos públicos y privados vienen firmados en los últimos años por arquitectas que se están abriendo paso en un mundo fundamentalmente de hombres. No sólo en los estudios de arquitectura vemos el pulso femenino, revistas, concursos y escuelas de arquitectura, comienzan a llenarse de nombres de mujer.

Esta realidad que se refleja en el universo arquitectónico mundial (sirvan como ejemplo Zaha Hadid primera mujer ganadora del Premio Pritzker en 2004, Kazuyo Sejima o Beth Galí Camprubí, Presidenta de la FAD) también se pone de manifiesto en las Islas Canarias.

Las arquitectas han entrado con paso firme en la proyección arquitectónica en Canarias. Sus obras no quedan

sobre el papel. Viviendas sociales, viviendas unifamiliares, edificios para oficinas, edificios de la Administración Municipal y Regional, intervenciones urbanas y paisajísticas... vienen firmadas por mujeres.

En este trabajo pretendemos hacer una aproximación a la arquitectura hecha por mujeres en el ámbito canario. Conocer qué piensan las arquitectas acerca de si existe una "arquitectura de mujeres", si hay una manera de hacer arquitectura más próxima a la sensibilidad femenina. Cuestionarnos si un proyecto puede haber sido diseñado indistintamente por un hombre o por una mujer. Saber si, en las parejas profesionales de hombre-mujer, ambos tienen el mismo peso en el proceso de diseño.

Hemos seleccionado una muestra de arquitectas canarias como objeto de estudio. A ellas nos hemos acercado con las preguntas del apartado anterior y hemos dejado que sean ellas, como parte activa de este estudio, las que nos guíen y nos enseñen la arquitectura de las mujeres.

Metodología de trabajo

Por tratarse de un tema cuyo objeto de estudio es contemporáneo a nosotros, la primera decisión que se tomó fue la de preparar un cuestionario (véase el Apéndice Documental) para entrevistar a un grupo de mujeres arquitectas canarias. La elección de las profesionales entrevistadas estuvo basada en la selección de arquitectas que trabajaran en las dos provincias del archipiélago canario. En Santa Cruz de Tenerife, Maribel Correa Brito y María Nieves Febles Benítez y, en Las

Palmas, Flora Pescador Monagas y María Luisa González García. Las cuatro tienen obra construida, dos de ellas además se dedican a la docencia.

El apoyo bibliográfico ha sido también importante a pesar de que la literatura escrita al respecto no es extensa. Artículos de revistas, revistas digitales especializadas en el arte hecho por mujeres, textos escritos por hombres y mujeres interesados en los estudios de género y monográficos sobre arquitectas concretas o sobre creación femenina en general, han servido de material bibliográfico para este estudio. Un problema con el que nos encontramos a la hora de realizar la consulta bibliográfica fue el hecho de que mucho de lo que se ha escrito sobre arquitectura y género entronca con la literatura feminista, enfoque que no es el que se busca en este estudio.

¿Arquitectura de género o género y arquitectura?

Para poder desarrollar este apartado, nos gustaría definir el concepto *género*. Por estudios de género entendemos aquellos que revelan las diferencias culturales entre hombres y mujeres y las relaciones sociales entre ellos.

A nuestro modo de ver, la obra arquitectónica no tiene un sexo concreto, esto sería una forma bastante reduccionista de estudiar la Historia de la Arquitectura. Cuando hablamos de una arquitectura hecha por mujeres lo que estamos es reivindicando el papel femenino en el estudio androcéntrico de la Historia del Arte en general y de la Arquitectura en particular. Simone de Beauvoir afirmaba “¿Cómo pueden las mujeres haber tenido nunca genio si les ha sido negada toda posibilidad de realizar una obra genial, o incluso una obra, simplemente?”¹.

La mujer ha estado presente en la Arquitectura en aspectos muy importantes de ésta, a excepción del diseño y la gestión, campos que se le han abierto a medida que se han producido los cambios sociales y culturales que le han permitido incorporarse a la vida profesional. Ha sido usuaria con la misma intensidad que los hombres, ha realizado tareas de construcción desde las sociedades primitivas, se ha ocupado de su mantenimiento (tanto de los espacios privados como de los públicos), ha sido clienta e inspiradora de espacios domésticos pero también, aunque en contadas ocasiones, de espacios públicos (sobre todo mujeres pertenecientes a los grupos dominantes).

A diferencia de otras artes, la Arquitectura tiene que cumplir unas funciones específicas, la principal de las cuales es la de ofrecer un servicio a la sociedad. La mujer entra a formar parte de manera individual en la

Arquitectura, desde el punto de vista de los estudios de género, primero como usuaria y después como productora.

Más que una arquitectura diferente realizada por hombres o mujeres, lo que queremos destacar es la diferente concepción del espacio y del tiempo arquitectónico por ellos y ellas. Detrás de esta afirmación hay que hacer algunos matices. Las arquitectas que sólo buscan el diseño dejan al margen lo político, lo económico y lo social y no realizan una arquitectura de género diferenciado, tal y como observamos por ejemplo en la obra de la arquitecta iraquí Zaha Hadid, primera mujer ganadora del Premio Pritzker de Arquitectura (2004).

Desde mitad del siglo XX es frecuente ver a mujeres en los órganos de planeamiento y gestión de las ciudades, desarrollando su trabajo como juristas, geógrafas, sociólogas, filósofas. La irrupción de las arquitectas en el planeamiento urbano se produce en la década de los ochenta del siglo pasado y se consolida en los noventa.

Para María-Ángeles Durán, socióloga cuyos temas principales de trabajo son la estructura social y la dimensión social de la economía, el espacio y el tiempo, lo que inquieta a muchos profesionales es si el acceso de la mujer al diseño y la gestión de la Arquitectura cambiará en algo el tipo de edificaciones y diseños urbanos. Se trata de una preocupación de doble signo: negativa: competencia por los puestos tradicionalmente masculinos, diseños de menor valor; y positivas: considerar positiva la mera presencia de las mujeres en la Arquitectura, incorporando valores cualitativos tales como sensibilidades y soluciones nuevas a problemas tradicionales que no han encontrado respuesta.

Pero, ¿qué opinan ellas? Según diversos estudios realizados, la posición más frecuente entre las mujeres que acceden a áreas de trabajo hasta ahora masculinas, es la neutralidad. También hay profesionales mujeres que temen el ascenso femenino a los grupos de poder y quieren ser las “contadas excepciones”. Bajo nuestro punto de vista y ampliando la incursión femenina a todos los sectores de la economía, la participación de la mujer en el mercado de trabajo, en todos sus niveles, será un hecho consumado cuando deje de ser noticia el que una mujer llegue a determinados puestos en las empresas.

Estrella de Diego, afirma con rotundidad que hoy en día debería estar valorado el papel de la mujer no sólo como creadora de arte sino también como inspiradora del mismo². Las parejas arquitecto-arquitecta han demostrado que, aunque la firma de una obra sea masculina, la mano inspiradora femenina está muy presente aunque sea de manera sutil. Cuestionada a este respecto, M^a

Nieves Febles, nos comentaba en la entrevista realizada que “en el pasado, muchas mujeres trabajaron con arquitectos, quedando ensombrecidas por ellos... Así, las mujeres de Alvar Aalto: Aino y Elisa. Porque cuando ves algunas obras de Alvar Aalto, percibes que hay una sensibilidad sutil que suelen transmitir más las mujeres que los hombres”.

El objetivo final a buscar en la Arquitectura debería ser la consecución de espacios arquitectónicos que conmuevan a todos por igual sin hacer distinciones de género, de clases sociales, de tiempos, de lugares, en definitiva, la realización de una arquitectura en la que la poética del lenguaje de expresión arquitectónica esté tan presente como la técnica.

La presencia femenina en la arquitectura realizada por canarios

El número de mujeres colegiadas en el Colegio de Arquitectos de Canarias (COAC) en el 2006 asciende a 446 de un total de 1630 colegiados (datos facilitados por el Departamento Jurídico del COAC). Debemos señalar que la tendencia a colegiarse es algo menor en las mujeres que en los hombres porque no es una condición necesaria para el ejercicio libre de la profesión en áreas donde desarrollan su actividad profesional muchas de las arquitectas: actividades de tipo funcional, de enseñanza y asesoramiento o de colaboración en proyectos dirigidos por otros³.

Con estas cifras podríamos afirmar que casi cinco centenares de arquitectos que pueden firmar sus proyectos en Canarias son mujeres, lo que supone el 27,4 % de los profesionales colegiados.

Si comprobamos el número de mujeres colegiadas por año, observaremos que existe una progresión aritmética ascendente en el número de colegiadas desde 1970 (1 colegiada) hasta 2005 (40 colegiadas).



Gráfico realizado a partir de los datos facilitados por el COAC.
Elaboración propia

En el cuestionario enviado a las arquitectas, una de las preguntas que les formulábamos era si recordaba cuántas mujeres habían estudiado con ellas. Todas las entrevistadas coincidieron en afirmar que no era alto el número de mujeres que estudiaron con ellas (entre 4 y 15 según las distintas entrevistadas). Flora Pescador Monagas, Directora de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Las Palmas de Gran Canaria, nos aportó el siguiente dato, “hoy está prácticamente en un 50% (el número de estudiantes mujeres) en toda la carrera”.

A pesar de todos estos datos, lo cierto es que la obra construida por estas profesionales supone un pequeño número en la totalidad de obras realizadas por canarios en las últimas décadas. Esto no significa que no existan mujeres trabajando en los estudios de arquitectura y que sus nombres no figuren en los grupos de trabajo de los mismos, sino que la firma exclusivamente femenina de los proyectos realizados es aun muy escasa.

Líneas femeninas: aproximación a la arquitectura hecha por mujeres en Canarias

María Luisa González García

Licenciada en Arquitectura por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en 1978, María Luisa González García, Magüi, es un ejemplo de arquitecta canaria, nació en Las Palmas de Gran Canaria, que se ha dedicado por completo a su labor como arquitecta y docente durante 20 años en la Escuela Superior de Arquitectura de Las Palmas de Gran Canaria, siendo profesora titular de la misma desde el año 2001.

Su labor profesional, tanto en solitario como en grupo con otros arquitectos, comienza en el año 1980 con un proyecto de 25 viviendas de VPO en Valsequillo, Gran Canaria.

La mayoría de sus colaboraciones profesionales las ha realizado con José Antonio Sosa, arquitecto también docente de la ETSA de Las Palmas de Gran Canaria. Su trabajo lo realiza desde su estudio de arquitectura “Nred Arquitectos”.

Su obra ha sido seleccionada para distintas bienales: en 1993 es finalista en la II Bienal de Arquitectura Española 1991-1992 con la *Obra Centro Comercial Escaleritas en Las Palmas de Gran Canaria* (organizado por el MOPT y el UIMP. Presidente comité de selección: Pedro Casariego). En 2000 es seleccionada para la IV Bienal Internacional de Sao Paulo, Brasil con el *Edificio de Usos Múltiples II de Las Palmas de Gran Canaria*, selección que se repite en el 2005 para la VI Bienal Internacional de

Arquitectura de Sao Paulo, esta vez con el *Edificio Judicial de Las Palmas de Gran Canaria*. En el 2004 es seleccionada por la Bienal de Dakar por el Proyecto y Obra *Casa Ruiz, Las Palmas de Gran Canaria*.

También ha recibido en dos ocasiones el Primer Premio del Premio de Arquitectura Manuel de Oraá y Arcocha: en 1986 por la Obra de *30 VPO en Juan Grande (Gran Canaria)* cuyo jurado fueron, entre otros, Álvaro Siza Viera y Luis Clotet, y, en 2006 por la *Casa Ruiz*, estando el jurado formado por Carlos Hernández Gómez, Juan Ramírez Guedes, Pilar Blanco Altozano, Ole Bouman, Manuel Baillo Esteve, Antonio Sanmartín Gaba y Fermín Vázquez Huarte-Mendicoa en representación de David Chipperfield. Para este mismo premio ha sido seleccionada y ha recibido distintas menciones en varias ocasiones.

La obra desarrollada por Magüi González abarca prácticamente todos los terrenos, proyecto, obra y concurso: viviendas colectivas y unifamiliares, equipamientos privados y públicos, edificios públicos y administrativos, edificios industriales, obras de rehabilitación e interiorismo.

Destacaremos en este estudio su obra *Casa Ruiz* por haber recibido en fechas recientes el Primer Premio Manuel de Oraá y Arcocha 2005:

Casa Ruiz, San Cristóbal, Las Palmas de Gran Canaria, 2005

Situada en el popular barrio de pescadores de San Cristóbal en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, a escasos metros del mar, en un lugar donde el recién estrenado Paseo de San Cristóbal hace un pequeño quiebro dejando la parcela retranqueada, la casa es un reflejo de los materiales de la cercana playa por lo que utiliza la piedra y hormigón en la base como continuación de los callados del suelo, redes de pesca haciendo de barandillas, contra-chapados marinos en las ventanas, celosías en urdimbre y troncos de bambú, cañizos, planchas de cemento reforzado con fibras de celulosa (Uralita), reinterpretando los elementos de la autoconstrucción.

La situación de la vivienda y el clima sugirieron a la arquitecta aplicar la idea de Le Corbusier de cubierta jardín, adaptándola al clima marino mediante la utilización de vegetación autóctona que necesita poco agua y se colocó una tanqueta de agua salada en la cubierta creando un lugar para el relax.

La parte trasera de la vivienda, que da a la Autovía Marítima, se cierra con un muro ciego en el que se sitúa la escalera.

La casa destinada a un artista soltero y sin hijos plantea un único espacio tipo loft con gran altura y diáfano.



Víctor Horta, Hotel Dubois (Bruselas, 1901)

El dormitorio se vuelca al mar a través de un jardín zen.

Una hendidura de luz cenital ilumina el baño que aparece como un balcón en la planta superior y en la planta inferior ilumina desde arriba la barra exenta de la cocina que mira al mar:

El porche a un nivel más bajo se plantea como un lugar multiuso, comedor, trabajo, sol.

M^a Nieves Febles Benítez

M^a Nieves Febles cursa sus estudios de Arquitectura en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Su Proyecto de Fin de Carrera conseguirá el Primer Premio Isover al mejor PFC de la ETSA de Las Palmas de Gran Canaria en 1981.

La mayor parte de su producción arquitectónica, que comienza en 1981 con un *Proyecto de Campo de Fútbol en Hermigua (La Gomera)*, la ha desarrollado en colaboración con Agustín Cabrera Domínguez, su pareja profesional y sentimental con quien tiene un estudio de arquitectura, "Cabrera & Febles Arquitectos". Se dedica a proyectos, obras y concursos, trilogía en la que coincide con la mayoría de las arquitectas actuales, no sólo canarias.

Ha recibido en tres ocasiones Menciones en el Premio Manuel de Oraá y Arcocha, la última de ellas en

2004 por el *Conjunto de 63 Viviendas VPO, Régimen Especial, en Finca España, La Laguna*, en colaboración con "Correa + Estévez, Arquitectos S.L."

Son numerosos y destacables sus trabajos en varios campos: en 1989 gana el Premio Nacional de Diseño convocado por el COAC, BD y la Consejería de Industria del Gobierno de Canarias con la *Lámpara Gaviota*, realizada en colaboración con Joaquín Galera Gaspar; participa en distintas exposiciones en el archipiélago; tiene un amplio currículum en la redacción de planes urbanísticos en las Islas Canarias; equipamientos públicos y privados, unidades escolares, centros de salud, centros socio-culturales, plazas, viviendas de protección oficial; edificios comerciales, residenciales, viviendas unifamiliares, agrupaciones de viviendas; ha dirigido y realizado el guión del documental *"Arquitectura del Sol"*, de la serie de Cirilo Leal "Señas Culturales" para Azul TV (2004). M^a Nieves nos comenta que la edificación es uno de los aspectos que más le interesa de la Arquitectura.

La arquitecta afirma que para ella su obra más significativa es la última que realiza pero destacó las *Viviendas de Reposición del Polígono del Rosario*, las *Casas Siza y Padrón*, ambas en El Hierro, el *Museo de la Naturaleza y el Hombre en Santa Cruz de Tenerife*, el *Museo Arqueológico del Hierro*, la *Casa Nadal-Benítez* (seleccionada para el XII Premio Manuel de Oraá y Arcocha) y las *Oficinas del Cabildo en Icod de los Vinos, Tenerife*.

Además de su labor como arquitecta, trabaja de forma activa en el Colegio de Arquitectos de Canarias, donde ostentó diversos cargos representativos y culturales (1982 - 2002).

De entre todas las obras de M^a Nieves Febles queremos reseñar en este estudio la siguiente:

Museo de la Naturaleza y el Hombre, Santa Cruz de Tenerife, 1994-1999

El Hospital de los Desamparados fue fundado en 1745 por los hermanos Rodrigo e Ignacio Logman, en las inmediaciones del Barranco de Santos en terrenos cedidos por el que fuera Conde de la Gomera y Marqués de Adeje.

Objeto de varias transformaciones a lo largo del siglo XIX, la más importante fue protagonizada por el arquitecto provincial Manuel de Oraá que elabora unos planos de ampliación y reforma aprobados en 1863. En 1888 fue víctima de un incendio que destruyó gran parte del edificio. Se emprendieron los trabajos de reconstrucción bajo la dirección del arquitecto Manuel de Cámara. La fachada constituye uno de los mejores ejemplos del neoclasicismo en Canarias.



Museo de la Naturaleza y el Hombre. S/C de Tenerife

Entre 1994 y 1999 fue objeto de un obra de rehabilitación llevada a cabo por M^a Nieves Febles y Agustín Cabrera para su uso como Museo de la Naturaleza y el Hombre (MNH).

El Hospital Civil está constituido por dos zonas perfectamente diferenciadas, una de ellas que da al Barranco de Santos y tres naves perpendiculares cerradas por una cuarta que conforman dos grandes patios.

En 1994 se rehabilita por M^a Nieves Febles y Agustín Cabrera para su uso museístico en lo que respecta a la tercera planta en los dos anillos delanteros, así como el tratamiento del vestíbulo y núcleo de comunicación vertical. El proyecto tenía que responder al programa planteado por los técnicos museógrafos siendo el trabajo con ellos constante.

Los hospitales están entre los edificios de más difícil rehabilitación para su reutilización como centro sanitario. Sin embargo, la estructura distributiva de patios, propia de los hospitales tradicionales, así como las dimensiones de los mismos, permiten que estos antiguos edificios sean ideales para uso museístico.

La modernización del edificio se consiguió en el Museo de la Naturaleza y del Hombre mediante la actuación sobre pavimentos, techos, materiales y los sistemas de accesos, puertas, pasos y escaleras

Flora Pescador Monagas

Flora Pescador Monagas es Profesora Titular de Urbanística y Ordenación del Territorio de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSA) de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC). Actualmente es la Directora de la ETSA de la ULPGC.

Sus trabajos se centran actualmente en la intervención en el Paisaje aunque también ha realizado proyectos arquitectónicos como el *Centro Cívico de La Ballena* (1989), la mayoría de ellos con su pareja y compañero de profesión Vicente Mirallave Izquierdo.

Desde su estudio, MPC (con Vicente Mirallave y Ángel Casas), ha desarrollado, entre otros, los siguientes proyectos que demuestran su interés en integrar arquitectura y paisaje: *Proyecto Concurso Centro Comercial Playa del Inglés*, *Plan Especial de la Desembocadura del Barranco de La Aldea* y el *Plan de Asentamientos Turísticos Especiales*, el *Plan Especial Barranco de La Ballena en Las Palmas de Gran Canaria*, el *Proyecto del Parque de San José del Álamo*, la *Plaza de los Faycanes en Gáldar*, *Proyecto de Aparcamiento y Plaza de los Derechos Humanos en Las Palmas de Gran Canaria*, *Plaza del Castillo de la Luz en Las Palmas de Gran Canaria*, *Proyecto de Edificio de Ocio y Deporte de la parcela de la Cícer en la Playa de las Canteras* (que comenzará a ser construido en fechas próximas, los proyectos del *Parque Santa Catalina* y de un *Hotel de cinco estrellas en el Muelle Xanapú*.

Otras obras a señalar son la *Fuente del Huerto de las Flores en Agaete*, *Anteproyecto del Parque de Las Rehojas en Las Palmas de Gran Canaria*, *Proyecto del Quiosco de la Música en el Parque de San Telmo en Las Palmas de Gran Canaria*, participación en el *Concurso de mobiliario urbano para la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria*, el *Acondicionamiento Paisajístico del Campues de Tafira* y la *Ampliación del Jardín Botánico Viera y Clavijo* también en Tafira.

Proyecto de Acondicionamiento Paisajístico de la Ladera Sur de La Minilla, Las Palmas de Gran Canaria, 2000

En el Barranco de la Ballena se le propone al estudio de Flora Pescador acometer el *Proyecto de Acondicionamiento Paisajístico de La Minilla*.



Acondicionamiento Paisajístico de La Minilla Las Palmas de GC

Se toma como punto de partida, al igual que ocurriera con el Proyecto del Parque de San José del Álamo, la preocupación por recuperar las antiguas redes agrarias y de agua. La estructura de los jardines recuerda el sistema de abancalamiento de cultivos

Se hizo un esfuerzo por reforzar la percepción cinética del Barranco de La Ballena y recuperar la memoria histórica de la casona de la finca agrícola junto a la restauración del estanque principal que se reconvierte en fuente.

Maribel Correa Brito

Desde 1982, año en que empezó su andadura profesional, Maribel Correa ha recibido diversos premios: en 1982, Premio Nacional en el Concurso de "Anteproyectos de Soluciones arquitectónicas para viviendas unifamiliares en el medio rural"; en 1985 ganó el Primer Premio en el Concurso Regional de ideas para la construcción de Centros Escolares en Canarias; en 2000 el Primer Premio del Concurso de Ideas para el *Edificio Sede de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias en Santa Cruz de Tenerife* y el Segundo Premio en el Concurso de Ideas para el *Edificio Sede de la Caja Rural de Tenerife* en colaboración con Cabrera & Febles, Arquitectos, en 2001. Ha recibido en dos ocasiones el Premio de Arquitectura Manuel de Oraá: en 1984-1985 por el *Edificio García y Correa en Santa Cruz de Tenerife* y en 1986-1987 por la *Reforma del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*. En este mismo premio ha recibido Menciones cuatro veces: 1988-1989: *Escuela de EGB de Buenavista en Tenerife*; 1990-1991: *Vivienda Unifamiliar en Radazul*; 1996-1997: *Rehabilitación del Instituto Cabrera Pinto en La Laguna*, obra por la que además fueron seleccionados para el Premio Europeo de Restauración "Europa Nostra"; y 1998-1999 por el *Edificio Sede del Polígono de Granadilla*.

Desde 1993 trabaja junto a su pareja profesional y sentimental en el estudio "Correa + Estévez Arquitectos", que nace como continuación de la labor desarrollada hasta entonces por Maribel y por Diego Estévez. En el estudio se han materializado numerosos proyectos entre los que destacan edificios y equipamientos públicos.

Edificio de Usos Múltiples II, Santa Cruz de Tenerife, 1989-1993

El edificio nació con un talante ambicioso. Su funcionalidad era una de las premisas de partida puesto que debía albergar "múltiples usos".



Edificio de Usos Múltiples II S/C de Tenerife

Situado en un enclave estratégico de la zona nueva de Santa Cruz de Tenerife, en el cruce de dos avenidas principales como son la Avenida Tres de Mayo y la Calle José Manuel Guimerá, su fachada de movimiento sinuoso, convierte al edificio en un inmueble dinámico. Su imagen funcional y moderna se consigue mediante el uso del vidrio y las líneas paralelas de su fachada.

En el exterior, el cuadrado de partida se refuerza en sus esquinas mediante torreones en tres de ellas, proyectándose la cuarta fuera del perímetro del edificio como un elemento cilíndrico que se ha convertido en imagen emblemática del mismo.

En su interior, la distribución en torno a un patio central recuerda la tipología tradicional canaria. Los espacios de trabajo colectivos y comunes se distribuyen alrededor del patio mientras que los despachos privados se sitúan en el perímetro del edificio. El vacío central de forma triangular está cruzado por una diagonal en la que se apoyan los núcleos de servicios y comunicaciones.

Un estanque de agua ocupa la base del triángulo donde el agua tiene dos funciones: funcional (depósito de agua para incendios) y estético.

Anexo Documental

Cuestionario arquitectas

- Currículum vitae
- ¿Recuerda cuántas mujeres estudiaron con usted?
- ¿Ha encontrado obstáculos o se ha tenido que enfrentar a dificultades que sólo se debían al hecho de ser usted una mujer?
- Si trabaja en un equipo con arquitectos, ¿qué diferencia encuentra entre su forma de enfocar cada proyecto y la de ellos?, ¿se reparten las tareas por igual o se ocupa usted de tareas determinadas, diferentes a las de sus compañeros?
- ¿Cree que hombres y mujeres tienen diferentes visiones de la arquitectura y del espacio arquitectónico?
- ¿Qué le interesa más de la arquitectura: práctica, teoría, docencia, edificación, urbanismo...?
- ¿Se siente más cómoda trabajando en un grupo de personas de todos los géneros?, ¿prefiere trabajar con hombres o con mujeres?
- Para usted, ¿cuál es su obra más emblemática?, ¿cree que si hubiese sido proyectada por un hombre el resultado hubiera sido el mismo?
- ¿Puede decirme cuáles son para usted las obras más importantes de la Hª de la Arquitectura?. Si no ha incluido ninguna en la respuesta, ¿me podría decir cuál es para usted la obra de arquitectura más destacable realizada por una mujer?

Notas

- 1 De Beauvoir, Simone (1987).
- 2 Diego, Estrella de (2006)
- 3 Durán, María-Ángeles (1998), p. 28.

Bibliografía

- AZNÁREZ, M. (2006): "Cambio de planos" en *El País Semanal* 1542: 54-64
- CABRERA BENÍTEZ, A., FEBLES BENÍTEZ, M.N. (1996): "Rehabilitación del antiguo Hospital Civil para Museo de la Naturaleza y el Hombre" en *Basa* 19: 88-93
- CEVEDIO, M. (2003): *Arquitectura y género: espacio público – espacio privado*. Icaria, Barcelona
- COAC (1985): *Arquitectos en Juvecan 85 [Catálogo de exposición]* 30 Noviembre - 8 Diciembre, COAC, Las Palmas de Gran Canaria
- DE BEAUVIOR, SIMONE (1987): *El Segundo Sexo. La experiencia vivida*, Siglo Veinte, Buenos Aires
- DIEGO, ESTRELLA DE (2006): "¿Y las musas?...al museo" en *Descubrir el Arte* 85: 58-61
- DURÁN, MARÍA-ÁNGELES (1998): *La ciudad compartida: Conocimiento, afecto y uso*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid
- GUTIÉRREZ HERREROS, V. (1997): "Obras recientes de Maribel Correa y Diego Estévez" en *Basa* 20-21: 168-179
- PESCADOR MONAGAS, F. (2004): "Planificación territorial y paisaje en Canarias" en *Cartas Urbanas* 9: 38-51
- RUIZ CABRERO, G. (1999): *Guía de arquitectura contemporánea: Tenerife, 1962-1998*, Cabildo de Tenerife; COAC, Santa Cruz de Tenerife
- VVAA (1996): "Edificios Múltiples II" en *Basa* 18: 70-75
- VVAA (2005): *Luz, agua y tierra en la arquitectura*, ETSA; ULPGC, Las Palmas de Gran Canaria
- CORREA + ESTÉVEZ ARQUITECTOS. Página web del estudio de arquitectura de Maribel Correa Brito, [en línea]. Dirección URL: <<http://www.correaestevez.com/>>
- La mujer construye. Portal de la Asociación Profesional La Mujer Construye, [en línea]. Dirección URL: <<http://www.lamujerconstruye.org/>>
- Nred arquitectos. Página web del estudio de arquitectura de Magüi González García, [en línea]. Dirección URL: <<http://www.maguigonzaalez.com/>>
- The Pritzker Architecture Prize. World Wide Web Site, [en línea]. Dirección URL: <<http://www.pritzkerprize.com/>>

Rehabilitación de edificios históricos canarios para uso museístico en el mundo contemporáneo

Raquel Palmero Barreto
Universidad de La Laguna

Introducción

Durante los siglos XIX y XX se han ido sucediendo numerosas teorías y corrientes acerca del modo de enfrentarse y tratar los monumentos que nuestro pasado histórico nos ha legado.

Gran parte de estos monumentos históricos no responden, de manera alguna, a los proyectos originales sino que son el resultado de numerosas intervenciones para alcanzar una mayor adaptación del edificio a las nuevas necesidades que en cada época se iban presentando.

En relación a ello, debemos recordar que esta tendencia es una de las que, en la actualidad, se está llevando a cabo en gran medida; sin embargo, esta restauración lleva practicándose desde épocas más alejadas a nuestros días, incluso antes de que, en el siglo XIX, el concepto de *Restauración* naciese.¹

En la actualidad y desde hace varias décadas, una de las tendencias que más se está llevando a cabo es la de recuperar el edificio mediante la otorgación a éste de una dimensión utilitaria que aporte beneficios a la sociedad en la que se inserta. Ello corresponde a una valoración de la historia del edificio en sí, pero a su vez, a un programa de revitalización de los mismos, lo que permite conservarlos de una manera mucho más útil que el propio abandono.²

Debemos señalar que uno de los nuevos usos que con más frecuencia se le da a los edificios en estos momentos, es el museístico. De ahí que es frecuente que nos encontremos edificios de diversa tipología totalmente readaptados y convertidos en museo. La nueva función

museística en los edificios históricos nos presenta una doble vertiente, por un lado, nos permite conservar un continente; y por otro, dar un depósito a un contenido digno de ser museístico.

Pero como señalábamos anteriormente, hasta llegar a estas actuaciones contemporáneas de actuación en edificios históricos, se han ido gestando, en los dos últimos siglos, las bases de los postulados actuales. Es por ello, por lo que es de gran relevancia recordar de manera breve y orientativa cómo se ha desarrollado la historia de la restauración arquitectónica, a modo de intentar encontrar conexiones entre el pasado y la actualidad.³

Es durante el siglo XIX cuando surgen los primeros debates y posturas disidentes acerca de la materia. Así, encontramos dos posturas opuestas relacionadas con la intervención, una de ellas representada por Viollet Le Duc y la otra por John Ruskin. Si Le Duc y su escuela defendían, por encima de todo, la recuperación de la obra original; ⁴ Ruskin, por el contrario, valoraba y ensalzaba la historia del edificio, incluso con los añadidos que el tiempo le ha dado.⁵

Ya a finales del siglo surge otra corriente con la Escuela Italiana y sus componentes, Camillo Boito y Givanoni. Con ellos se reconcilian los postulados de Le Duc y Ruskin, de manera que ellos defienden la historicidad del edificio con todos sus añadidos, pero a la vez ven positiva la restauración, siempre que sea necesaria y en pequeña escala.⁶

Aparte de estas escuelas, a principios del siglo XX surge la corriente vienesa, integrada principalmente por Alöis Riegl.⁷ Gracias a él se le dará importancia al monu-

mento desde dos dimensiones diferentes, por un lado, por el valor histórico del mismo, y por el otro, por el valor artístico que éste posee.

Una de las ideas más importantes que Riegl defiende es la restauración con el fin de lograr la reutilización del edificio, idea que será de máxima influencia en las teorías contemporáneas de recuperación de la funcionalidad del edificio, ya comentadas con anterioridad.

Todas estas teorías y tendencias europeas influyeron durante la primera mitad del siglo XX en el panorama español. De esta manera, la restauración arquitectónica en nuestro país es el resultado de influencias foráneas. Aparecen así, en nuestro país seguidores de las ideas de Le Duc, como son Juan de Madrazo y Demetrio de los Ríos y Serrano.

Aparecen también restauradores como son Juan Bautista Lázaro o Vicente Lampérez. Éste último consideraba la utilidad del edificio como valor importante de la belleza del edificio, además defiende los añadidos de los edificios, siempre y cuando, sean de cierta riqueza artística.⁸

Asimismo, deben ser nombrados en el panorama español, personajes relevantes como Ricardo Velázquez Bosco, Leopoldo Torres Balbás o Luis Menéndez Pidal.

Como consecuencia de la llegada de estas tendencias al país, se produce una divergencia entre la escuela restauradora y la conservadora,⁹ pero debemos recordar que, posteriormente, la restauración en España será el resultado de los momentos históricos por los que el país ha atravesado. Momentos como la Guerra Civil o la posguerra, en los que nuestro patrimonio sufrió un importante daño. Este daño comenzó a paliarse en el momento en que el país pasó a ser democrático, ya que con la democracia las instituciones han prestado un mayor interés por el Patrimonio Histórico Español. Se deriva de ello la aparición de la Ley de Patrimonio Histórico Español, del 25 de junio de 1985.¹⁰

La cantidad de vertientes y de opiniones acerca de la restauración y conservación del legado histórico, desembocó en que surgiera la necesidad de concretar unas normas generales de intervención. A colación de ello, se comenzaron a celebrar congresos, reuniones, simposios...; es el caso de la Carta de Venecia, de 1964; la Declaración de Ámsterdam, de 1975; las Recomendaciones de París, de 1968, y de Nairobi, de 1976; la Carta de Toledo, de 1968; o las Cartas del Restauro Italianas, de 1972 y 1987.¹¹

Antecedentes y estado actual del tema

Gracias al Estatuto de Autonomía, se le da a Canarias el derecho pleno para legislar su patrimonio histórico, de

manera que este derecho culmina con la creación de una ley¹² propia que, aunque debe adaptarse a la ley nacional, goza de libertad para tratar al patrimonio canario con las peculiaridades que éste presenta.

En el Artículo 52 de nuestra ley se trata del deber de conservar y restaurar los bienes históricos; en el Artículo 54 de la misma, se aborda el tema de la utilización de dichos bienes y se reconoce que se puede proceder al cambio de uso de dichos bienes; y en el Artículo 57 aparecen los criterios de intervención pertinentes y a tener en cuenta a la hora de enfrentarse a los bienes. Estos artículos de nuestra Ley nos serán de gran ayuda a la hora de realizar este estudio que nos ocupa.

La tendencia a la que antes hacíamos mención de la rehabilitación de edificios históricos para dotarles de un uso museográfico, es una tendencia que también se ha venido practicando en el Archipiélago Canario durante las últimas décadas. Con este tipo de intervenciones se consigue mantener una arquitectura que es el más fiel testigo de la identidad y la historia canaria. Por otro lado, nos permite ampliar el número de espacios, en este caso museos, necesarios para el desarrollo de los habitantes del Archipiélago.

En relación a la intervención en edificios históricos en Canarias hay que anotar que son muchas y variadas las tipologías de edificios que son utilizados para este nuevo uso. Cabe señalar como más usual, la intervención en edificios nobiliarios, casonas domésticas tanto urbanas como rurales, castillos, etc. Como ya señalábamos con anterioridad, estas intervenciones presentan la ventaja de que asegura la pervivencia de edificaciones canarias que, de no ser de esta manera, estarían destinadas a perderse; sin embargo, aparecen en el panorama de nuestras islas, un punto de disidencia en aquellos que consideran que dotar al edificio de un uso diferente la originario, no es la mejor vía de conservación.

A pesar de ello, las islas Canarias cuentan cada vez más con museos ubicados en edificios recuperados. La tendencia se hace más numerosa en las capitales de provincia, como son Tenerife y Gran Canaria; pero, también se hace presente, aunque en menor medida, en el resto de las islas.

Como ejemplos más relevantes podemos recordar el CAAM en Las Palmas de Gran Canaria, el Museo de Historia de Canarias en La Laguna, o el MIAC en Lanzarote. Éstos son el resultado de un proceso de rehabilitación de tres edificios de tipologías diferentes, que han tenido que adaptarse a un nuevo fin, para lo que han tenido que sufrir modificaciones diversas y los añadidos pertinentes.

Como señalábamos anteriormente, la rehabilitación de edificios históricos para dotarles de un uso museográfico es una tendencia relativamente actual en Canarias, debido a ello, los estudios realizados son escasos. Tanto es así, que únicamente existen estudios puntuales de ejemplos aislados y nunca monográficos, sino contenidos en obras de carácter más general.

Podemos encontrar información de los edificios que se adaptan en publicaciones de prensa o revistas, en el momento en que se pone en marcha la rehabilitación o una vez concluida, pero no hay un análisis profundo y concreto que aúne los ejemplos, y desemboque en un estudio amplio de esta tendencia de intervención que se está dando en las islas.

Debido a este vacío que existe, es necesario para el panorama insular contar con un estudio acerca de esta tendencia de intervención, de la situación de las islas en materia de conservación y restauración de edificios históricos, y acerca de los edificios históricos utilizados como continentes para la ubicación de museos.

A priori partimos de la idea de que todos esos edificios que han sido adaptados para el uso indicado, son el producto de interesantes estudios llevados a cabo por los profesionales de la arquitectura, que deben ser sistematizados convenientemente. Queremos demostrar, como a nuestro aún escaso entender, los materiales, las tipologías de los edificios intervenidos e incluso los terrenos, pese a ser analizados bajo una perspectiva teórica nacional, nos ofrecen las peculiaridades de nuestro singular archipiélago, repercutiendo en formas que aún restauradas, constituyen importantes huellas de nuestra identidad.

Partimos de la base, asimismo, de que esas transformaciones han generado diferentes actitudes en nuestra sociedad, pudiendo a la postre ofrecer un estudio sociológico y cultural del fenómeno en cuestión.

Objetivos

Con la realización de este trabajo de investigación se pretende sacar en claro una serie de ideas.

El principal objetivo es la realización de un amplio estudio acerca de la rehabilitación de edificios históricos canarios para dotarles de un uso museográfico, diferente al original del edificio. De esta manera, se pretende comprobar, a su vez, si las intervenciones realizadas en estos edificios guardan relación y se ciñen a lo establecido en el Artículo 57 de la Ley de Patrimonio Histórico de Canarias, en particular; y con la Ley de Patrimonio Histórico Español, en general.

Partiendo de este estudio se analizará la situación actual canaria en materias de conservación y restaura-

ción, lo que nos dará pie para poder elaborar una serie de comparaciones entre la política restauradora llevada a cabo en el archipiélago, con las posturas, sobre la misma materia, establecidas por los teóricos del siglo XIX y XX.

Finalmente se establecerá un catálogo de aquellos museos canarios que se han ubicado en edificios históricos adaptados para ello, y a partir de ahí, se realizará una ficha técnica de cada uno, que contenga la historia del edificio, el proyecto de museo que para él se realizó y la situación actual del edificio como museo.

Dentro de este catálogo se añadirán, a su vez, todos aquellos proyectos de museo ubicados en edificios históricos que, finalmente, no fueron llevados a cabo.

Metodología

Para llevar a cabo esta investigación se pondrán en marcha una serie de tareas sucesivas que servirán de base para el posterior desarrollo del trabajo.

En primer lugar se realizará un estado de la cuestión bibliográfica. Se hará un vaciado de toda la posible información que haya publicada en relación al tema. Por otro lado, se consultará todas las publicaciones, estudios y bibliografía que sirvan de antecedente para la investigación.

En segundo lugar, se procederá al estudio e investigación de archivos insulares, consulta de prensa, entrevista con los arquitectos responsables de las obras de adaptación, proyectos existentes en los archivos de cabildos, ayuntamientos, etc.

También en esta segunda fase se visitarán los museos existentes en todo el archipiélago, que se ubiquen en edificios históricos, con el fin de conocer in situ la labor de rehabilitación, y obtener material fotográfico a objeto de comparar formas originales con las estructuras actuales.

En último lugar, se realizará la sistematización de todos los datos obtenidos en las fases anteriores, para la elaboración y redacción del proyecto.

El proceso de elaboración del proyecto se verá temporalmente dividido en cuatro etapas.

La primera consistirá en seis meses para un vaciado de bibliografía relativa a las Teorías de Restauración y Conservación en el siglo XX, a la organización y funcionamiento del museo, y a las monografías existentes de cada edificio histórico a tratar.

A continuación se empleará de seis a siete meses para la consulta de: archivos, en los que se buscarán los proyectos de museo realizados; prensa, de la que se consultará aproximadamente, el periodo de tiempo entre la década de los 70 hasta la actualidad, con el fin de encon-

trar proyectos de museos en edificios históricos que no llegaron a realizarse.

En tercer lugar se utilizará aproximadamente un año para las visitas de cada museo en las diferentes islas, con el fin de realizar una ficha de cada edificio histórico, un análisis de la situación del museo, y establecer los cambios que el edificio ha sufrido para su adaptación a su nuevo uso.

Por último, se emplearán de seis a siete meses para la elaboración y redacción del trabajo; y para dilucidar las conclusiones a las que se ha llegado.

Notas

- 1 Para ver ejemplos de dicho cambio de funcionalidad en edificios consúltase CALAMA, J. M^a y GRACIANI, Amparo: *La Restauración decimonónica en España*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998.
- 2 Véase BALLART, José: *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Ariel, Barcelona, 1997, pp. 65-66.
- 3 Véase MACARRÓN, Ana M^a: *Historia de la Conservación y la Restauración*. Tecnos, Madrid, 1995.
- 4 Esta tendencia promovida por Le Duc es la denominada *Restauración Estilística*.
- 5 Acerca de los edificios Ruskin afirmaba: "Su gloria toda está en su edad [...] en su testimonio de durabilidad ante los hombres [...]", en MACARRÓN, Ana M. op. Cit., pp. 155.
- 6 Las ideas de la Escuela Italiana se agrupan bajo el nombre de *Restauración Estilística*, y sus postulados están presentes en las intervenciones actuales. Tal es el caso de la necesidad de que exista clara diferencia entre los elementos originales y los añadidos del edificio; o la necesidad de documentar cada paso que se da en la intervención de un edificio.
- 7 Riegl fue conservador del Museo de Artes Decorativas de Viena y presidente de la Comisión de Monumentos Históricos.
- 8 Lampérez realizó obras como las reconstrucciones de la Catedral de Burgos o la Catedral de León.
- 9 La Escuela Conservadora será la que imperará en España a principios del siglo XX.
- 10 Anterior a esta ley podemos encontrar en España la Ley del 13 de mayo de 1933.
- 11 Véase MACARRÓN MIGUEL, Ana M^a y GONZÁLEZ MOZO, Ana: *La Conservación y Restauración en el siglo XX*. Tecnos, Madrid, 1998, pp. 155-163.
- 12 Ley de Patrimonio Histórico de Canarias, de 15 de marzo de 1999.

Autorrepresentación e identidad en la obra de Shirin Neshat, Mona Hatoum y Randa Shaath

Pere Parramón Rubio
Universitat de Girona

Nos os hemos hecho pueblos y tribus, diferentes,
para que reconozcáis las diferencias y la igualdad
de los unos y de los otros (El Corán, 49: 12).

Los medios de comunicación europeos y norteamericanos construyen una imagen de la mujer islámica en ocasiones estereotipada y centrada en distinguirla como “otro” atrapado en un sistema cultural que le es hostil y que la victimiza. Un ejemplo es el mensaje radiofónico que Laura Bush dirige a la nación el 17 de noviembre de 2001. Para esta intervención, una de las escasas con carácter político desde que es esposa del presidente de los Estados Unidos, escoge el tema de las mujeres afganas bajo el dominio de los talibanes. En el discurso aborda sus duras circunstancias, la privación de sus derechos fundamentales y la obligación de cubrir la totalidad de sus cuerpos¹. Las afganas, según el retrato de la Primera Dama, son víctimas, una imagen a menudo alimentada por los medios de comunicación desde 1996, cuando los talibanes llegan al poder e imponen a la población femenina el uso de un vestuario basado en la ocultación total de sus personas. En los mismos años, y en primera instancia de forma paradójica, las apariciones públicas de la Reina Rania al-Abdullah de Jordania son constantes, y su imagen de modernidad y lucha por los derechos sociales, mezclada con una cierta aura romántica de princesa del islam, se difunde por todo el mundo; Rania, esposa de un monarca hashemita descendiente directo del Profeta Muhammad, viste habitualmente desprovista de signos de tipo confesional —en ocasiones puntuales se cubre la cabeza parcialmente con un velo—, y desarrolla sus tareas

de representación de la corona jordana sin limitaciones derivadas de su sexo.

La imagen de la mujer del islam² que difunden los medios de comunicación europeos y norteamericanos en determinadas ocasiones puede resultar ambigua: desde la persona desconocida que ni siquiera tiene derecho a mostrar su rostro hasta la aristócrata famosa que ocupa portadas de revistas. Por un lado, el ser anónimo e invisibilizado por sociedades percibidas como profundamente sexistas, simbolizado en la forma de afganas silenciosas y ocultas de la cabeza a los pies por metros de tela, o mediante enjambres negros de iraquíes o iraníes exaltadas durante entierros y manifestaciones. En este sentido, las televisiones y el fotoperiodismo suelen trasladar una imagen de la mujer del islam como víctima. En cambio, se hacen visibles con más dificultades las muestras que las contradicen, casos como el de las militantes de la Revolutionary Association of the Women of Afghanistan (RAWA), que desde 1977 luchan por los derechos de las mujeres y se oponen a la tiranía en cualquiera de sus formas. En el otro extremo, resplandecientes individualidades con nombres y apellidos, mujeres bellas e inteligentes que a menudo ocupan la prensa dedicada a la *people* (a los personajes famosos) y a la moda, medios de los que se dictan los patrones de belleza, elegancia y expectativas sentimentales de muchos lectores. La imagen de la mujer del islam, por tanto, puede ejemplificar aquello que Europa y los EUA rechazan, pero al mismo tiempo, algunos de sus deseos más íntimos. En cualquier caso, son los medios los que en numerosas ocasiones se encargan de construir unas imágenes y otras, porque sus fines princi-

pales consisten en satisfacer las demandas de un público que ya tiene asociada la imagen de la mujer islámica a la de una víctima o a la de una princesa de cuento de hadas.

No obstante, en el presente la globalización permite un intercambio cada vez más fluido entre países y culturas diversas, de manera que cada cierto tiempo se difunden imágenes del islam tomadas desde otras perspectivas, especialmente en lo que respecta a sus mujeres. Los estudios de género europeos y norteamericanos poco a poco redescubren la importancia de pioneras del feminismo árabe como Hoda Shaarawi; los libros de la marroquí Fatema Mernissi sobre la realidad social de la mujer musulmana y los cómics autobiográficos de la iraní Marjane Satrapi son éxitos de ventas; también del Irán actual, regido por un sistema teocrático islámico, surge la imagen de valentía y compromiso de Shirin Ebadi, Premio Nobel de la Paz en 2003; y en los circuitos artísticos europeos y norteamericanos cada vez se hace más evidente que artistas como Shirin Neshat, Mona Hatoum y Randa Shaath, entre muchas otras, colocan la imagen de la feminidad en el centro de su producción. Los ejemplos podrían continuar, pero el denominador común del imaginario que construyen es el mismo: la imagen de la mujer del islam desde las propias mujeres del islam. Las víctimas mudas e invisibles que discursos como los de Laura Bush describen, resultan tener voz y rostro. La situación de las mujeres en el islam puede ser difícil —lamentablemente, como sucede con tantas otras repartidas a lo largo y ancho del planeta—, pero muchas de ellas han comprendido que la vía del victimismo no es la más efectiva para defender sus derechos. Pese al trato discriminatorio y a las innegables desventajas sociales resultantes de la segregación ejercida sobre su sexo biológico, las mujeres del islam también despliegan estrategias diversas para escalar posiciones y conquistarse el lugar digno que les corresponde. No en vano la heroína del recopilatorio *Kitab alf layla wa layla* [Libro de las mil y una noches], Shahrazad, es alguien capaz de salvarse a sí misma y al resto de mujeres del reino, amenazadas por la misoginia patológica del monarca Shahriyar, traumatizado por la infidelidad de una esposa anterior. En su aventura cívica y civilizadora, la astuta Shahrazad esgrime una única arma, la inteligencia.

No atender a las imágenes que las mujeres del islam proyectan voluntariamente comporta el peligro de reducir las a alteridades imposibles de conocer. Contentarse con los espejismos levantados a su alrededor implica aceptar un muro entre sus realidades y el “yo”. Condenarlas a la alteridad supone alimentar los conflictos entre civilizaciones, porque, como recuerda Fatema Mernissi, hoy en día comprender a la mujer del islam es

comprender mejor al islam mismo³. Verlas únicamente como víctimas exóticas sólo sirve para tejer ficciones que alimenten la incomprensión, los tópicos y los prejuicios. Es decir, todos aquellos fenómenos que llevan a analistas como Samuel P. a advertir de los peligros del “choque de civilizaciones” que sacude al mundo contemporáneo en *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* [El choque de civilizaciones y el nuevo orden mundial] (1996)⁴. Las relaciones basadas en la alteridad se saldan irremediabilmente con hostilidades de signo diverso. Siendo el otro algo lejano y extraño, uno no tiene porqué sentirse responsable de él, con todo lo que ello implica. Como recuerda Xavier Antich en sus comentarios sobre la obra filosófica de Emmanuel Lévinas, la guerra y el ejercicio imperialista del poder son, por definición, la ausencia de respeto por la alteridad⁵.

Para el islam, el lenguaje es la peregrinación que permite la salida de uno mismo hacia los demás, y, junto a ellos, en conjunto, evocar a la tercera persona ausente (usando términos gramaticales), recordar al *garīb* (“extranjero”)⁶, el Desconocido identificado con la verdad⁷. Solamente mediante la comunicación con el otro se puede intentar luchar contra el “choque de civilizaciones” y conseguir la paz. El primer paso, sin embargo, es escuchar. Escuchar, por ejemplo, la voz de las mujeres, y de entre todos sus mensajes, el más básico, aquel donde exponen *quienes* son. Este es el principal objetivo de la tesina *Autorrepresentación e identidad en la obra de Shirin Neshat, Mona Hatoum y Randa Shaath*, atender a las imágenes que determinadas mujeres del islam lanzan de ellas mismas, para contribuir a dejar de sentir las como alteridades inalcanzables, como criaturas desconcertantes con problemáticas remotas. Consecuentemente, la separación “Oriente/Occidente” —es decir, la frontera entre “ellos” y “nosotros”— se verá comprometida, porque si los otros dejan de ser “otros” es que han sido aceptados en el seno del “nosotros”. Las imágenes de las mujeres artistas del islam, de este modo, en tanto influyen en la sociedad, demuestran una carga política que solamente se puede entender en un contexto de militancia activa en defensa de sus derechos. Un contexto opuesto al victimismo construido frecuentemente en los medios de comunicación europeos y norteamericanos.

El trabajo de investigación *Autorrepresentación e identidad en la obra de Shirin Neshat, Mona Hatoum y Randa Shaath* se centra en ese tipo de autorrepresentaciones, concretamente en la obra de tres artistas vinculadas de una forma u otra al islam y que, además, debido a sus periplos existenciales particulares, tienen una experiencia del mundo como globalidad en la que las nociones de

frontera o choque cultural necesariamente tienen que replantearse. La primera, Shirin Neshat (Qazvin, Irán, 1957), es fotógrafa y autora de trabajos en vídeo y cine; Mona Hatoun (Beirut, el Líbano, 1952), después de una etapa trabajando principalmente en el campo de la *performance*, se concentra en la instalación y la escultura; la tercera, Randa Shaath (Filadelfia, EUA, 1963), formada en el campo del periodismo, se dedica a la fotografía. Todas ellas viven la época postcolonial de los entornos en los que pasan su infancia y juventud o bien en los que desarrollan habitualmente sus actividades profesionales. Nacida en el Irán prerrevolucionario, Neshat desde joven vive en los EUA; Hatoun pertenece a una familia palestina refugiada en el Líbano, país donde nace debido a las circunstancias políticas, y se establece en Gran Bretaña desde que se traslada por motivo de estudios; Shaath, aunque nacida en los EUA, vive y trabaja en Egipto. En los tres casos, la cuestión del desplazamiento es un aspecto biográfico decisivo para la comprensión de su obra artística. De hecho, la emigración, la inmigración y el exilio son algunos de los temas frecuentes en el arte contemporáneo vinculado al *dār al-islām* ("mansión del islam", expresión referida al mundo islámico), ya que la agitada situación política que sufren muchos de sus países y regiones⁸, ligada a serios problemas económicos, propician grandes cantidades de desplazados. Además, según diversas pensadoras feministas, como Caren Kaplin y Julia Kristeva, la productividad creativa del desplazamiento es especialmente notable entre las mujeres artistas. Janet Wolff concreta que la carencia de adscripción a un territorio facilita la transformación personal a través de un proceso de reescritura del yo que descarta las convenciones más restrictivas de la tradición, por estar lejos del hogar y sus imposiciones culturales⁹. Shirin Neshat, Mona Hatoun y Randa Shaath aceptan una vida nómada que las lleva a transitar por diferentes países pertenecientes o no al *dār al-islām*, con la predisposición derivada, además, de vivir en un mundo globalizado que facilita los desplazamientos. Como diría la artista Jacqueline Morreau, son "nómadas globales".

Al margen de las lecturas feministas, la idea del desplazamiento es clave para la fe musulmana y los modos de vida que despliega. Cuando Muhammad y sus seguidores temen por sus vidas deciden retirarse de la Meca hacia el exilio, llegando el 16 de septiembre de 622 a Medina. Revelaciones divinas aparte, este episodio, conocido como Hégira —de *hiḡra* ("emigración")—, es el más importante de la vida del Profeta, tanto que a partir de sus acontecimientos empieza a contar la era islámica. Incluso las visiones apocalípticas insisten en la importancia

del exilio para los pueblos musulmanes: llegará el día en que un Mesías impostor (en términos cristianos, un Anticristo) seducirá a los hombres y el islam quedará reducido a un minúsculo reducto de verdaderos fieles; dice Muhammad: «Un grupo de mi pueblo no cesará de luchar por la Verdad, el Islam comenzó en el exilio y terminará en el exilio»¹⁰. Por otro lado, un aspecto religioso y cultural relacionado con el viaje como transformación vital es el *ḥajj* ("visita a los santos lugares"), la peregrinación que todo buen musulmán ha de realizar al menos una vez en la vida al centro del islam, la santa Ka'ba¹¹. Aunque se trate de un viaje de ida y vuelta, implica un no retorno existencial, un cambio permanente a nivel espiritual. El islam interioriza la idea de viaje en el sentido de transformación, de manera que cuando Neshat, Hatoun y Shaath se ven impelidas a atravesar fronteras lo hacen desde el convencimiento que la experiencia del desplazamiento las transformará para siempre. Así, regresar resulta imposible: siendo ellas las que cambian, sus relaciones con los puntos de partida son forzosamente distintas, convirtiéndose esos lugares en espacios nuevos.

De esta manera, sus caminos enlazan con los del Abraham bíblico según la interpretación de Emmanuel Lévinas. La lectura del filósofo lituano acaba acentuando las ventajas del camino sin retorno de Abraham y su pueblo en tanto forma destacada de aproximación al otro, en contraposición del modelo de Ulises, que siempre desea volver al punto de origen en un alarde de autocomplacencia en sí mismo. En el momento de reflexionar sobre la imagen de la mujer y su relación con la alteridad, Neshat, Hatoun y Shaath son tres privilegiadas por su condición apátrida: situadas en el no retorno perpetuo, no tienen más remedio que acercarse al rostro del otro. Empezando por ellas mismas, porque como mujeres comprenden bien el significado de ser "otro". Las tres artistas se autorrepresentan buscando su identidad, en un proceso que recuerda de nuevo a Shahrzad, que para salvar a las doncellas de la arbitrariedad y las imposiciones de un sistema que las discrimina, se hace visible al rey con el propósito poder desplegar ante él toda su astucia. Las artistas contemporáneas del islam contribuyen a este planteamiento político, destinado a alterar las macroestructuras sociales que a menudo no les son favorables, haciendo así visible aquello que cualquier forma de ocultación cultural o religiosa no deseada pueda esconder¹².

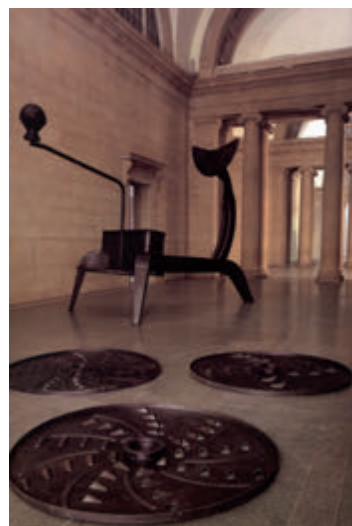
Pese a que durante el siglo XIX Karl Marx llega a afirmar de los orientales que «no pueden representarse a sí mismos, deben ser representados», o a que en la actualidad ciertos sectores de la prensa fomenten la opinión según la cual solamente privilegiadas como la reina Rania

al-Abdullah de Jordania disponen de imagen propia, y aunque personas influyentes como la Primera Dama de los EUA, Laura Bush, juzguen a las mujeres obligadas a llevar la *burqa* como víctimas incapaces de luchar por ellas mismas contra las adversidades, la obra de artistas contemporáneas del islam como Shirin Neshat, Mona Hatoum y Randa Shaath dibujan un panorama bien distinto (“distinto” en el sentido de divergente, pero también de algo que se percibe con claridad): no solamente están en disposición de autorrepresentarse —sin necesidad de privilegios aristocráticos— y visibilizarse¹³, sino que además lo hacen conscientes del poder de sus imágenes para cambiar el mundo, para influir política y éticamente en la realidad.

Las imágenes son herramientas de poder, y por mucho que en la Europa y los EUA contemporáneos se banalicen —según Gilbert Durand en *L'imaginaire* [*Lo imaginario*] (1994)¹⁴—, nunca son inofensivas. Por este motivo cuando Shirin Neshat, Mona Hatoum i Randa Shaath se autorrepresentan o representan a sus congéneres no ofrecen imágenes de victimismo y pasividad, sino de fuerza y confianza en ellas mismas, en sus posibilidades y en su fortaleza. Entre otros ejemplos de cada una de ellas, Neshat se muestra como mártir guerrera —*Allegiance with Wakefulness* [*Fidelidad en vela*] (1994) [fig. 1]—; Hatoum asume el concepto de domesticidad amenazadora —*Mouli-Julienne (x 21)* [*Trituradora de verduras (x 21)*] (2000) [fig. 2]—; i Shaath reclama proximidad y normalidad a través de sus retratados, sean personas anónimas o famosas —*Safinaz Kazem. Escritora y crítica de teatro* (2002) [fig. 3]—. Con obras como estas se hace visible una realidad, la femenina, a menudo menospreciada y condenada a la ocultación (por el *hijâb* cuando es imposición, por el orientalismo inventor de exotismos que nunca han existido, por las ansias de dominio de los poderes totalitarios, por las estrategias imperialistas de aculturación, etc.). En *Las mil y una noches*, Shahrazad se da cuenta de que nadie pone remedio a los asesinatos selectivos promovidos por el rey Shahriyar, obcecado en ejecutar a todas las doncellas casaderas del reino; para poner fin a la masacre, la hija del visir ruega a su padre que la case con el monarca, es decir, que la haga visible a sus ojos. Una vez desposada con el homicida, potencia su visibilidad con la inteligencia, concretada en la habilidad para mantener la atención del hombre noche tras noche mediante los cuentos que le explica y, así, retrasar su muerte y la de futuras víctimas. La combinación de visibilidad e inteligencia permite a Shahrazad repercutir en la realidad que la rodea, de manera que sus acciones se convierten en políticas. En un proceso análogo al del personaje literario,



Shirin Neshat, *Allegiance with Wakefulness* [*Fidelidad en vela*] (1994)



Mona Hatoum, *Mouli-Julienne (x 21)* [*Trituradora de verduras (x 21)*] (2000)



Randa Shaath, *Safinaz Kazem. Escritora y crítica de teatro* (2002)

Neshat, Hatoun y Shaath se autorrepresentan para transformar las sociedades de donde provienen o que las acogen, para mostrar que son iguales que cualquier otro de sus miembros y que merecen idénticos derechos y oportunidades.

Partiendo de las ideas del filósofo Jacques Rancière en su libro *Le partage du sensible: Esthétique et politique* [*La división de lo sensible: Estética y política*] (2000), Neshat, Hatoun y Shaath en su práctica artística se revelan trabajadoras de la vida en tanto el arte «anticipa el trabajo porque realiza su principio: la transformación de la materia sensible en presentación en sí de la comunidad»¹⁵. El substrato islámico que comparten las tres acentúa este aspecto político de sus obras, porque la unidad social del islam se encamina hacia una gestión ética de los asuntos públicos que transmuta cualquier faceta de la realidad en una defensa de la *umma* (“comunidad”), la colectividad homogénea que unifica a todos los hermanos musulmanes. El trabajo de estas artistas se acomoda al mismo principio, pero con dos discrepancias importantes: sin excluir a nadie, ampliando su cabida, y conciliando la singularidad con la comunidad.

De las imágenes de Neshat, Hatoun i Shaath se desprende que bajo cualquiera de los velos que puedan disimular a las mujeres del islam —físicos o no, voluntarios o obligados— hay seres humanos, no “otros” extraños. En todos los retratos y autorretratos de estas artistas late la misma reivindicación de pertenencia a una gran comunidad, la humanidad. Las tres construyen una imagen de quien son que se opone, de un lado, a la alteridad —y a la consiguiente invisibilidad— a que las condena la defensa tradicional de la homogeneidad de la *umma*, y, por otro lado, a la construida por la distinción “Oriente/ Occidente” (en el primer caso por ser mujeres y en el segundo por ser mujeres musulmanas). Respecto a esta última separación, que Georges Corm en *Orient-Occident, la fracture imaginaire* [*Oriente-Occidente, la fractura imaginaria*] (2002)¹⁶ considera insostenible por motivos históricos, filosóficos y conceptuales diversos, la dibujante Marjane Satrapi ofrece un ejemplo clarificador en su sencillez. En el cómic *Broderies* [*Bordados*] (2004)¹⁷ describe la reunión de un grupo de mujeres comparten sus historias particulares mientras toman té. El lector pronto se da cuenta de que la única diferencia entre estas iraníes y las europeas es que las primeras preparan el té con samovares de cobre y las segundas en teteras. Por lo que respecta al resto, actúan igual que cualquier otra persona en el mundo: hablan del amor y el desamor; de la necesidad de afecto, de la superación personal, etc. Son diferentes solamente en la medida que sus entornos culturales lo son, pero eso no las convierte en seres extraños, en “otros”.

La defensa de una comunidad sin exclusiones de ningún tipo no está reñida con la singularidad de cada persona por separado, que también respetan y consignan Neshat, Hatoun y Shaath, que tras reivindicar la humanidad de las mujeres, destacan sus agravios y reflexiones sobre aspectos concretos relacionados con la identidad: cuestiones de género, roles sociales, parentescos étnicos, filiaciones culturales, creencias religiosas y todo aquello pone en contacto a una persona concreta con uno o diversos colectivos de los muchos (diferentes) que forman la humanidad. Con el fruto de su singularidad, las mujeres retratadas o representadas por estas artistas enriquecen la *umma* en vez de desestabilizarla, al tiempo que, vistas desde Europa resultan tan cercanas que términos como “exotismo” o “pintoresquismo”, que las empujarían hacia la alteridad, dejan de ser aplicables. Así sucede con fotografías como *Samah Anwar. Actriz* (1999) [fig. 4], de Randa Shaath (también podría ser un ejemplo igualmente válido *Safinaz Kazem. Escritora y crítica de teatro*, porque la proximidad no depende del uso o no de velos).



Randa Shaath, *Samah Anwar. Actriz* (1999)

Por otro lado, la percepción del tiempo islámica, que vincula el presente con el pasado y con el futuro en una especie de suspensión temporal, permite que todas ellas acomoden la tradición a la modernidad. Por este motivo son capaces de denunciar aquello que se debe corregir para continuar creciendo socialmente, pero sin necesidad de atacar o romper con la sociedad misma. Shirin Neshat apuesta por una distinción entre la mujer y el hombre que no se base en entenderlos como principios opuestos, así como en una relación con el espacio —en especial el urbano— donde los usos no se tengan que codificar en función del sexo; el tradicional yugo femenino, su vinculación a lo doméstico, sirve a Mona Hatoun para demostrar que una mujer puede librarse de sus límites, sean de piedra, de tela, físicos, mentales, geográficos o culturales; por último, Randa Shaath aporta un modelo relacional

con el entorno y con los demás en el que el concepto de alteridad no tiene cabida. Neshat lucha contra las dualidades, Hatoum contra las fronteras y Shaath contra la discriminación; en otras palabras, las tres se enfrentan a la fragmentación que tanto propicia la alteridad. Se acercan así al centro mismo de la espiritualidad islámica, al corazón de la Ka'ba, donde ya no es necesaria la orientación ritual, donde las diferentes direcciones se anulan y, como recuerda Titus Burckhardt, los contrastes y oposiciones que caracterizan el mundo ya no son dominantes sino dominados¹⁸.

Neshat, Hatoum y Shaath salen de ellas mismas para reclamar respeto por el otro. Su enfrentamiento a la alteridad femenina es el rechazo manifiesto hacia cualquier forma de alteridad. En consecuencia, la lectura política de sus imágenes de feminidad islámica conduce también a la desintegración de la percepción del islam mismo como "otro". Percepción decisiva y necesaria en un proceso de globalización pacífica y constructiva en la que el "choque de civilizaciones" advertido en el presente por Samuel P. Huntington en *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* no tiene porqué ser inevitable.

Entre los verbos *safara* ("quitarse el velo") y *sâfara* ("viajar") hay una diferencia tan mínima que el sistema de transliteración aquí utilizado la distingue con un simple diacrítico; en árabe, una y otra palabra divergen en una cuestión de cantidad vocálica —la primera tiene una "a" corta que en la segunda es larga—. No deja de resultar sintomático que la distancia entre "quitarse el velo" y "viajar" sea tan ínfima: desvelar implica librarse de los límites, la oportunidad de explorar, de recorrer el mundo, de entrar en contacto con formas de pensamiento y de percepción diferentes. Cuando artistas como Shirin Neshat, Mona Hatoum y Randa Shaath deciden autorrepresentarse o representar a otras mujeres (u hombres), están poniendo en práctica las dos acciones (*safara* y *sâfara*) para ellas, para su crecimiento personal, pero también para los espectadores, porque estos, en el momento en que se levantan los velos, están en disposición de viajar a través de los rostros del otro² para descubrir que no hay otros y nosotros, sino solamente un inmenso nosotros que es la humanidad.

Notas

- 1 El discurso completo se puede consultar en Internet: <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2001/11/20011117.html>
- 2 Se usa la expresión "del islam" y el adjetivo "islámico" en el sentido de pertenencia al entramado cultural y social que trasciende lo meramente religioso. Referirse a "mujeres islámicas" implicaría incurrir en una inexactitud, ya que el adjetivo "islámico" no debe aplicarse a personas, porque los miembros del islam son los "musulmanes", no los "islámicos". Por otro lado, la expresión "mujeres musulmanas" también comportaría problemas en el presente contexto, ya que no todas las mujeres vinculadas a sociedades islámicas profesan la religión de los musulmanes.
- 3 MERNISSI, F. (2001): *L'harem occidental*, Edicions 62, Barcelona, pág. 55.
- 4 HUNTINGTON, S. P. (2006): *El Choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Paidós, Barcelona.
- 5 ANTICH, X. (1993): *El rostre de l'altre: Passeig filosòfic per l'obra d'Emmanuel Lévinas*, Edicions 3 i 4, València, pág. 61.
- 6 Las transliteraciones científicas en el presente texto siguen las reglas propuestas por la Escuela Española de Arabistas.
- 7 MASSIGNON, L. (1999): *Ciencia de la compasión: Escritos sobre el Islam, el lenguaje místico y la fe abrahámica*, Trotta, Madrid, pág. 100.
- 8 Para una introducción crítica a la situación del mundo islámico actual, véase el capítulo «El drama del mundo árabe» en NAÏR S. (2003): *El imperio frente a la diversidad del mundo*, Areté, Barcelona, pág. 111-146.
- 9 KEELAN, S. H. (1999): *Contemporary Arab Women's Art: Dialogues of the Present* (catálogo de la exposición, WAL, Londres, pág. 42).
- 10 HORRIE, CH. Y CHIPPINDALE, P. (2005): *¿Qué es el Islam?*, Alianza, Madrid, pág. 53.
- 11 La Ka'ba (al-Ka'ba, "el cubo") es el edificio cúbico sagrado situado en la gran mezquita de la Meca. La tradición cuenta que Adán puso sus cimientos, pero que fueron Ibrahim (Abraham) e Ismâ'il (Ismael) los que la construyeron, usando como piedra angular la sagrada Piedra Negra de origen meteórico, traída del cielo por el arcángel Yibrîl (Gabriel). No se trata de un santuario que pueda ser adorado por él mismo, sino un punto focal de adoración de Dios. en la cosmovisión islámica es el centro del mundo, hacia el que se dirigen todas las miradas de los orantes.
- 12 Según sociólogas como Fatema Mernissi, en ciertas sociedades tradicionales la defensa contra la disidencia femenina consiste en no dejar destacar a la mujer; ocultarla, hacerla invisible; es decir, se la convierte en "otro" en un proceso que culmina con la invisibilidad. La estrategia pasa por recortar el acceso a la educación o a determinados puestos de trabajo, pero es en las imposiciones en la vestimenta donde más evidente se hace la distinción. El *ḥijâb* ("barra") que en numerosas ocasiones se traduce de forma excesivamente simplista como "velo", se orienta a la ocultación de la mujer; a hacerla invisible para así proteger la preciosa homogeneidad de la *umma* (el *ḥijâb* puede tomar diversas formas, desde un simple pañuelo en la cabeza hasta la burqa afgana, que cubre la totalidad del cuerpo). Los estudiosos del tema distinguen entre *ḥijâb* personal e *ḥijâb* político; el primero es aquel que la persona escoge libremente, sea por motivaciones religiosas, éticas, intelectuales o culturales, entre otras, mientras que el segundo es el empleado por ciertos gobernantes para tener sometida y silenciada a buena parte de la población.

- 13 Al respecto tampoco existen impedimentos relacionados con la supuesta aversión musulmana hacia la figuración. Como señala Silvia Naef, la vida cotidiana de los musulmanes contemporáneos se encuentra tan inundada de imágenes como la de aquellos que viven fuera del *dâr al-islâm*. El aniconismo islámico solamente se aplica a la representación de la divinidad. Ahmad Muhammad Issa, en un de los estudios clásicos sobre la cuestión, el artículo titulado *Majallat al-Azhar* (1951), concluye que no hay ningún versículo en todo el Corán donde se prohíban explícitamente las imágenes. Véase la traducción inglesa en 'ÎSÂ, A. M. (1955): "Muslim and taswir" en *The Muslim World* 45: 250-268. 'isa, 1955. Véase también NAEF, S. (2005): *Y a-t-il une «question de l'image» en Islam?*, Tétrèdre, París.
- 14 DURAND, G. (2000): *Lo imaginario*, Ediciones del Bronce, Barcelona.
- 15 RANCIÈRE, J. (2002): *La división de lo sensible: Estética y política*, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, pág. 76.
- 16 CORM, G. (2003): *La Fractura imaginaria: las falsas raíces del enfrentamiento entre Oriente y Occidente*, Tusquets, Barcelona.
- 17 SATRAPI, M. (2004): *Bordados*, Norma, Barcelona.
- 18 Burckhardt, T. (1988): *El arte del Islam: Lenguaje y significado*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, pág. 15.
- 19 Los visages de la obra de Emmanuel Lévinas. Lévinas propone una nueva relación entre el yo y el otro: el otro no es una representación, sino una presencia revelada a través del rostro. Este rostro no es un fenómeno visual, sino la revelación verbal de alguien que habla, de un otro que dice algo al yo que no puede ser desoído, que le desarma sin violencia, tan sólo hablándole y poniéndole en la tesitura de la responsabilidad ineludible que tiene para con él, el prójimo inocente.

Plaza y espacio público en la ciudad de Guadalajara

María Teresa Pérez Bourzac
Universidad de Guadalajara. México

Me es muy grato poder regresar a la Universidad de Las Palmas, en el marco de la realización de este XVI Congreso Nacional de Historia del Arte, en esta ocasión como parte de un grupo de investigadores que laboramos en la Universidad de Guadalajara, México; quienes hemos obtenido el grado de doctor en la misma. Tengo la oportunidad de participar en la mesa de trabajo relativa a Tesis de Doctorado con la tesis doctoral *Plaza y espacio público en la ciudad de Guadalajara, México*, misma que fue leída el 7 de julio de 2003. Tuve el placer de contar con la dirección de mi amigo, el Dr. Juan Sebastián López García y pertenece al Doctorado *Extravíos de la mirada, crónicas de fin de siglo*, adscrito al Departamento de Arte, ciudad y Territorio de la propia Universidad.

Entre los objetivos generales de esta tesis doctoral destaca de manera central, el tratamiento de la ciudad, tema que corre en paralelo al objeto directo de nuestro estudio, el “*espacio público*” y su emplazamiento más significativo, “*la plaza*”, espacio de tradición y de contenido histórico, que envuelve y contiene en su presencia material una relación directa con el espíritu y relato de la sociedad y sus tiempos.

Cierto es que cualquier tratamiento que se acerque y conlleve una reflexión sobre la ciudad, se convierte hoy en suma de debates y opiniones. Podemos contar en la actualidad la abundante celebración de congresos y reuniones de diversa índole que tienen como asunto principal el o los problemas de la ciudad. Es así, que en el seno de la polémica que despiertan los problemas de la urbe moderna, de su relación material inmersa en el orden edificado historia-tradición-modernidad, no se pueden dejar de lado las ingentes consecuencias que vienen

experimentando nuestras ciudades (latinoamericanas) desde hace más de medio siglo. Proceso que se efectúa entre los cambios que experimenta el mundo en su totalidad. Situación en la que es necesario tomar en cuenta las condiciones particulares de nuestros países, lo mismo que las contradicciones acumuladas del sistema en el que se producen, sumadas a las insuficiencias cuando de la propia y particular realidad se trata.

No es de extrañar entonces, la manera como el espacio que corresponde a su vertebración funcional, material y socio-cultural, esencia de la idea de ciudad, el espacio de atributos relacionales entre las partes y entre los individuos, se haya ido, paso a paso, dejando de lado ante el rumbo que ha tomado el desarrollo y crecimiento de nuestras ciudades. El punto de partida del contenido público de su espacialidad, su tratamiento como experiencia material y funcional, condición necesaria para la cualificación de su contenido total, ha sido modificado en su esencia ante la celeridad con que se ha transformado el ámbito urbano, territorio sumergido desde hace décadas en los umbrales dominantes de corte neoliberal que prevalecen en el modelo de desarrollo.

Tal situación nos llevó a decidir realizar esta tesis, con el ánimo de aportar un trabajo de análisis y síntesis sobre *la plaza* y el *espacio público* de la ciudad – en este caso sobre Guadalajara, México – con la firme intención de despertar el interés sobre éste fenómeno materializado en lugares e intercambios, nodo e hito en la historia de la comunidad urbana. Partimos de la convicción de que en la actualidad es uno más de los temas pendientes por resolver hacia el futuro de la ciudad. Creemos necesario, entonces, tratar de encontrar, en tal sentido, las causas

que permitan conocer las posibles y varias raíces de su transformación, al igual que comprender el ámbito de la necesaria presencia del *espacio público* en la vida urbana.

La tesis por lo tanto se ubica en el contexto de la reflexión del *espacio público* como eje central, de la ciudad como marco general necesario y de *la plaza* —y los espacios relacionados con la actuación social que requiere de tal espacialidad— como elemento esencial del contenido con el cual hemos realizado un recorrido histórico, y en el que hemos tratado —intentado al menos— de forma resumida, establecer un análisis de las condiciones y circunstancias bajo las cuales la espacialidad de carácter público de la ciudad de Guadalajara tuvo efecto y desarrollo.

Algunas inferencias conceptuales y el método utilizado

Fue necesario acudir a una amplia recopilación de lectura de textos teóricos y de historia —muy pocos de carácter local— entre los que se seleccionaron algunos, que nos permitieron adentrarnos en las diferentes posibilidades teóricas que consideran y tratan el *espacio* material arquitectónico y urbano. De la misma forma debimos atender las recurrencias relativas al contenido cultural que le confieren calidad de *público* a ciertos espacios, desde la perspectiva de su papel y desenvolvimiento en la existencia de la ciudad.

El tratamiento teórico—conceptual acerca de la idea y materialidad del *espacio* nos obligó a limitar su abordaje, orientar el esfuerzo sólo hacia aquel que se encontrase entre los límites de su entorno material, con el propósito de no desviarnos del objetivo perseguido. Entre los textos estudiados tuvimos que ahondar, por razones obvias dada la complejidad del tema, en cuestiones de índole sociológica e historiográfica. No obstante debemos aceptar que la subjetividad de ciertos esquemas conceptuales o de continuidad histórica ha podido suceder, producto de nuestras traducciones conceptuales, del conocimiento alcanzado o de la transferencia y aplicación realizada sobre el material gráfico y planimétrico obtenido.

Las limitaciones, además de las propias, respecto de nuestro lugar de estudio, provinieron —como apuntamos— de los datos a los que pudimos tener acceso por medio de archivos públicos y privados. De ésta manera la construcción metodológica tuvo que ser cuidadosamente elaborada y llevada a cabo, conforme se fue encontrando la información necesaria. La estructura metodológica, luego del estudio conceptual, distribuida en etapas que acotan circunstancias históricas y momentos específicos

para su estudio, nos permitió encontrar la explicación conducente sobre la evolución de los elementos urbanos de nuestro tema. Para esta condición nos auxiliamos de una serie de planos e información historiográfica para señalar el compendio de cada etapa respecto del *espacio público*, connotado bajo diferentes cualidades y calificaciones.

Para intentar tal explicación consideramos necesario adecuar una propuesta de tipologías que pudiesen darnos claridad sobre la forma y uso de los diferentes *espacios públicos*, contornos activos de la ciudad, que han proporcionado a éste la categoría social y comunitaria de bien público, como derecho y función de la relación indisoluble entre espacio urbano y sociedad.

Las acotaciones y miradas de cronistas y viajeros

La decisión de incluir la visión que de la ciudad y sus espacios tuvieron cronistas y viajeros, acerca de las características, costumbres y tradiciones que apreciaron, retuvieron en la memoria y nos trasladaron en textos de tales sitios, fueron una aportación de notable interés, como experiencia personal tanto como de enriquecimiento de las ideas, que los documentos obtenidos y estudiados nos fueron dando. Dicha información —objetiva o subjetiva— nos sirvió para verificar los momentos y acciones que dieron vida a la ciudad, a las razones de los cambios en su orden y trama, en sus funciones y en su espacialidad.

El uso y significado de sus *espacios públicos* —sus *plazas*, *plazuelas*, *portales* y *atrios*; *paseos*, *parques* y *jardines*, fueron el escenario urbano que determinaron los adjetivos que nos legaron —los cronistas en su traducción de los datos, los viajeros en su mirada— la versión social que determinó la existencia espiritual y humana de la ciudad y el *espacio público* por el que ha transcurrido el devenir de una comunidad concreta. Lugar y espacios por los que ha deambulado el relato de vida y milagros, de cultos y tradiciones, surgidos de una rica cultura e identidad mestiza: indígena—hispana—multirracial / histórica—tradicional—moderna / creyente—pagana.

La historia que surge de los textos de cronistas padece en muchos casos de referencias directas, de fuentes primarias. Su contenido se basa en memorias y datos recopilados, numerosos sin comprobación, lo que nos sugiere ciertas dudas sobre la objetividad de su versión, no obstante su veracidad se sostenga en el crédito de quienes firman los documentos. En cuanto a los viajeros, sus recuerdos tienen en la observación directa el cultivo e impresiones de la memoria escrita que nos legaron. Algunos de estos personajes llegaron y permanecieron suficiente tiempo, otros pasaron con rapidez por la ciu-

dad, por lo que sus miradas y experiencias contienen en ocasiones divagaciones y contemplaciones que salen de una imaginación íntima y subjetiva.

A pesar de todo, con resultados buenos o relativos, la exploración que represento esta parte del trabajo resultó en una grata y fructífera intención. En este apartado tratamos de incluir, con la relatividad antes mencionada, el testimonio de la realidad intrínseca del escenario concreto denominado aquí *espacio público*, a través de la vivencia de sujetos específicos que en sus declaraciones dan constancia de su historia y de las especificidades de los vínculos entre cultura, espacio material y sociedad.

Las etapas de Guadalajara y su contenido

Cabe aquí señalar las dificultades para obtener una fiel reproducción planimétrica del origen de la ciudad. Las versiones encontradas son traducciones más o menos ciertas, tomadas de los mismos datos a los que nosotros tuvimos acceso. De esta forma solo se han podido encontrar hipotéticas versiones en planos de carácter topológico. Tal es el motivo por el que se han vertido una serie de imaginarios, algunos oficiales como es el caso del INAH. Es así que no es sino hasta el plano de 1732 que se puede obtener una idea –topológica– del trazado que pudo existir; sus espacios edificios principales y lugares públicos en esos tiempos.

Los períodos, denominados etapas, en que se dividió el tratamiento del análisis del proceso histórico, se fundamentaron en los ciclos que han conformado los grandes cambios sociales en el país. Para determinar cada una de estas recurrimos y nos auxiliamos también de los planos que nos fueron proporcionando las sendas para concretar estas temporalidades. Se partió de la etapa de formación colonial de la ciudad, (1542-1810) sucedida entre el transcurso de su fundación y consolidación hacia el siglo XVI, de la cual no se encuentra información suficiente, hasta los años en que surge la lucha por la independencia. Tiempo este en el que la *plaza* constituyó el signo esencial de la modulación urbana y centro de actividad fundamental para la comunidad.

En esta, el plano de 1800 nos dejó ver con mayor claridad como era la ciudad entonces y cuales eran sus esquemas urbano-espaciales. En esta circunstancia se ha podido llevar a cabo la observación, en la que nos apoyamos, para precisar lo mejor posible el compendio y repertorio tipológico que demarcaban su *espacio público* por los años en los que la colonia llegaba a su fin también.

En las siguientes etapas, que se acotaron entre los años 1810- 1910, la segunda, y 1910-1970, la tercera, se

pudo acceder a una mayor cantidad de datos verificables y a una relación más extensa de planos. Lo mismo que en información vertida en textos históricos que nos indicaron los momentos, precisados con la agregada en planos y documentos oficiales.

Estas temporalidades históricas, nos dieron las bases para la necesaria ubicación del fenómeno materia y funcional. Vincular el relato que los hechos acumulados y establecer los acontecimientos y las funciones, la perspectiva e identidad cultural del cuerpo social que produjo un espacio público concreto con sus definiciones originales y sus influencias. En esta vía pudimos inscribir la espacialidad y sus tipologías a lo largo del devenir de la ciudad; dar soporte y especificidad a la explicación que hemos construido.

Las tipologías que se apuntaron y de las cuales encontramos trazas y huellas, nos hicieron localizar las diferencias en el tiempo y en la manera como cada generación transcribieron su realidad en *espacios públicos*. Así podemos marcar como una característica especial –quizás única en el continente– el hecho de que en un tiempo la ciudad tuvo enclavadas dos plazas que suponían funciones parecidas a las que connotaban como las de *plaza mayor*. Según Mota y Escobar, obispo de Guadalajara hacia 1606, “... hay en la ciudad dos plazas principales distintas una en lo anterior de la iglesia catedral y otra en lo anterior de las casa Reales, donde se ejecutan las penas capitales de los delincuentes y donde se hace mercado general en toda la comarca de indios...”. La dificultad de esta relación, su veracidad, se encuentra en que no se ha podido confirmar la fecha o tiempo en que la segunda y definitiva plaza mayor, actual de armas, tuvo vida.

Las demás tipologías se fueron correspondiendo con las condiciones que se le dieron a la ciudad desde su fundación, su traza, de acuerdo con las que se les imprimieron a las de la colonia desde su inicio. De este modo, *la plaza, las plazuelas* que se encontraban por lo común aledañas a las iglesias y parroquias, *los portales, los atrios, los paseos y la alameda*, fueron la esencia que conformó el espacio público colonial.

La formación y construcción de la ciudad y su espacialidad, colonial, republicana y moderna, se vieron, a partir de entonces, inmersas en una renovación continua de sus elementos urbanos, de su paisaje citadino. Lo mismo sucedió con sus costumbres y tradiciones. El uso y diseño de su *espacio público*, su utilidad como hitos socio-culturales o como sitios para la ubicación privilegiada de otros signos y códigos, para destacar hechos y personajes, evolucionó al unísono del país y su realidad social, económica, política y cultural. Así la llegada de la Independencia lo

mismo que con la Revolución, se marco —cada una con su propia orientación— el comienzo de una nueva etapa, de tiempos de búsqueda y cambio en la sustancia de la modelación de otra sociedad, en la que la consolidación de la nación mexicana se envolvió en la impronta de la modernidad.

Con estas etapas fueron apareciendo tipologías que dieron cauce a la armazón y fines del cambio cultural, de acuñar en lo material el nuevo sello republicano — que tardo casi un siglo en traducir sus metas en realidades — mientras el *espacio público* se fue marcando con la exploración que comprendió el experimento y lucha por consolidar la nación. Las tipologías de esos años representan la mudanza que conformo la identidad local y sus influencias determinantes, Europa y América. Los mestizo como base y la estratificación y el ascenso como formula social.

El espacio tuvo variantes en su uso y dedicación. Aparecieron las *plazas conmemorativas*, transformadas de antiguas plazas y plazuelas existentes, *jardines* y *parques*, que junto con glorietas sirvieron también de medios para la conmemoración de próceres. Se incluyeron en el ambiente urbano otros *paseos* y *bulevares*. Para las décadas finales de nuestros periodos, las *plazas vecinales*, como resultado de la masiva materialidad y extensión de la ciudad, de su necesaria introducción normativa frente al conflicto socio espacial de su crecimiento. Finalmente, entre la duda sobre su inclusión y clasificación, incluimos la *plaza comercial*, manifestación sintomática de la profundidad del anuncio de los nuevos escenarios hacia el futuro de la ciudad y de la sociedad.

En este compendio dimos cuenta de cómo la ciudad hoy existente se articulo en sus referencias formales y funcionales, en su traza y comportamiento social, con la ciudad colonial a través de las formas heredadas, del espacio transformado a través de los procesos que se registran en el siglo XIX en su mayor parte, incluyendo aquellos que reforzaron la conciencia nacional y las raíces de la transformación cultural e identidad de México, y por que no decirlo, de América Latina. El núcleo originario de la tipología edificatoria, su estructura urbana, se precisa así en el contexto de un largo proceso de construcción de una ciudad marcada por etapas definidas, que se confirman en los procesos de desarrollo de la sociedad. Así el lenguaje urbano, su espacialidad, sus *espacios públicos*, son un relato y una relación que definen a la sociedad misma que la ha producido.

La situación en el presente: historia y modernidad confrontadas

Las urbes del continente de la magnitud de Guadalajara, han pasado por una continua reestructuración de sus esquemas. Su modelación ha ido acompañada de una sucesión de transformaciones provocadas por agentes y factores endógenos y exógenos, que han respondido a las condicionantes de su evolución en el marco del desarrollo del capitalismo a escala mundial, a través del recorrido de su historia.

Llegado el momento en el que la ciudad agregada a lo largo de los siglos coloniales añadió el de la formación y búsqueda por consolidar la República, con toda la carga que supuso la ubicación de otras identidades —en donde florecieron estilos y modas— la confrontación entre la vieja ciudad y los nuevos parámetros de la urbe racionalizada y especulativa, derivó en un complejo cúmulo de complicaciones. El espacio que antes era el esqueleto natural que vertebró la ciudad y sus relaciones funcionales, paso a un segundo termino. El uso de los medios de transportación acelerada hizo sucumbir la parsimonia y acogimiento del ambiente social que representaba el espacio público original.

Los hechos y la práctica de construcción de la modernidad modificaron de manera trascendente los objetivos del espacio urbano. En delante la ciudad ya no se construiría para vivir en ella, esencialmente, si no para generar los procesos consustanciales a la nueva relación de espacios y tiempos que la economía requería. La traza de la urbe heredada fue una de las que hubo de padecer la piqueta de la transformación. Si bien en la historia de la ciudad se había pasado antes por tal situación, esta vez los cambios no solo se dieron en estilos y forma sino sobre todo en la idea de lo que debía ser y para lo que debía servir. Ejemplo de esto es la construcción de la Cruz de Plazas en el sector histórico-tradicional de la ciudad.

Aún en medio de esto la constitución del sector central de la ciudad conservo algunas de sus cualidades tradicionales. Ello no fue suficiente para conservar los esquemas y propiedades del *espacio público* tradicional en la continua extensión de suelo urbanizado. El crecimiento territorial y demográfico, aunado a los de los factores de la economía, fue dejando su huella. En tal situación el *espacio publico* ya no jugó, o se le retiró, el papel que se le reservó por siglos. La *plaza de Armas, Mayor*, mantuvo algunas de sus cualidades, sin embargo todo ya no sería igual, no obstante, algunos conservaron su integridad física que no sus funciones originales, como los *portales* y algunos *atrios*.

Las nuevas categorías de *espacio público* ya no respondieron más la idea bucólica o de naturaleza tradicional de la urbe patrimonio. La modernidad tradujo no solo el *espacio público* en otras representaciones del devenir urbano, la ciudad toda fue envuelta en otra dimensión y objetivo. Su espacialidad se puso al servicio del proyecto especulador de las formas y grupos dominantes de la economía. Reencontrar el papel del *espacio público* como vínculo de relación de los afanes de una comunidad requerirá de otras condiciones y conciencias.

Bibliografía

- A.A.V.V. (1992) *Capítulos de Historia de la Ciudad de Guadalajara*, Tomo I y II, H. Ayuntamiento de Guadalajara.
- A.A.V.V. (1990) *Estudios sobre Urbanismo Iberoamericano. Siglos XVI – XVIII*, Junta de Andalucía, Sevilla, España.
- A.A.V.V. (1992) *Guadalajara en el umbral del siglo XXI*, Universidad de Guadalajara, 1998, Coord. Arrollo Alexandre y Velásquez L., Universidad de Guadalajara, México.
- Aguirre Vila-Coro, Juan. (1990) "Centros comerciales y planeamiento", en *Urbanismo-COAM, Urbanismo y áreas comerciales*, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid.
- Argan, Giulio Carlo (1977) *El concepto del espacio arquitectónico, desde el Barroco a nuestros días*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- Aymonino, Carlo (1983) *El significado de las ciudades*, Hermann Blume Editores, Madrid.
- Bárcena, Mariano (1954) *Descripción de Guadalajara en 1880*. Ediciones I.T.G. y Universidad de Guadalajara.
- Bohigas, Oriol (1998) "La plaza y la calle", en *Reconstrucción de Barcelona*. Monografías de la Dirección General de Arquitectura y Edificación, MOPU, Madrid.
- Castañeda, Carmen (1992) *Vivir en Guadalajara*, El Colegio de Jalisco, Guadalajara.
- Castells, Manuel (1983) *La cuestión urbana*, Siglo Veintiuno Editores, México, 9ª edición.
- García Rojas, Irma B. (2002) *Olvidos, acatos y desacatos. Políticas urbanas para Guadalajara*. Universidad de Guadalajara, México.
- González Romero, Daniel (1987) "El Posmoderno en América Latina: El caso de la Plaza Tapatía en Guadalajara, México" en *Mas allá del posmoderno*, Editorial Gustavo Gili, México.
- González Varcárcel, José Ma. (1985) "Estructura y función en la ciudad hispánica en los siglos XVI al XVIII" en *Urbanismo e Historia Urbana en el Nuevo Mundo*, Actas del Segundo Simposium, 1982, Coordinador Antonio Bonet Correa, Universidad Complutense de Madrid.

Los inventarios de la iglesia de Belén después de la expulsión de los jesuitas (1772 y 1788)

Elsa Puig de Morales Fusté
Universidad de Barcelona

Mi investigación se incardina en las diversas vicisitudes que sufrió el patrimonio de los jesuitas expulsos a finales del siglo XVIII. Si bien es verdad que existe una abundante bibliografía a nivel político y social sobre este fenómeno, impulsada en los últimos años desde la Universidad de Alicante¹, ésta es prácticamente inexistente en cuanto al estudio y valoración de los objetos artísticos de la Compañía de Jesús, afectada por el proceso de expulsión en España. Por otra parte, cabe decir que esta falta de investigaciones en este campo es también extensiva a otro momento crucial de nuestra historia, como es la desestructuración de los objetos artísticos de los conventos y monasterios sufrida a raíz de las sucesivas desamortizaciones a lo largo del siglo XIX. Pensamos que la investigación en torno a esta “desestructuración” patrimonial, producida a finales del siglo XVIII y en el XIX, es fundamental para valorar no solamente las vicisitudes de nuestro patrimonio, sino también para explicar la creación de los primeros museos provinciales, la constitución de colecciones particulares, así como también para valorar la importante fuga de nuestros bienes artísticos hacia el extranjero. En líneas generales, éstas son algunas de las motivaciones que han propiciado que me ocupara de esta investigación centrada en la expulsión de los jesuitas y su iglesia de Belén, ubicada en la Rambla de Barcelona.

En el siglo XVIII esta iglesia era propiedad de la Compañía de Jesús y formaba parte de un complejo de tres edificios contiguos que ocupaban casi toda la manzana de casas: la iglesia, el colegio de Belén (que era el seminario de los jesuitas) y el colegio de Cordelles para nobles. Este templo vivió dos construcciones, una en el s.

XVI y otra en el s. XVIII debida a un incendio. La iglesia es un espacio de una sola nave con capillas laterales separadas por arcos coronados por grandes palcos con celosías barrocas que fueron destruidas por un bombardeo durante la Guerra Civil española². El edificio poseía una enorme riqueza decorativa que diversos autores ponen de manifiesto y que su pérdida ha supuesto un duro golpe ya que según Folch i Torres³ la iglesia contenía el museo de nuestro arte barroco porque conservaba la producción de los artistas del setecientos catalán.

Cuando los jesuitas fueron expulsados del país en tiempos de Carlos III las medidas que se tomaron con los bienes de los expulsos fueron diversas. La primera medida que se tomó formaba parte de la Pragmática Sanción y decía así “*Previniese que el Procurador de cada Colegio debe quedar por el término de dos meses, en el respectivo Pueblo, alojado en casa de otra Religión; y en su defecto en secular de la confianza del Executor, para responder y aclarar exactamente, baxo de deposiciones formales, quanto se le pregunte tocante a sus Haciendas, Papeles, ajuste de Cuentas, Caudales, y régimen interior: lo qual evacuado se les aviará al Embarcadero, que se le señalase* [Salou en el caso de los expulsos de Belén], *para que solo o con otros sea conducido al destino de sus hermanos*”⁴. Poco después se constató la necesidad de preservar los bienes muebles que contenían las casas de los Regulares, tal y como nos indica el P. Francisco Mateos, sj. “*sobre pinturas y cuadros de los colegios de los jesuitas había salido antes una circular por mandato del Consejo extraordinario Madrid 8 de julio de 1769, que encargaba a los comisionados para la expulsión de España, que se abstuviesen de la venta de pinturas y*

*franqueasen todas a don Antonio Ponz "sujeto inteligente, y como tal nombrado por este Tribunal [Consejo Extraordinario] con aprobación del Rey, para el conocimiento, tasa y separación de las que hubiese originales de autores españoles o extranjeros, por lo que importa su conservación en el Reino". Más aún, por sugerencia de Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey, se extendió la comisión dada a Ponz "a las demás nobles artes de arquitectura y escultura, para que haga el reconocimiento y tasa de cuanto sea concerniente a ellas"*⁵. La idea de que fue Ponz quien tenía que hacer los inventarios de las obras de arte de los jesuitas la encontramos también expresada por García Trobat⁶, quien nos explica las decisiones tomadas en Madrid en lo concerniente a tierras valencianas, pero no hemos podido encontrar fuentes que nos hablen directamente del caso catalán, y especialmente del barcelonés.

Si bien es cierto que nuestra investigación se encaminaba a encontrar dichos inventarios, lamentablemente no los hemos podido localizar en la documentación que se conserva en la ciudad condal. Pero los frutos dados por nuestra investigación sobre dicho patrimonio son igualmente interesantes. Las vicisitudes vividas por archivos y bibliotecas nos ha permitido encontrar dos inventarios inéditos de la sacristía y de la iglesia que son fruto de dos momentos importantes en la historia de esta compañía y, sobretodo, del templo: 1772 y 1788.

El inventario de 1772⁷ es una copia, dato revelado por la nota manuscrita en la parte superior de la primera hoja, además de la falta de las fórmulas notariales adecuadas a la naturaleza de documento. El intento de buscar el original en el Archivo Histórico de Protocolos⁸ ha sido en vano ya que no se conserva allí ninguna documentación de un notario llamado Antonio Soler en Barcelona en aquellas fechas. Por otro lado, una nota al final del documento nos dice "*queda el original en la Secretaria de la Junta Municipal*" cosa que nos llevó al Archivo Histórico de la Ciudad⁹. Allí, en el material que tienen catalogado no aparece pero una incursión en el material que aún queda por catalogar podría dar algunos frutos, aunque el propio director del Archivo no manifestó demasiadas esperanzas al respecto.

Este primer inventario empieza especificando por quien ha sido ordenado, "*Como á comisionado del Ilmo. y Rmo. Dn. Joseph Climent obispo de esta ciudad [de Barcelona]*". El motivo es una permuta de 1771 entre la Corona y el obispado por la cual los terrenos del seminario de Barcelona de la calle Montalegre (actual sede del CCCB) pasaban a manos del Estado y éste le concedía el edificio del colegio de Belén de la Rambla, que no hemos

de confundir con el edificio contiguo del Colegio de Nobles o de Cordelles, que será sede de la Real Academia de Ciencias a partir de 1770. De esta manera el antiguo seminario jesuítico pasó a ser sede del Seminario Conciliar hasta 1877, y junto al edificio toda su biblioteca, una de las más importantes de su época, y que se fundió con los fondos del seminario, donde actualmente se pueden encontrar (en las instalaciones de la calle Diputación).

A pesar de esta cesión, no fue hasta el curso 1772 el momento en que se iniciaron las clases allí. La capilla que tenía el edificio pronto se constató insuficiente para las necesidades del seminario y se decidió el uso de la iglesia de Belén para los servicios necesarios para los seminaristas, pero de manera abierta al público si fuese necesario. Y éste es el motivo por el que encontramos un inventario fechado en ese año, ya que si era necesario el uso del templo es lógico pensar que antes el obispo ordenase una inventariación por motivos prácticos, como ver la necesidad de nuevos materiales o el estado en que se encontraban los que habían.

El inventario de 1772 no es exclusivo de obras de artísticas si no que menciona todo aquello que se hallaba en el templo y consta de 23 hojas. Esto nos hace pensar que la sacristía de los expulsos fue muy rica en telas y ropas, ya que encontramos un elevadísimo número de casullas de diferentes materiales: tela de seda, satén o telas de oro; en total había cerca de 150 piezas. Además de otras telas como "*un arca con diferentes Liezos negros para cubrir las paredes de la Congregación en funciones de difuntos*". Junto a corporales (con sus bolsas respectivas), albas, pendones y toallas para diferentes usos.

Por otro lado encontramos algunos pocos libros "*diez y ocho misales*"; "*un missal, Libro de Epistolas y otro de evangelios todos cubiertos de terciopelo carmesí*"; "*un missal con cubiertas encarnadas*" y "*un missal con su atril de latón*". Y es que seguramente todos los libros de los Regulares que debían hallarse en el templo pasaron a formar parte o bien del fondo del seminario o bien fueron confiscados en el momento del extrañamiento, ya que por lo que sabemos según las diversas fuentes los jesuitas se distinguían por tener una biblioteca importantísima que hace pensar que también sus libros devocionales personales debían poseer cierto valor.

La orfebrería que consta conservada son utensilios para la celebración, como copones, cálices con sus patenas correspondientes o incensarios. Además de las diversas palmatorias, candelabros, "*un escudo grande de plata que servia de pendón para los colegiales*"; "*quatro medallones plateados*" y una "*custodia de plata guarnecida de espe-*

juelos". Algunas de estas piezas eran de oro o de plata, pero la mayoría eran de bronce y latón, e incluso de plata falsa o sobredorados.

En lo referente a las reliquias, no son demasiadas pero la verdad es que ha sido posible rastrear las que hacen referencia al propio santo fundador de la Compañía. Las reliquias ignacianas son "una vaina de la espada de San Ignacio de satin carmesi bordado de oro y plata y otra vaina de daga de lo mismo" y "un banco que dice –Este es el Banco en donde se sentaba nuestro Sn. Ignacio estando en casa Pasqual–", ambas fueron recuperadas por la Compañía hacia 1922. Actualmente el colchón se encuentra según el P. Borrás, sj., "sota l'altar lateral de la Capella del Palau de Barcelona"¹⁰. Por último, el inventario hace referencia a veintiséis relicarios sin especificar ninguno y de un baúl con una reliquia.

Por lo que respecta a las obras de arte, en este apartado podemos englobar diferentes tipologías de obras pero en ningún caso el inventario menciona ningún rasgo característico que pueda dar algún indicio de la autoría de alguna de ellas. El notario cita cruces, esculturas de la Virgen o de diversos santos. Llega a decir que en la sacristía había tres cuadros o "quatro lenzos pintados" o que en las paredes que se encuentran antes de entrar en la Capilla de la Congregación había diversos cuadros de diferentes medidas. Pero estas alusiones tan veladas no permiten adivinar en los lienzos ni en los cuadros la magnificencia de la mano de Antonio Viladomat y o de Manuel Tremulles.

Posteriormente, en 1788 se decidió a inventariar de nuevo la sacristía de los jesuitas. De este nuevo inventario tuvimos noticia primera en el Archivo Histórico de la Compañía de Jesús en Cataluña (AHSIC) gracias a una copia mecanografiada y fechada en abril de 1908, que realizada seguramente por el P. Ignasi Torrè, sj., archivero de los jesuitas, o por su ayudante-asistente el P. Francesc Alós, sj.¹¹. Esta copia contiene una nota manuscrita en la que se indica que "Está copiado fielmente con las mismas variantes y errores ortográficos, del original que se conserva en el Seminario Conciliar de esta ciudad. Barcelona, Abril de 1908". En dicho seminario no pudimos encontrar el original pero sí en el Archivo Histórico de Protocolos, en la documentación del notario José Serch (núm. 1078), secundum manuale, folios 49-76.

Este documento fue promovido por el obispo de Barcelona "convocado para las cosas que bajo se dirán por el Sr. Dr. D. Joaquin Nicolás Rincon, dijo: que para dar cumplimiento á la orden que se le había comunicado por el Illmo. Señor Dn. Gavino de Vallederas y Messia, Obispo de esta dha Ciudad" i amb motiu de donar "todo bajo un formal

Inventario al Rdo. Señor Dn. Pedro Sanmartí Rector del Colegio Tridentino de esta misma Ciudad". Cosa que viene a constatar que de nuevo el obispado mandaba hacer la inventariación de la "Sacristia de la Iglesia de Belen que fue de los Regulares extinguidos" pero esta vez con motivo de la apertura oficial al público de la citada iglesia. De esta manera el 8 de marzo de 1788 se empieza a proceder (de nuevo) con el inventario en presencia de diversos testigos, además de las personas interesadas, el obispo Pere Sanmartí y Joaquin Nicolás Rincón. Dichos testigos, que constan gracias a que el documento es un original con las fórmulas derivadas pertinentes, fueron Baltasar Subietas, a quien mencionan como escribano, Antonio Bellmunt, Francisco Marsal (o Marzal) o Salvador Serrabassa.

Este inventario es más extenso, detallado y descriptivo que el anterior de 1772 realizado por Antonio Soler. Como en dicho inventario presenta una cantidad enorme de ropas e indumentarias diversas como casullas, dalmáticas, corporales, capas, etc. Pero por el contrario Serch sólo menciona 73 casullas, muchas menos que las mencionadas por Soler. Esto nos hace pensar que es probable que Serch no fuese tan exhaustivo cuantitativamente como Soler pero por el contrario los materiales son un valor mayor: raso, lana, terciopelo, etc., puede que obviando las estropeadas, o simplemente que el uso cotidiano hecho por los seminaristas hizo que se deshiciesen de éstas. Como curiosidad, añadir que lo que Soler consideraba una reliquia de la vaina de la espada de San Ignacio, Serch sólo lo considera "una Vayna de espada de raso encarnado bordado de oro y plata". Es poco probable que Soler se inventase una reliquia de esta envergadura pero tampoco sería descabellado pensar que para dar sentido a la aparición de una vaina de espada en una iglesia se interpretase por parte de aquellos que estuvieron presentes en 1772 como perteneciente a la reliquia de la espada que el santo fundador dejó en Montserrat.

Lo concerniente a los libros nos depara una pequeña sorpresa, si bien los volúmenes no difieren demasiado, éstos no son exactamente idénticos en sus descripciones hasta el punto de hacernos dudar de su coincidencia. Soler en 1772 menciona "un missal, Libro de Epistolas y otro de evangelios todos cubiertos de terciopelo carmesi" pero Serch transforma el misal en otro libro de epístolas, *Dos libros Epistolar, y Evangelio con cubiertas de terciopelo encarnado*". Podríamos no estar hablando de los mismos libros pero no podemos dejar a un lado las similitudes de material y de color, además de coincidir en el evangelario y en un epistolario. Por otro lado, Soler habla de dos libros "un missal con cubiertas encarnadas" y "un missal con

su *atril de latón*" que parece ser que Serch ha unido en un *"Misal afolrado en terciopelo carmesí, y cubierto de plata ricamente"*, aunque es poco probable. Además no podemos olvidar que los seminaristas hicieron uso del templo, cosa que queda patente en los veinticinco misales de Serch, de los cuales *"siete Misales viejos, y dos más sin cubiertas"* estaban en mal estado, por el contrario de los veintiuno que menciona Soler. Por último, Serch, a partir del día 19 de marzo, especifica el contenido de los censales, de los papeles de diversas fundaciones o de las donaciones, incluido *"un resumen de diferentes Pleitos que se hallan pendientes por intereses de las Obras pías de Barcelona"*.

La orfebrería que se conserva en el templo en 1788 es también mucho más abundante que la mencionada en 1772. Entre las piezas, palmatorias, atrios, ostensorios, candelabros, etc., podemos destacar *"la Custodia de plata guarnecida de espejuelos"* de Soler que con Serch deviene *Una Custodia de nueve palmas y medio de alto y el sol de cuatro palmas de diámetro, cuyas refajas y algunos Querubines son dorados y con piedras espejuelos y el viril ó luneta de plata sobredorada, al pie del sol hay tres Angeles con espigas y racimos de uvas todo de plata con su alma de hierro y el pie que es de madera cubierto por la parte interior con una oja de plata, tiene dos Angeles variados tambien de plata de mucho peso, el uno tiene una Lanza en la mano y el otro una Esponja de plata*. Y es que resulta evidente que si bien Serch menciona dos custodias y Soler únicamente una es obvio pensar que este último hace alusión a la más ricamente decorada que sería ésta, y que se encuentra en el Museo Diocesano de Barcelona.

Las reliquias que inventaría Serch son muchas más que las que nos da Soler pero también más coincidentes, a excepción de la vaina antes mencionada. De esta manera, los dos notarios coinciden en lo que respecta al *"banco de madera con un rotulo que dice, este es el banco en donde se sentaba nuestro Padre San Ignacio estando en casa Pascual"*, a pesar de algunas mínimas diferencias que podemos encontrar en el rótulo. Por otro lado, Soler nombra un baúl con reliquias que Serch transforma en *"una caja de madera como de dos palmas y medio cerrada y sellada con autentica que expresa estar en ella el cuerpo de San justo Martir"*. Y los veintiséis relicarios de 1772 con Serch se multiplican y habla de *"algunas Reliquias de varios santos, todo muy maltratado"* y de *"varias Reliquias en sus Relicarios muy maltratadas"*, además de los relicarios de Santa Gertrudis¹², Santa Eugenia, San Estanislao de Kostka o San Francisco Javier entre otros. Hemos de destacar que dos de los relicarios que pertenecían a Belén se encuentran actualmente en el fondo (no expuesto) del

Museo Diocesano de Barcelona y que seguramente responden a *"Dos medios cuerpos de Santas con sus Diademas sobre urnas en que estan dos Reliquias insignes que parecen cabezas de las mismas Santas que se dijeron de Santa Florina y una de las onze mil Vírgenes todo de plata, y de altura unos quatro palmas cada una"*.

En lo concerniente a las obras de arte lo que nos constata Serch difiere bastante de lo que nos habla Soler. El primero habla de *"siete Quadros de diferentes tamaños puestos en las paredes de la misma Sacristía"* número muy diferente del que nos dice el segundo cuando habla de *"siete Quadros de diferentes tamaños puestos en las paredes de la misma Sacristía"*. Además Soler menciona las obras conservadas *"en las paredes antes de entrar en la Capilla de la Congregación se hallan tres quadros grandes y en el canzel otros tres pequeños"* y por el contrario Serch no, posiblemente porque la Congregación se había independizado del resto del templo. Por otro lado, las especificaciones de 1788, al igual que las de 1772, tampoco dan pie a pensar en las grandes obras salidas del genio de Viladomat, ya que son *"quadros de varios tamaños con guarnicion de madera"*, aunque nos apunta el tema de dos de ellos, *"uno de la Virgen de Montserrat y el otro del Bautismo de Jesucristo"*. En lo que se refiere a la escultura la única pieza con la que hay cierta similitud entre los dos inventarios es la imagen de la *"Virgen con su corona, espada y corazon de plata"* según Soler y que Serch describe más profusamente: *"una Imagen de la Concepción con su corona, y un mundo á los pies en que hay cuatro Angel, y una serpiente todo de plata, con su pie de madera plateado, el todo de altura seis palmas y medio"*.

El resto de objetos que nos describe Serch por las pocas especificaciones que da si bien pueden coincidir con algunos de los que se inventarían en 1772 también es cierto que se podría tratar solamente de coincidencias ya que las indicaciones son muy tenues, como bancos, confesionarios, jarras, etc. La única novedad que añade Serch es al mencionar un *"targeton detall dorado con la cabeza de San Ignacio"* y una *"targeta con la Virgen de la Piedad"*, que nos podrían hacer pensar en dos gravados, muy posiblemente perdidos.

Estos dos inventarios que aquí se presentan son una pequeña muestra de la inmensa riqueza que poseían los Regulares en el templo que ocupaban en la Rambla de Barcelona. Nuestro estudio pretendía investigar los indicios de las obras de arte que pudiesen haber, pero en este sentido los inventarios no arrojan demasiada luz sobre el tema. Ambos inventarios se alejan temporalmente del momento de la expulsión (cinco y veinticinco años respectivamente) y puede ser que las piezas de mayor

valor que pudiesen ser sustraídas hubiesen desaparecido, ya que no podemos olvidar que nos falta la documentación de los que sucedió durante algunos años en los que suponemos que el templo debía permanecer cerrado, si fue el pillaje o (más probablemente) las propias comisiones designadas desde Madrid el motivo del inicio de la disgregación del patrimonio artístico, eso no lo sabemos con certeza. Esta disgregación del patrimonio se nos hace patente en el momento que desde la Corte en 1769 se promulga la constitución de una comisión liderada por Antonio Rafael Mengs, quien delegó en Antonio Ponz¹³, para catalogar y valorar las pinturas, esculturas y también la arquitectura de los Regulares, a la vez que prohibía la venta de libros¹⁴ y otras cosas. Sobre esta orden hemos podido consultar la que fue enviada a Teruel y que se conserva en el AHSC de Barcelona.

La sorpresa viene por el hecho que el propio personaje designado desde la Corona para inventariar las obras de valor de las casas de los Expulsos en su *Viage por España* no consta que visitase el conjunto de Belén. Pero esto seguramente es debido a que la documentación y notas que debió recoger referente al patrimonio jesuítico habría pasado a formar parte directamente de los fondos reservados y no fue publicado. Y como nos cita Guglieri, Campomanes a través de una orden del 2 de mayo de 1767 “*disponía que todos los papeles reconocidos y reservados (...) se transporten a esta Corte bajo inventario, para que se coloquen en el Archivo y Estudios Reales de San Isidro el Real de Madrid, a cargo del director de ellos, y del bibliotecario*”, cosa que nos hace pensar que la documentación, siempre y cuando se conserve, se encuentra en el Archivo Histórico Nacional.

Por otro lado no podemos olvidar que el patrimonio eclesiástico sufrió dos graves y desastrosas incursiones. Primero, el fenómeno de la desamortización de 1835, de la que Belén salió indemne, y segundo la Guerra Civil del 1936 de la, desgraciadamente no se pudo salvar. En aquel año fatídico para muchas iglesias y conventos, Belén fue quemada, y con el fuego desaparecieron los últimos vestigios conservados *in situ* de la magnificencia jesuítica. Pero de este destino se salvaron algunas obras que fueron anteriormente confiscadas por el Ayuntamiento pero a las que no podemos seguir la pista porque, tal y como nos indican Figuerola y Martí i Bonet, fueron vendidas anticuarios de París. Esto nos hace pensar que muchas de ellas deben formar parte de colecciones privadas o de museos, a través de las donaciones de quienes las compraron. No podemos obviar mencionar que lo que sí se salvó fue un Viladomat que actualmente se conserva en el poder la Compañía de Jesús en el Centre Borja de Sant

Cugat del Vallés (Barcelona), la *Dormición de la Virgen*, de la que Miralpeix¹⁵ hace un análisis exhaustivo. Por otro lado también se han conservado algunas reliquias, el colchón y el banco, y también la espada de San Ignacio, que actualmente se encuentra en poder de los jesuitas, y que fueron restituidas a la Compañía en 1922. Además de las piezas que ya hemos mencionado que se conservan en el Museo Diocesano de Barcelona.

En definitiva, es muy probable que el patrimonio artístico de Belén se haya perdido para siempre gracias a las barbaridades de la guerra pero lo que sí podemos investigar, y creo que es un largo e interesante camino a recorrer, son los inventarios que nos consta que se tuvieron que hacer durante la expulsión de los jesuitas. No podemos olvidar que entre la documentación que se debería conservar en Madrid han de aparecer los inventarios que tuvo que hacer el Procurador del Colegio que tuvo que quedarse ese abril de 1767 para poner orden en sus papeles y dar noticia a los jueces reales. Y a esto se le debe añadir las valoraciones que tuvo que hacer Ponz sobre el patrimonio artístico. Otra línea de estudio, mucho más complicada y puede que menos fructuosa, es la que de las conversaciones con la Hna. Ana Maria Lander surgió. Es el hecho de que si Viladomat era un conocido miembro congregante de Belén, y sin olvidar que la Congregación de la Natividad estuvo adscrita a Belén desde sus inicios y hasta el extrañamiento no es descabellado pensar que los Regulares utilizaron a los artistas que tenían más cerca, entre los congregantes, para decorar sus dependencias. En conclusión, estos dos inventarios son el primer paso de un largo camino en la investigación del patrimonio jesuítico.

Notas

- 1 El grupo de investigación "El siglo XVIII español. monarquía e iglesia" liderado por el catedrático Dr. Enrique Giménez López, del departamento de Historia Medieval y Moderna de la Universidad de Alicante.
- 2 Sobre el conjunto de Belén podemos consultar: BORRÀS I FELIU, A. (sj) (1965): "El col·legi de Santa Maria i Sant Jaume, dit vulgarment de Cordelles i la Companyia de Jesús" extracto de *Anacleto Sacra Tarraconensis*, vol. XXXVII: *Miscelánea de estudios dedicados a Barcelona archidiócesis*, Balmesiana, Barcelona; y también FIGUERO-LA ROTGER, P. y MARTÍ I BONET, J. (1995): *Catàleg monumental de l'Arquebisbat de Barcelona*, vol. VII/2 *La Rambla. Els seus convents. La seva història*, Arxiu Diocesà de Barcelona.
- 3 *Parroquia de Nuestra Señora de Belén: La cripta de San Ignacio*, Suplemento a la "Hoja Dominical" de la Parroquia, Barcelona, octubre 1925, pág. 21
- 4 Artículo XXII de la Pragmática Sanción consultable en el Fondo de Reserva de la Universidad de Barcelona: "Pragmatica sanción de Su Magestad en fuerza de ley para el estrañamiento de estos Reynos a los Regulares de la Compañía, ocupación de sus temporalidades y prohibición de su restablecimiento en tiempo alguno, con las demás precauciones que expresa". En Madrid, en la Imprenta Real de la Gazeta, 1767 (Lleis, etc. 1767, Abr. 2).
- 5 GUGLIERI NAVARRO, A. (1967): *Documentos de la Compañía de Jesús en el Archivo Histórico Nacional*, Razón y Fe, Madrid, en la introducción del P. Francisco Mateos, sj., pág. XXV.
- 6 GARCÍA TROBAT, P. (1992): *La expulsión de los jesuitas. Una legislación urgente y su aplicación en el Reino de Valencia*, Consell Valencià de Cultura, Valencia.
- 7 Hallado en la sede del Archivo Episcopal de Barcelona en la caja "Seminario s. XVIII. Belén. Cordelles (archivo jesuitas) 9" con el número 11 del índice que se incluye en dicha caja
- 8 Sede del archivo notarial, cuyo nombre completo es Archivo Histórico de Protocolos del Colegio Notarial de Cataluña.
- 9 Conocido popularmente como *Ca l'Ardiaca* (Casa del Arcediano) y que conserva toda la documentación concerniente a los órganos de gobierno de la ciudad.
- 10 "bajo el altar lateral de la Capilla del Palacio de Barcelona" en BORRÀS I FELIU, A. (sj) (1991): *Ignasi de Loyola i la ciutat de Barcelona*; Barcelona, Compañía de Jesús, pág. 26.
- 11 Según nos indicó el actual archivero del AHSIC, el P. Jordi Roca, sj.
- 12 En un manuscrito no publicado del P. Borràs i Feliu, sj., que hemos podido consultar menciona que esta reliquia de Santa Gertrudis, junto con otras más, fue donada a la sacristía del templo por el P. Marco Antonio del Arco, pero no especifica la fuente.
- 13 Hemos podido consultar las obras de los principales viajeros, Bosarte, Florez, Villanueva... que visitaron Barcelona y en ellas no hay alusión alguna a Belén. Por otro lado, un importante cronista de la época, el Barón de Maldá tampoco nos es de gran ayuda porque su obra *Calaix de sastre* empieza el mismo año de 1767 pero en verano, unos meses después de la expulsión.
- 14 En lo concerniente a la venta de libros, en Belén no hubo ninguna disgregación masiva (aunque siempre es probable que se extraviase algún ejemplar; debido a que la biblioteca pasó directamente a manos del Seminario Conciliar de Barcelona cuando se trasladó a las instalaciones del Colegio de Belén.

15 MIRALPEIX VILAMALA, F. (2005): *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755): Biografia i Catàleg crític*; tesis doctoral en red (TDX-0421105-112821). Vol. II, pág. 651-653.

Bibliografía

- AINAUD, J.; GUDIOL, J. y VERRIÉ, F. P. (1947): *Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Instituto Diego Velázquez (CSIC), Madrid.
- AYMAR Y PUIG, A. (1907): *Noticias de la Iglesia de Belén*, Tipográfica Católica, Barcelona.
- BORRÀS I FELIU, A. (s) (1965): "El col·legi de Santa Maria i Sant Jaume, dit vulgarment de Cordelles i la Companyia de Jesús" extracto de *Anacleta Sacra Tarraconensis*, vol. XXXVII: *Miscelánea de estudios dedicados a Barcelona archidiócesis*, Balmesiana, Barcelona.
- BORRÀS I FELIU, A. (s) (1991): *Ignasi de Loyola i la ciutat de Barcelona*, Compañía de Jesús, Barcelona.
- CAMPOMANES, P. de (1977): *Dictamen Fiscal de Expulsión de los jesuitas de España (1766-1767)*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
- CAMPRUBÍ I ALEMANY, F. (1954): *Parroquia de Nuestra Señora de Belén. Capillas del Santísimo, de la Inmaculada, del Santo Cristo. Baptisterio*, Barcelona.
- EGIDO, T. y PINEDO, I. (1994): *Las causas "gravísimas" y secretas de la expulsión de los jesuitas por Carlos III*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
- FIGUEROLA ROTGER, P. y MARTÍ I BONET, J. (1995): *Catàleg monumental de l'Arquebisbat de Barcelona*, vol. VII/2 *La Rambla. Els seus convents. La seva història*, Arxiu Diocesà de Barcelona.
- FOLCH I TORRES, J. (dir.) (1961): *L'art català*. Vol. II, Aymà, Barcelona.
- GARCÍA TROBAT, P. (1992): *La expulsión de los jesuitas. Una legislación urgente y su aplicación en el Reino de Valencia*, Consell Valencià de Cultura, Valencia.
- GIMÉNEZ LÓPEZ, E. (ed.) (1997): *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles*, Universidad de Alicante.
- GUGLIERI NAVARRO, A. (1967): *Documentos de la Compañía de Jesús en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid.
- ISLA, J. F.(s) (1979): *Anatomía del informe de Campomanes*, Institución "Fray Bernardino de Zaguán" (CSIC) de la Excm. Diputación Provincial León.
- ISLA, J. F.(s) (1999): *Historia de la expulsión de los jesuitas (Memorial de las cuatro provincias de España de la Compañía de Jesús desterradas del reino a S.M. el Rey Don Carlos III)*, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", Alicante.
- MARTÍ I BONET, J. y LANDER AZCONA, A. (1981): "... Cristo nuestro señor quiere ser servido en los pobres" las Darderas: *Congregación de la Natividad de Nuestra Señora. Documentos y comentarios (años 1559-1790)*. Vol. I, Instituto de las Hermanas Franciscanas Misioneras de la Natividad de Ntra. Señora (Darderas), Barcelona.
- MARTÍ I BONET, J. (1993): *Betlem, quatre segles a la Rambla de Barcelona*, Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- MARTÍ GILABERT, F. (2004): *Carlos III y la política religiosa*, Rialp, Madrid.
- MARTINELL, C. (1961): *Monumenta Cataloniae* vol. XI: *Arquitectura i escultures barroques a Catalunya* vol II, Alpha, Barcelona.
- MIRALPEIX VILAMALA, F. (2005): *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755): Biografia i Catàleg crític*; tesis doctoral en red (TDX-0421105-112821).
- MATEU IBARS, J. (1998): *Manuscritos de la Compañía de Jesús en la Biblioteca General de Barcelona*, Universitat de Barcelona.
- Parroquia de Nuestra Señora de Belén: La cripta de San Ignacio*, Suplemento a la "Hoja Dominical" de la Parroquia, Barcelona, octubre 1925.
- RUCABADO, R. (1942): *Iglesias en el cielo*, Balmes, Barcelona.

Aproximación a la obra artística de Manuel Picar y Morales

Gustavo Alejo Trujillo Yáñez

María Antonia Rodríguez Pérez

Servicio de Patrimonio del Ayuntamiento de Teror. Gran Canaria

“Manuel Picar es un artista: esculpe, pinta y escribe. Vivió en casi todas las regiones de la Península, combatió en Filipinas y supo observar y aprender en todas partes. Tiene experiencia de la vida y no en vano conoció gentes de todas las razas y atravesó los mares del Asia y pasó por mas de un Estrecho”.

Leopoldo Pedreira (1899)¹.

Breve reseña biográfica: 1855-1930

Fruto del matrimonio entre don Pablo Picar y Reyes (natural de Granadilla) y doña Manuela Morales Ramos (natural de la Villa de Santa Cruz), nace el 11 de junio de 1855 (La Laguna, Tenerife) Manuel Picar y Morales. Fue bautizado el 18 de junio de 1855 con el nombre de Manuel Bernabé del Santísimo Sacramento. Sus abuelos paternos fueron Felipe Picar (difunto en el momento del bautismo) y María Reyes, ambos naturales de Granadilla. Abuelos maternos lo fueron Juan Manuel Morales (natural de Telde, Gran Canaria) y Antonia Ramos (difunta en ese momento)². Sobre sus años de infancia y adolescencia apenas sabemos nada: entre 1871 y 1872 cursa en el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Canarias las asignaturas de Aritmética, Álgebra e Historia Natural; entre 1872-1873 las de Geometría y Trigonometría rectilínea, además de Física y Química. Y durante los años 1873-1874, Agricultura, Dibujo Lineal, Topografía y Dibujo Topográfico. En 1874 obtiene el título de Agrimensor y Tasador de tierras. En 1884 ya estaba casado con doña M^a de los Remedios del Río Falcón, natural de Gran

Canaria. Gracias a la lectura de su hoja matriz de servicios, custodiada en los Archivos de la Capitanía General de Canarias y en el militar de Segovia, conocemos con detalle los diferentes lugares en los que estuvo destinado, así como las distinciones con las que fue galardonado por su condición de militar. De esta manera, sabemos que intervino en la III Guerra Carlista (1872-1876) –lo que le valió la concesión de la Cruz Roja del Mérito Militar de 1^a clase– así como en la Guerra de Filipinas, de la que tuvo que regresar a España tras contraer una enfermedad que le mantuvo ingresado en el Hospital Militar de Manila en 1895. En junio de 1911 causa baja en el ejército, retirándose definitivamente en 1915. Finalmente, Manuel Picar y Morales fallece en Gran Canaria el 10 de julio de 1930 (Véase Ilustración nº 1)³.



Retrato de Manuel Picar y Morales. El Museo Canario

Como hombre culto que era, Manuel Picar y Morales compaginó su profesión de militar con un consumado gusto por la Filatelia⁴, la Numismática⁵, la Literatura⁶ y la Historia⁷. Pero además, es digna de señalar su afición por el dibujo, la pintura y la escultura, una inclinación que dio como resultado todo un repertorio de obras, objeto de estudio del presente trabajo.

Como él mismo se encargó de señalar en su obra *Tiempos mejores! (Recuerdos Laguneros)*, Manuel Picar se consideraba discípulo del escultor sevillano Antonio Susillo Fernández (1857-1896), así como del pintor hispalense José García Ramos (1852-1912) (PICAR, 1899:59-60).

De su faceta como escultor, por el momento sólo tenemos referencias del encargo realizado en 1891 por el Ayuntamiento de Sevilla, de una obra que estuvo expuesta en un escaparate de la Calle Sierpes, y que representaba el Campo de Tablada con la Giralda al fondo y trofeos de caza en los primeros términos (PADRÓN, 1968:182). También esculpe un bajo-relieve en el que figura una alegoría del Quijote, adquirida posteriormente por el Marqués de Jerez de Los Caballeros, según consta en el número 122-123 de la *Revista El Museo Canario* (1901:163) (Véase Ilustración nº 2). Las habilidades de Manuel Picar como escultor debieron de haber sido bastante aceptables pues sabemos que recibió la medalla de plata por la elaboración de un relieve en la exposición titulada “Arte e Industria” organizada en mayo de 1892 por la Sociedad Económica de Santa Cruz de Tenerife (ALLOZA, 1981:26).

Desgraciadamente desconocemos el estado de conservación y el actual paradero de estas obras, pues de momento, las pesquisas llevadas a cabo en los Museos de Bellas Artes de Córdoba, Granada y Sevilla, se han saldado de forma negativa⁸.

Por lo que se refiere a su obra pictórica, y al igual que sucede con sus esculturas, tampoco hemos podido localizar ningún original, debiendo conformarnos –al menos de momento– con las referencias que existen sobre la misma en diferentes publicaciones. De esta manera, tenemos constancia del cuadro que pintó en 1891, en uno de los entreactos del acto conmemorativo del tercer centenario del padre Anchieta (Tenerife), en el que dibujó ante el público en el corto espacio de doce minutos, un “precioso paisaje que mereció justos aplausos”⁹.

También tenemos noticias del cuadro que pintó y sorteó ante el público el 2 de febrero del año 1900, con vistas a recaudar fondos para la colocación en el segundo cuerpo de la llamada “torre amarilla” de la Basílica del Pino de Teror (Gran Canaria), de una lápida alusiva a la

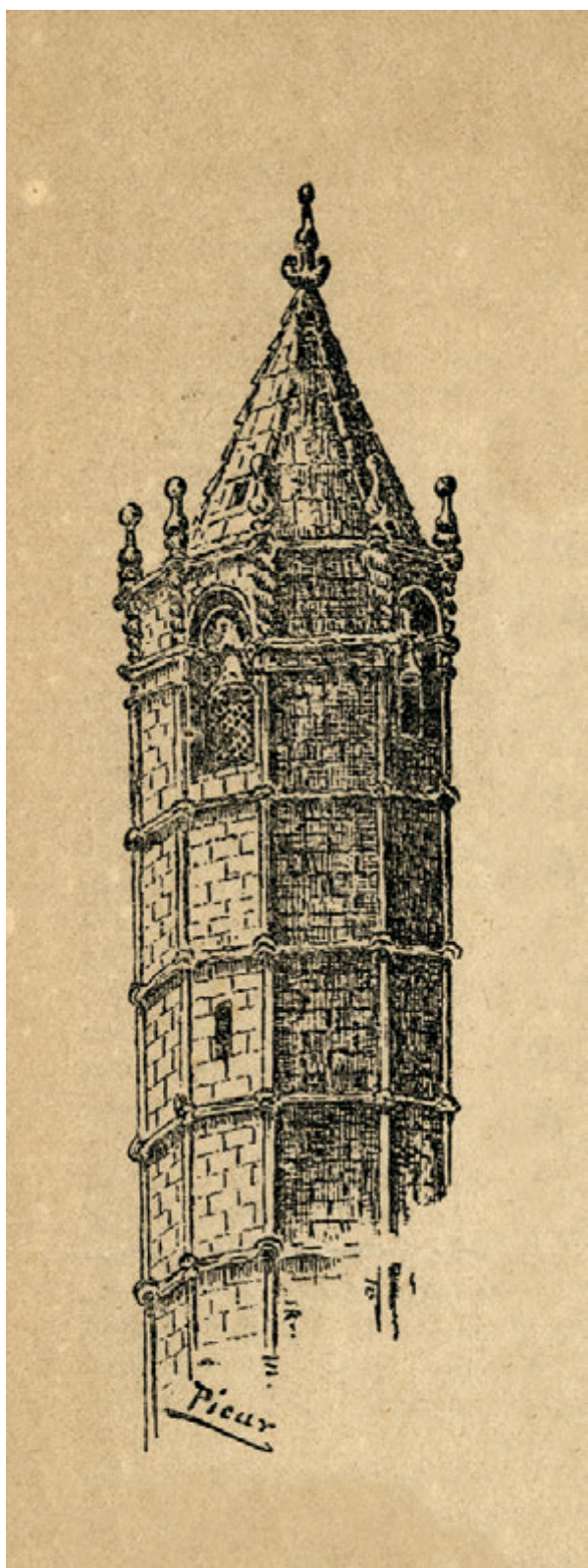


Dibujo del bajo-relieve titulado “Alegoría del Quijote” esculpido por Manuel Picar. El Museo Canario

fecha de la “aparición” de la Imagen homónima (PICAR, 1905:5), inscripción que aún se conserva.

Esta habilidad para la práctica de las artes plásticas, le permitió dedicarse en Santa Cruz de Tenerife a la enseñanza del dibujo y de la pintura al óleo, al temple y a la acuarela (PADRÓN, 1968:182). Una última referencia –insistimos, al menos de momento– donde se señala la faceta de Manuel Picar en calidad de pintor, nos la ofrece la lectura de las cuentas presentadas en el año 1900 por el párroco de Teror Judas Antonio Dávila, donde se menciona la participación de Picar –junto con el artista local Isaac Domínguez¹⁰– en la realización del boceto, dibujo y pinturas para el monumento de la Semana Santa de ese mismo año; trabajo por el que cobró 275 pesetas¹¹.

A diferencia de sus obras pictóricas y escultóricas, de las que sabemos de su existencia por referencias escritas, son muchos los ejemplos donde podemos contemplar al Picar en su faceta de ilustrador. Comenzando por los libros que el mismo publicó, en muchos de ellos destacan los diferentes dibujos a plumilla que él mismo realizó (Véase Ilustración nº 5). Sirva como ejemplo, el título: *Teror. Monografía y excursiones por el cronista de la Villa D. Manuel Picar y Morales* (1905), en el que podemos observar diversas estampas de la citada Villa: la Basílica, las gárgolas, medallas conmemorativas de la advocación del Pino, paisajes, personajes, etcétera (Véase Ilustración nº 3).



Dibujo de la Torre Amarilla de Teror por Manuel Picar y Morales, aparecido en su libro *Teror. Monografía y excursiones por el cronista de la Villa D. Manuel Picar y Morales* (1905). El Museo Canario



Sobre estas líneas, una de las muchas ilustraciones que Manuel Picar y Morales realizó para la novela "Monsieur Charles" de los hermanos Luis y Agustín Millares. El Museo Canario



Portada de *La Bruja de las Peñuelas* (1906). El Museo Canario

También ilustrará los artículos que sobre numismática, otra de sus grandes pasiones, publicó entre los años 1899 y 1901 en la *Revista El Museo Canario*. De la misma publicación, debemos destacar la serie de dibujos titulada “Las Palmas antigua”, en los que el autor retrata diferentes paisajes de la capital de Gran Canaria. Asimismo, y siguiendo con la misma revista, debemos poner de relieve las ilustraciones que Manuel Picar realizó para la novela de los hermanos Luis y Agustín Millares, titulada “Monsieur Charles”¹² (Véase Ilustración nº 4).

Finalmente, su afición por el arte le llevó a erigirse en cronista de acontecimientos tales como la exposición religiosa y retrospectiva celebrada en 1892 en La Laguna (Tenerife), detallando de forma exhaustiva todas y cada una de las piezas expuestas, y citando a otros artistas como Madrazo, al que califica como: “ese moderno colorista que elabora telas con el pincel”, al pintor González Méndez, a Valentín Sanz, al “hábil dibujante” Juan de Armas, al pintor Robaina, o a Rafael Trujillo – entre otros muchos más – del que opina: “que ha logrado hacer con el buril obras admirables que desgraciadamente no saben admirar muchos laguneros”. Lamentándose, por el hecho de que: “esta clase de exhibiciones, que tanto ilustran los acontecimientos históricos y recrean tan honestamente el ánimo, no se verificaran con alguna frecuencia entre nosotros, rindiendo un tributo al arte y para admiración de los extranjeros” (PICAR, 1899:48-57)¹³.

En definitiva, el presente trabajo ha tenido como principal cometido dar a conocer la faceta de artista de Manuel Picar y Morales, ya que del personaje se conoce y se ha valorado más su afición por otras disciplinas como la Numismática – en 1981 se celebró el 125 aniversario de su nacimiento, y en 1994 se reeditó su obra *Tratado descriptivo y noticias generales de filatelia* (1884)¹⁴ – o la Literatura – Manuel Picar figura en el libro *Historia de la Literatura Canaria* de Joaquín Artiles e Ignacio Quintana (ARTILES y QUINTANA, 1978:167) – en detrimento de su producción artística, de la que a día de hoy apenas se sabía nada; sirva como ejemplo el citado libro *La pintura en Canarias en el siglo XIX* de Alloza Moreno, donde tanto en el capítulo dedicado al artista lagunero, como en el apéndice de ilustraciones, no figura ninguna obra suya conocida (ALLOZA, 1981:242). Con todo, los resultados que se presenten deberán ser entendidos como provisionales, pues una búsqueda sistemática en diferentes publicaciones de la época – por ejemplo, la revista *Canarias Turista*, donde hemos localizado un dibujo suyo sobre el Castillo de la Luz (Gran Canaria) – así como en colecciones particulares de la Península y Canarias¹⁵, puede proporcionar más obras e ilustraciones inéditas¹⁶.



Dibujo del Castillo de la Luz aparecido en la Revista *Canarias Turista*. El Museo Canario

Notas

- 1 Prólogo de Leopoldo Pedreira al libro de Manuel Picar y Morales. *Tiempos mejores! (Recuerdos Laguneros)*. Tipografía de A. J. Benítez. Sta. Cruz de Tenerife, 1899.
- 2 A(RCHIVO) G(ENERAL) M(ILITAR) DE S(EGOVIA), *Hoja Matriz de servicios de D. Manuel Picar y Morales*. Sección 1ª, Legajo P-1960. Este mismo documento se encuentra custodiado en el Archivo Regional Militar de Canarias (Caja 6034), no obstante, la hoja matriz que se halla en el archivo segoviano es mucho más completa, pues contiene un mayor volumen de datos que este último.
- 3 Sobre la fecha del óbito, Sebastián Padrón Acosta ofreció la cifra errónea de 1920 (PADRÓN, 1968:183). Posteriormente, este mismo dato será reproducido por Joaquín Artiles e Ignacio Quintana (ARTÍLES y QUINTANA, 1978:167). Por su parte, Manuel A. Alloza Moreno también incurrirá en el mismo error al señalar la fecha de su fallecimiento en 1921 (ALLOZA, 1981:242).
- 4 Fruto de esta afición es la publicación es su *Tratado descriptivo y noticias generales de filatelia* en 1884, una compilación y ampliación de unos artículos sobre filatelia publicados en el periódico *Las Noticias*. Asimismo, ocupó el cargo de secretario de la Sociedad Filatélica de Santa Cruz de Tenerife. Sobre esta temática también llegó a publicar algunos trabajos en los nº 148 (15-II-1902), 152 (15-VI-1902), 153 (30-VI-1902) y en el 154-155 (30-VII-1902) de la *Revista El Museo Canario*.
- 5 Picar y Morales fue un gran coleccionista de monedas y medallas, sobre su rica y variada colección existen referencias en obras como la de Manuel de Ossuna (OSSUNA, 1904:116, Tomo I), así como en su libro *Tiempos mejores! (Recuerdos Laguneros)* (1899) donde él mismo afirma que cuenta con más 1800 ejemplares. Sobre esta afición también publicó numerosos artículos en la *Revista El Museo Canario* durante los años 1899 a 1901.
- 6 Tal y como afirmaron Sebastián Padrón Acosta (PADRÓN, 1968:182-186), Joaquín Artiles e Ignacio Quintana (ARTÍLES y QUINTANA, 1978:167), la producción literaria de Manuel Picar no fue escasa: *Retratos a pluma* (1880), la citada *Tiempos mejores! (Recuerdos Laguneros)* (1899), *Compilación* (1902), *Cosmorama y Amor* (1904), *Ageneré* (1905) y *La Bruja de Las Peñuelas* (1906).
- 7 Sus publicaciones sobre temas históricos no van a ser tan abundantes como las dedicadas a otras aficiones arriba vistas, no obstante, en muchos de sus artículos sobre numismática, filatelia, o incluso en algunas de sus obras literarias existen referencias sobre su interés por la historia de Canarias, sirvan como muestra las siguientes líneas insertas en su obra *Tiempos mejores! (Recuerdos Laguneros)* (1899): "El estudio de la historia es agradable, tiene muchos encantos, pero aumentan inmensamente sus atractivos, cuando lo ornamos, marcando sus pasos con sus mismas obras: una medalla, una vasija, un documento, una llave, una espada, una hebilla, un botón, cualquier cosa, por insignificante que parezca, es un libro para hacer un estudio". Quizá la única obra donde el autor combina el estudio histórico con la crónica sea su libro titulado *Teror. Monografía y excursiones por el cronista de la Villa D. Manuel Picar y Morales*, que vio la luz por vez primera en el número 132 de la *Revista El Museo Canario* (10-VIII-1901), para volver a ser luego publicado en 1905 en forma de libro, editándose en aquella ocasión 75 ejemplares.
- 8 No obstante, agradecemos la colaboración de las siguientes personas: don José María Palencia Cerezo (Museo de Bellas Artes de Córdoba), doña María Sánchez (Museo de Bellas Artes de Granada), y a doña Rocío Izquierdo (Museo de Bellas Artes de Sevilla).
- 9 De esta manera es como se describe su actuación en los libros de actas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife (Cit. en RODRÍGUEZ MESA, 2000:174. Véase nota nº 7 de la citada obra). Dato ofrecido por gentileza de Vicente Suárez Grimón, a quién agradecemos su ayuda.
- 10 Isaac Domínguez Macías, alternó su labor como político –fue Alcalde de Teror (Gran Canaria) durante los años 1925-1928, y posteriormente desde 1936-1938– con su afición por la pintura. Por el momento, tenemos referencias del cuadro que estuvo expuesto durante varios años en la habitación del hotel donde se hospedaba el periodista y escritor Francisco González Díaz, a quién Isaac Domínguez regaló esta pintura. También tenemos noticias de al menos cuatro obras más, 3 de ellas sobre temas paisajísticos y 1 donde se representa la degollación de San Juan, todas ellas en domicilios particulares de la Villa Mariana. Su espíritu de artista le llevó en 1926 a llevar a cabo las labores de mejora y reforma de la conocida Alameda, parque arbolado situado en la trasera de la Basílica de Ntra. Sra. del Pino de Teror (HERNÁNDEZ, 2006:87-89). No obstante, aún queda pendiente la realización de un estudio mucho más pormenorizado del artista y de su obra, por lo que con toda probabilidad este limitado repertorio será ampliado en próximas fechas.
- 11 A(RCHIVO) P(ARROQUIAL) DE T(EROR). Libro de cuentas del año 1900.
- 12 Las ilustraciones de las que hablamos pueden consultarse en la *Revista El Museo Canario*, año 1901, núms. 131 al 145.
- 13 Véase también la obra de Hernández Perera (HERNÁNDEZ, 1955: 231, 400, 459 Y 495).
- 14 Agradecemos a don Teodosio Arredondo Sánchez (Secretario General de la Federación Española de Sociedades Filatélicas) la colaboración ofrecida, y a don Agustín Alberto de León (Presidente del Grupo Filatélico y Numismático de Tenerife), por habernos hecho entrega de la reedición de la obra, en la que figura un pequeño estudio sobre la biografía del personaje.
- 15 En la reedición de su *Tratado descriptivo y noticias generales de filatelia* (1884), existe una escueta referencia a la presencia de cuadros al óleo de Manuel Picar en museos y colecciones particulares de Cádiz y Málaga.
- 16 Volvemos a agradecer la inestimable colaboración de las personas ya mencionadas, así como del Ilte. Ayuntamiento de la Villa de Teror –especialmente a doña Carmen Delia Ortega Domínguez y a don F. Gonzalo Rosario Ramos– por la ayuda y facilidades proporcionales para la participación en este XVI Congreso Nacional de Historia del Arte.

Bibliografía

FUENTES

Hemeroteca de El Museo Canario.
Archivo General Militar de Segovia.
Archivo Regional Militar de Canarias.
Archivo Parroquial de Teror.

OBRAS GENERALES

- ALLOZA MORENO, Manuel A. (1981): *La pintura en Canarias en el siglo XIX*. Aula de la Cultura de Tenerife.
- ARTÍLES, Joaquín y QUINTANA, Ignacio (1978): *Historia de la Literatura Canaria*. Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Plan Cultural.
- HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Vicente (2006): *La obra de Vicente Hernández Jiménez (Homenaje al cronista de la Villa de Teror)*. Anroart Ediciones, S.L. Las Palmas de Gran Canaria.
- HERNÁNDEZ PERERA, Jesús (1955): *Orfebrería de Canarias*. CSIC e Instituto "Diego Velázquez", Madrid.
- OSSUNA Y VAN DEN-HEEDE, Manuel de (1904): *El Regionalismo en Canarias*. 2 Tomos.
- PADRÓN ACOSTA, Sebastián (1968): *Retablo Canario del siglo XIX*. Edición, notas e índices por Marcos G. Martínez. Aula de La Cultura de Tenerife.
- PICAR y MORALES, Manuel (1899): *Tiempos mejores (Recuerdos Laguneros)*. Tipografía de A. J. Benítez. Sta. Cruz de Tenerife.
- RODRÍGUEZ MESA, Manuel (2000): *Rodríguez Moure y la Laguna de su tiempo*. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife.
- YÁÑEZ RODRÍGUEZ, José Luis: "Un cronista y su libro", *Canarias* 7, 28-VIII-2005.

Sobre un retablo de la Catedral de Barcelona atribuido a Abdó Ricart (Arles - Barcelona, 1691)

Yolanda Roig Nieto
Universidad de Barcelona

Presentación

En este trabajo nos ocuparemos de la figura del pintor Abdó Ricart, casi ignorado en las historias de arte catalán. Nos proponemos reseñar algunos aspectos biográficos y artísticos sobre el maestro y destacar su aportación como pintor dentro del círculo artístico del seiscientos en Barcelona.

Debemos situar la figura del pintor Abdó Ricart en la Barcelona de mediados del siglo XVII, periodo en que también trabajan Pau Priu, que se encargó de la decoración del techo de la sala capitular de la catedral de Barcelona, Miquel Martorell que trabajó para el convento de santa Catalina de la misma ciudad y que también hizo un san Jordi para la sala Dorada del Palacio de la Generalitat, Pascual Bailon Savall que formó parte del círculo artístico que surgió a raíz de los trabajos en la Casa de Convalecencia, una característica común es que todos ellos pertenecían al Colegio de Pintores de Barcelona, como Joan Arnau y Josep Vives, este último maestro de Ricart.

El siglo XVII catalán, como ya es sobradamente conocido, por numerosas evidencias, es una época de una considerable actividad económica y artística, con lo cual, una vez más queda en entredicho el concepto de decadencia. En este sentido podemos referir el caso de Barcelona, la que a nivel institucional, hizo numerosos encargos a artistas, casi todos vinculados al mencionado Colegio de Pintores. Este hecho resulta sorprendente, si consideramos que no sólo la Ciudad Condal, sino toda Cataluña en los años centrales del siglo XVII se encontraban inmersas

en la Guerra de los Segadores (1640-1652). Pese al desastre, las instituciones de Barcelona, sobre todo la Casa de la Ciudad, y la Iglesia encargan obras que comportan a veces un gran gasto, una de ellas la mejora del alcantarillado, en este momento se debe sanear la ciudad, concepto que entra en la modernidad, así mismo se encargan fuentes para las principales plazas de la ciudad, obras pictóricas destinadas a decorar los aposentos de las casas de ricos burgueses o para la Iglesia en las que se narra la vida de algún santo o representan su imagen.

Biografía

Abdó Ricart nació en Arles¹, en el Rosellón, hijo del negociante Joan Ricart. La Guerra de Separación o Guerra de los Segadores supuso la mutilación del territorio catalán por la incorporación a Francia el año 1659 de los condados del Rosellón y la Cerdaña, con la firma del Tratado de los Pirineos. Quizás después de la Paz de los Pirineos (1659), y como consecuencia de este hecho histórico, una serie de catalanes se vieron impelidos u obligados por razones políticas o religiosas a emigrar a Cataluña; quizás esta es la razón de la presencia de Ricart en Barcelona.

Es conocida la existencia de reputados talleres en Barcelona como el de Joan Arnau o el de Josep Vives², en los que trabajaban muchos pintores que atendían los numerosos encargos que tenían los maestros. Precisamente fue el taller de Josep Vives el que admitió a Abdó Ricart *per tal d'aprendre l'ofici de pintor,...*³ (para aprender el oficio de pintor,...). Por el obrador de Josep

Vives pasaron artistas de la talla de Manuel Ferran o el más conocido Pere Crusells⁴.

Las relaciones entre Josep Vives y Abdó Ricart debían de ser tan cordiales que el año 1655 se casó con Sibila Vives⁵, hija de su maestro. Esta circunstancia no es nada extraña, puesto que las relaciones endogámicas entre el colectivo de artistas y grabadores eran muy comunes.

Cuando se independizó de su maestro, se estableció en las casas llamadas “de los Castillos”, lugar dónde tenía su obrador y vivienda. La ubicación exacta del taller de Ricart es bastante problemática. Nosotros lo hemos ubicado en una de las siguientes zonas: la de la Bajada de la Prisión, donde se encontraba el Castillo Viejo, obra medieval que fue curia y prisión del veguer; otra ubicación posible es el portal del Call dónde se encontraba el Castillo Nuevo, y una tercera es el portal de Regomir donde se encontraba el Castillo Episcopal⁶.

Aunque, lamentablemente, de este pintor nos han llegado contadas noticias, tenemos motivos para pensar que su taller debía de ser importante, puesto que ostentaba el título de pintor de la Ciudad, y además, también conocemos que realizó pedidos para fuera de Barcelona, como, por ejemplo, para La Espluga de Francolí⁷, y para Tarragona, hecho que es un exponente de la movilidad de los pintores de la época que iban arriba y abajo en busca de trabajo.

¿Qué tipo de taller era el de Ricart? Seguramente era un taller que estaba dentro de las coordenadas de su maestro Vives, poco ambicioso y dedicado a una pintura seriada. En cuanto a la temática, y a juzgar por las obras que conocemos hasta ahora, es de tipo religioso, aun cuando en su interesantísimo inventario consta pintura de fábulas y de historia.

Gracias al inventario⁸ nos podemos hacer una idea del tipo de taller que tenía Abdó Ricart. Seguramente practicaba una pintura seriada, y por lo tanto abundante en cantidad y de factura sencilla o incluso mediocre; una pintura destinada al comercio, diferenciada de aquella más exclusiva que encargaba la elite⁹. Nos basamos para mantener esta hipótesis en que, de su obrador se encuentran inventariadas numerosas estampas, pliegues de libros para pintar galerías, con toda probabilidad de personalidades célebres, un libro relativo a las estatuas de Roma, y un cuaderno con imágenes de la Virgen (por el tipo de soporte, seguramente dibujos).

No es extraño que se le concediera el título de pintor de la Ciudad, y no lo es porque en el inventario¹⁰ de sus bienes, hecho el 15 de agosto de 1691, se destacan las referencias al contenido de su obrador; contenido rico que hace pensar que Ricart era un maestro muy recono-

cido en la Barcelona de la época. En el inventario se citan numerosas estampas¹¹ (25 grandes con diferentes figuras, 32 docenas de pequeñas, también con diferentes figuras, 156 medianas de diverso temario) dos pliegues de libros para pintar “galerías”, seguramente de personalidades célebres, un libro de tema desconocido y uno relativo a las estatuas de Roma, también un libro religioso de la vida de san Antonio Abad, otro con trazas de artillería, un cuaderno con imágenes de la Virgen (seguramente dibujos), aparte de obra impresa, se mencionan cuadros de diverso género, dos de paisajes, uno de batallas, una historia de Moisés, uno con ovejas, otro con frutas, dos mitológicos puesto que describe mujeres desnudas en las imágenes, y catorce cuadros más, considerados de baja calidad. También se citan herramientas de pintor; un caballete, una mesa de madera con enseres para moler colores, un cajón con pinceles, piedras de bruñir y dos cojines para dorar.

De todo este material disponible en su taller podía hacer uso él para sus encargos, y podían hacer uso sus aprendices, puesto que maestro y discípulos disponían de abundantes modelos gráficos, que podían copiar. También debemos tener en cuenta que su maestro fue Josep Vives, pintor especializado en la práctica de la pintura seriada¹².

Existe la hipótesis de que Abdó Ricart también fue grabador¹³, hecho que no es inusual puesto que a menudo se encuentran pintores que paralelamente trabajan este sector gráfico, pero ¿realmente se dedicó al grabado?, en el inventario de sus bienes no se citan enseres propios de los maestros grabadores.

Seguramente la obra de Ricart iba destinada a un público que se movía, sin ser la elite, en círculos importantes, debemos tener en cuenta que entre sus clientes se encuentran la Catedral de Barcelona, la Casa de la Ciudad, o el comendador de La Espluga de Francolí, Francesc de Espuny. Pero al mismo tiempo sus encargos para la Catedral o para la iglesia de los Santos Justo y Pastor probablemente estaban destinados a cubrir una necesidad didáctica y entendedora para aquellos que no tenían acceso a una cultura amplia.

Desgraciadamente, y como suele suceder, muchas de las obras de los pintores de esta época, han desaparecido o han caído en el anonimato más absoluto, pero algunas veces flotan fragmentos como es el caso de algunas obras de Abdó Ricart.

La primera obra documentada es una pintura realizada el año 1662¹⁴ para el Consejo de Ciento barcelonés, la cual representaba una santa Madrona, este trabajo acabó de cobrarlo el 30 de noviembre del año 1663¹⁵. Hay que hacer mención, de que en estos años el Consejo

de Ciento barcelonés lleva a cabo una considerable actividad, encargando obras a los talleres más reconocidos de la ciudad como es el de Arnau, el de Vives, o el del mismo Ricart. Teniendo en cuenta este hecho podemos suponer que Ricart, al igual que otros pintores, pudo participar en la decoración del Salón de Ciento, como ya hemos dicho basándonos en una suposición.

El 15 de enero de 1667 firma un cobro a favor de Maria Reverter y Borrell, esposa de Francesc Reverter, ciudadano honorable y notario público de Barcelona, por la cantidad de 65 libras, moneda de Barcelona, probablemente por un servicio que el pintor hizo¹⁶.

Este mismo año pintó un retablo¹⁷ para la capilla de san Paladio en la Catedral de Barcelona, del que hablaremos extensamente más adelante. Y también en el 1667 pinta la portalada del monumento de Semana Santa para la iglesia de los santos Justo y Pastor de Barcelona¹⁸, una obra que no nos ha llegado, como otras muchas, por ser efímera. El periodo que nos ocupa requería propuestas plásticas variadas y las obras efímeras se veían vinculadas a diferentes momentos, bien podía ser la Semana Santa, el nacimiento de un príncipe, la muerte de un rey o reina, la bienvenida de la ciudad a un personaje ilustre, entre otros aspectos¹⁹.

Cinco años más tarde, en 1672, pintó dos cuadros, un san Juan Bautista y una Virgen del Remedio, encargados por el comendador de La Espulga de Francolí, Francesc de Espuny, cobró por ellos la cantidad de 27 libras y 10 sous²⁰.

Con motivo de la muerte de la reina María Luisa de Borbón²¹, primera esposa de Carlos II, se le encargó el túmulo, escudos del rey y de la ciudad, poesías para el féretro, para el día 22 de marzo de 1689²², obras que se encuentran también en el ámbito de lo efímero. Sin duda, este tipo de trabajos eran muy habituales en esta época y proporcionaban mucho pan a los artistas.

Este encargo trajo algunos problemas al pintor y a su familia, puesto que una vez muerto el pintor, su esposa Sibila Ricart reclama el año 1691, la cantidad debida por estos trabajos a la corte del Austria Menor: "*Sibila Ricart consorte que fui de Abdon Ricart i pintor, vecino de la presente ciudad de Barcelona, difunto a favor de Magi Vilana Perlas, de la vila de Madrid, per tal de demanar diners al rei, de degús de seu difunt marit...*"²³.

Pero nuestro objetivo es atribuir el retablo que se encuentra en la capilla de santa Rita, en el claustro de la Catedral de Barcelona, a Abdó Ricart.

En noviembre de 1989 se hizo una catalogación de la obra por parte del IEC Cataluña, en la ficha resalta que en la parte superior del retablo aparece la fecha de 1960,

probablemente referida a una restauración. El IEC Cataluña, da una posible explicación:

Hay una inscripción que data el retablo en 1660, pero a los lados, hay otra partida, 19-60, con la que genera confusión en la datación, y posiblemente fuera dorado, por segunda vez en 1960²⁴.

La fecha de ejecución del retablo se sitúa, en esta misma ficha, entre los siglos XVII y XIX, franja en que podemos situar la fecha del contrato hecho en 1667 por Ricart y Magí Torrabruna, dorador, con el Reverendo Miquel Marcer. Se atribuye al retablo la advocación de san Julián de Cuenca, por la muestra de caridad, una de las tres virtudes teologales que es común a casi todos los santos, y que también es probable que tuviera san Paladio.

Existe un documento contractual del 14 de abril de 1667, que ya dio a conocer en su día el Dr. Alcolea, entre por una parte el pintor Abdó Ricart y el dorador Magi Torrabruna, y de la otra el presbítero Miquel Marcer, beneficiado de la Catedral. Las cláusulas contractuales explicitan que el retablo tiene que terminarse en dos meses, es decir, por el día 21 de junio de 1667, festividad del santo²⁵.

Por la obra se le pagaron a Ricart 20 libras, 60 menos que al dorador. Probablemente Torrabruna cobró una cantidad más elevada por el trabajo hecho en el retablo ya que el material con que trabajan los doradores es mucho más caro que aquel que utilizan los pintores, quizás también cobró más debido a que los doradores en el curso del siglo XVII y en virtud a las concordias con los pintores celebradas en abril del 1650 y noviembre de 1683, pasan a constituir una corporación independiente²⁶.

Como hemos dicho, el retablo actualmente se encuentra en la mencionada capilla de santa Rita, pero en su origen se encontraba en otra capilla, que en su día fue la capilla de san Paladio, y donde actualmente se ubica la librería, donde en la bóveda todavía se puede ver la efigie del santo²⁷.

El retablo que nosotros atribuimos a Abdó Ricart está formado por ocho tablas, tal y como queda reflejado en el contrato de 1667, tres de las tablas se encuentran en la predela, cuatro, dos por lado, flanquean un nicho donde se disponía la imagen del santo y en el que actualmente hay la de santa Rita.

La tabla que se encuentra en el ático es la que representa a la Virgen de Nuria, tal y como se indica a los pies de la imagen²⁸. La Virgen se encuentra sentada con el Niño en el brazo derecho y con la bola en la mano izquierda. Se la representa con corona y rodeada de los objetos tradicionales: la campana, la lámpara, la olla.

En la calle izquierda, la escena superior, representa a Santo Paladio, en medio de una nube, con las manos extendidas conjurando la tempestad. La escena de la parte inferior representa al santo dentro de una gloria resplandeciente impidiendo que una roca impulsada por dos espíritus malignos se precipite sobre unos fieles²⁹.

En la calle de la derecha se encuentran dos escenas más. La de la parte superior hace referencia a la extrema caridad del santo dando auxilio y alimento a los pobres, a las viudas y a los peregrinos. La escena inferior derecha representa la curación de un hombre enfermo³⁰.

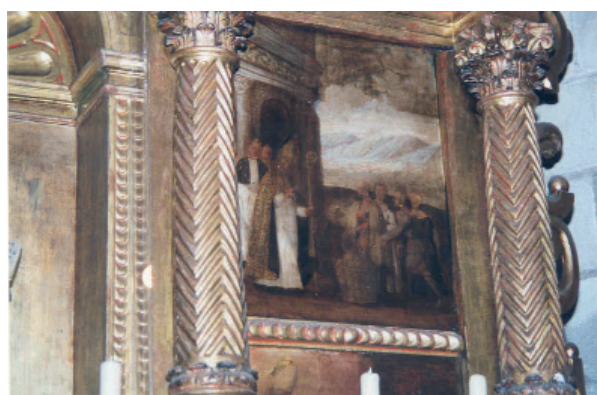
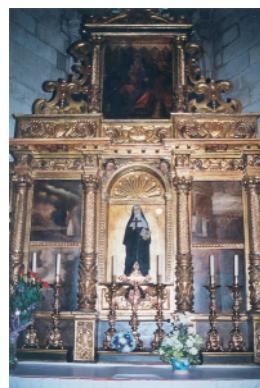
En la predela encontramos tres imágenes, de izquierda a derecha representan lo siguiente: la primera un ángel, ser celestial que aparece en la hagiografía como determinante en su elección como obispo. En la segunda hay una Crucifixión, que denota la gran devoción de san Paladio a Cristo Crucificado, en esta tabla hay una escena en la que aparece un caballo y unos hombres que parece hayan caído del animal; la tercera imagen hace referencia a san Paladio, su indumentaria es sencilla, no lleva la mitra ni el báculo propio de una dignidad pontifical, parece más bien un profeta³¹.

Es difícil valorar la calidad de la pintura del mencionado retablo porque presenta varias restauraciones, aún así, hay diferencias en la hechura de las tablas, se nota la presencia de dos manos, una en las figuras y otra en los paisajes. Resulta difícil decir si fue Ricart quien trató directamente las figuras o los paisajes puesto que no se le conoce obra gráfica firmada para determinar su estilo.

Si la anatomía es bastante deficiente, los paisajes son atractivos, en ellos se presenta la naturaleza con sus elementos, montañas, rocas, el cielo con nubes que anuncian la tempestad, exteriores más tranquilos donde el paisaje transmite calma; y también se presentan interiores, donde la voluntad de representar las estancias de una vivienda de la época se ve reflejada en los tejidos, las maderas o la luz.

Sin duda cuando nos ponemos ante la obra vemos que la factura es mediocre, un trabajo para satisfacer el encargo del presbítero Miquel Marcer. Nos puede venir a la cabeza la idea de que cada tabla es una copia, y quizás no nos equivocamos, seguramente es una pintura que mira el grabado, recordemos el inventario del maestro, lleno de grabados y libros con paisajes, efigies o estatuas.

El maestro pintor Abdó Ricart fue enterrado el día 3 de julio de 1691, su paso por el panorama artístico del siglo XVII pasó a la historia, pero una historia en la que no aparece como pintor asociado a una obra o algunas obras. Si este retablo pertenece al pintor de Arles, habremos contribuido a desenterrar su huella pictórica, aunque no sea muy brillante, dentro de la historia del arte catalán.





Notas

- 1 *Anales y Boletín de los museos de arte de Barcelona*. Ayuntamiento de Barcelona. Volumen XV, años 1961-1962. *La Pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*. Por Santiago Alcolea. Diccionario Biográfico. Aquí el autor dice que nació en Arles: "Abdon Ricart, filius legitimus et naturalis de Ioannis Ricart, quondam negociatoris ville Arularum, Eleusis diocesis et Catherina, illius señorees viventis...". A.H.P.B. Notario Josep Ferrer. Manual 2. 1640-1649. Legajo 2. Número nota 695.
- 2 Socías i Batet, I. *El món del comerç artístic a Catalunya al segle XVII: Els contractes entre els pintors Joan Arnau Moret i Josep Vives amb el negociant Pere Miquel Pomar*. Estudis Històrics i documents dels Arxius de Protocols. Col·legi de Notaris de Catalunya. Barcelona, 2000.
(*El mundo del comercio artístico en Cataluña en el siglo XVII: Los contratos entre los pintores Joan Arnau Moret y Josep Vives con el negociando Pere Miquel Pomar*. Estudios Históricos y documentos de los Archivos de Protocolos. Colegio de Notarios de Cataluña. Barcelona, 2000.)
- 3 Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona. Notario Josep Ferrer. Manual 2. 1640-1649. Legajo 2. Número nota 695.
- 4 TRIADÓ, J. R. *Història de l'art català*. Volum V. L'època del Barroc ss. XVII-XVIII. Edicions 62, Barcelona, 1984.
(*Historia del arte catalán. Volumen V. La época del Barroco ss. XVII-XVIII*. Ediciones 62, Barcelona, 1984.)
- 5 Archivo de la Catedral de Barcelona. Libro de Esponsales del Decanato del Penedés, 1655-1664. Folio 3.
- 6 DURÁN I SANPERE, A. *Barcelona i la seva Història. La formació d'una gran ciutat*. Documents de Cultura. Curial. Barcelona. 1972.
(*Barcelona y su Historia. La formación de una gran ciudad*. Documentos de Cultura. Curial. Barcelona. 1972.)
- 7 Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona. Notario Francesch Llauder. Manual 1672. Folio 379 vº.
- 8 Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona. Notario Francesch Busquets. Libro de Inventarios, 1691-1734. Folio 9
- 9 Socías i Batet, I. *El món del comerç artístic a Catalunya al segle XVII: Els contractes entre els pintors Joan Arnau Moret i Josep Vives amb el negociant Pere Miquel Pomar*. Estudis Històrics i documents dels Arxius de Protocols. Col·legi de Notaris de Catalunya. Barcelona, 2000.
(*El mundo del comercio artístico en Cataluña al siglo XVII: Los contratos entre los pintores Joan Arnau Moret y Josep Vives con el negociando Pere Miquel Pomar*. Estudios Históricos y documentos de los Archivos de Protocolos. Colegio de Notarios de Cataluña. Barcelona, 2000.)
- 10 Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona. Notario Francesch Busquets. Libro de Inventarios, 1691-1734. Folio 9.
- 11 La gran cantidad de estampas nos puede hacer pensar en una práctica del grabado por parte de Abdó Ricart. Para fundamentar esta hipótesis podemos consultar *El Arte Catalán*, Pág. 133, donde Ainaud cita a Ricart como grabador.
- 12 Socías i Batet, I. *El món del comerç artístic a Catalunya al segle XVII: Els contractes entre els pintors Joan Arnau Moret i Josep Vives amb el negociant Pere Miquel Pomar*. Estudis Històrics i documents dels Arxius de Protocols. Col·legi de Notaris de Catalunya. Barcelona, 2000.
(*El mundo del comercio artístico en Cataluña al siglo XVII: Los contratos entre los pintores Joan Arnau Moret y Josep Vives con el negociando Pere Miquel Pomar*. Estudios Históricos y documentos de los Archivos de Protocolos. Colegio de Notarios de Cataluña. Barcelona, 2000.)
- 13 Ainaud. *L'art Català*, Pág. 133 (*El arte catalán*)
- 14 Instituto de Historia Municipal de Barcelona. C.C.II, 173. Registro de Deliberaciones (serie II, núm. 173), fechas extremas 30 de noviembre de 1663 a 30 de noviembre de 1664. Página 7: "Per ordre de v.s. Abdon Ricart pintor de la present casa de la Ciutat en lo any 1662 pinta lo quadre de Santa Madrona..." ("Por orden de v.s. Abdón Ricart pintor de la presente casa de la Ciudad en el año 1662 pinta el cuadro de Santa Madrona...").
- 15 Instituto de Historia Municipal de Barcelona. C.C.II, 173. Registro de Deliberaciones (serie II, núm. 173), fechas extremas 30 de noviembre de 1663 a 30 de noviembre de 1664. Página 7. También en Rúbricas de Bruniquer. Volumen III. Página 176. Hasta el momento, pese a la búsqueda de esta obra, no hemos encontrado ninguna evidencia gráfica.
- 16 Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona. Notario Rafel Hexarch. Manual 13, 1667. Legajo 6.
- 17 Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona. Notario Matias Marsal. Manual 1667. Folios 114 vº, 118.
- 18 Archivo Obra de Sant Just. Legajo 6. Folio 132. Cita de *Anales y Boletín de los museos de arte de Barcelona*. Ayuntamiento de Barcelona. Volumen XV, años 1961-1962. *La Pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*. Por Santiago Alcolea. Diccionario Biográfico.
- 19 TRIADÓ, J. R. *Història de l'art català*. Volum V. L'època del Barroc ss. XVII-XVIII. Edicions 62, Barcelona, 1984.
(*Historia del arte catalán. Volumen V. La época del Barroco ss. XVII-XVIII*. Ediciones 62, Barcelona, 1984.)
- 20 Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona. Notario Francesch Llauder. Manual 1672. Folio 379 vº.
- 21 La primera esposa de Carlos II murió en Madrid el 12 de febrero de 1689. FISAS, C. *Historias de las reinas de España. La Casa de Austria*. Memoria de la Historia. Editorial Planeta. Barcelona. 1991. Página 157.
- 22 Se encargaron las exequias a Ricart, pero hemos de tener en cuenta que existe toda una producción bibliográfica relacionada con la muerte de la reina. Consultando el archivo del Instituto Municipal de Historia de Barcelona podemos encontrar los siguientes títulos: *Oración fúnebre en las exequias de la Reina Nuestra Señora María Luisa de Borbón que celebró la coronada villa de Madrid en el Real Convento de Religiosos de Santo Domingo*. Predicado por el Reverendísimo Padre Fray Manuel de Guerra y Ribera. 1689. Barcelona, Joan Jolis. I.M.H.B B 1689-8º (op) 8.
Oración funeral en las exequias de la Serenissima Reyna Maria Luisa Nuestra Señora que celebro el muy llustre Consistorio de la Deputación de Cataluña en su Insigne Capilla de S. Jorge, día 24 de Março 1689. Dixola el M.R.P. Monserrate Mora y de Xammar. Barcelona, R. Figueró. I.M.H.B 1689-8º (op) 10.
- 23 Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona. Notario Francesch Busquets. LI. Borr. Manual año 1692. Data el documento el 27 de noviembre del 1692, tres años después del trabajo realizado para los funerales reales.
- 24 Archivo de la Catedral de Barcelona. IEC: Cataluña. N°886. Blanca Montbrió (10-XI-1989)
- 25 Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona. Notario Matias Marsal. Manual 1667. Folios 114 vº, 118
- 26 GUDIOL RICART, J; AINAUD DE LASARTE, J; ALCOLEA GIL, S. *Arte de España. Cataluña*. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, 1955.

- 27 La antigua capilla de san Paladio fue fundada por Guillem Olivé, secretario del rey, en 1384. MAS i DOMENECH, José, *Guía itinerario de la Catedral de Barcelona*. Con licencia Imp. "La Reneixensa", Barcelona, 1916.
- 28 Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona. Notario Matias Marsal. Manual 1667. Folios 114 vº, 118
- 29 Instituto de Historia Municipal de Barcelona. R.P.F: Antonio Vicente Domenech Historia General de los Santos Varones Ilustres en Santidad del Principado de Cataluña. Gerona 1630.
- 30 Instituto de Historia Municipal de Barcelona. R.P.F: Antonio Vicente Domenech Historia General de los Santos Varones Ilustres en Santidad del Principado de Cataluña. Gerona 1630.
- 31 Instituto de Historia Municipal de Barcelona. R. P.F. Antonio Vicente Domenech Historia General de los Santos Varones Ilustres en Santidad del Principado de Cataluña. Gerona 1630.

Bibliografía

- AINAUD DE LASARTE, J. (1961). El arte catalán. Ed. Ayma SA. Barcelona.
- ALCOLEA, S. (1961-1962). Anales y Boletín de los museos de arte de Barcelona. Ayuntamiento de Barcelona. Volumen XV. La Pintura en Barcelona durante el siglo XVIII. Diccionario Biográfico.
- DURÁN I SANPERE, A. (1972). Barcelona y su Historia. La formación de una gran ciudad. Documentos de Cultura. Curial. Barcelona.
- FISAS, C. (1991). Historias de las reinas de España. La Casa de Austria. Memoria de la Historia. Editorial Planeta. Barcelona.
- GUDIOL RICART, J.; AINAUD DE LASARTE, J.; ALCOLEA GIL, S. (1955) Arte de España. Cataluña. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona.
- MAS i DOMENECH, J. (1916). Guía itinerario de la Catedral de Barcelona. Con licencia Imp. "La Reneixensa", Barcelona., R.P.F: Antonio Vicente Doménech. (1630). Historia General de los Santos Varones Ilustres en Santidad del Principado de Cataluña. Gerona.
- SOCIAS I BATET, I. (2000). El mundo del comercio artístico en Cataluña en I siglo XVII: Los contratos entre los pintores Joan Arnau Moret y Josep Vives con el negociando Pere Miquel Pomar: Estudios Históricos y documentos de los Archivos de Protocolos. Colegio de Notarios de Cataluña. Barcelona.
- TRIADÓ, J. R. (1984). Historia del arte catalán. Volumen V. La época del Barroco ss. XVII-XVIII. Ediciones 62, Barcelona.

Fuentes grabadas de las pinturas del Convento de Santiago el Mayor de Madrid. Aproximación a su estudio*

Jesús Ángel Sánchez Rivera
Universidad Complutense de Madrid

La presente comunicación abordará el estudio de una parte de la colección de pinturas que alberga hoy el Real Monasterio de las Comendadoras de Santiago el Mayor de Madrid, fijando su atención en aquellas que derivan total o parcialmente de estampas de origen flamenco y holandés, con excepción de una serie de lienzos deudora de modelos italianos, como veremos.

La influencia que ejercieron estas obras impresas en el ámbito español ha sido señalada en incontables ocasiones por nuestra historiografía artística. En este sentido, este trabajo pretende ser una contribución más a los numerosos estudios que han abordado, específica o tangencialmente, el asunto. La mayor parte de las pinturas presentadas son inéditas, y junto a otras ya conocidas que también recogemos, constatan una vez más la extraordinaria importancia que tuvo la circulación de imágenes impresas para el desarrollo de nuestra pintura. Un fenómeno enriquecido por la masiva importación de obras procedentes de los talleres flamencos, y de la que también ofrecemos algunos ejemplos.

En primer lugar, queremos señalar la presencia de un pequeño óleo sobre cobre que representa a *San Jerónimo penitente* (Pc-I 14) y que se halla en la clausura del convento madrileño.

El soporte elegido, así como la técnica utilizada, de un trabajo minucioso, hace pensar que se deba a un artista de origen flamenco u holandés del siglo XVII. Hipótesis que se ve reforzada por el hecho de que el origen de esta composición sea una estampa fechada en 1596 de Hendrik Goltzius (1558-1617), artista holandés que desarrolló gran parte de su actividad en la ciudad de Haarlem [Fig. 2].



San Jerónimo penitente, óleo sobre cobre, 51,5 x 43,5 cm. Comendadoras de Santiago, Madrid



H. Goltzius, *San Jerónimo penitente*

La composición original se debe a Jacopo Palma, “el Joven” (1544-1628), como reza una tarjeta en el ángulo superior derecho de la estampa, artista a quien Goltzius conoció durante su periplo italiano, probablemente en 1591¹. El pequeño cobre al que nos referimos es una transposición casi literal de la estampa de Goltzius; sólo pequeños detalles iconográficos les diferencian, como la adición en la pintura de un nimbo sobre la cabeza del santo o de una tarjeta en el crucifijo. Sin embargo, la imagen subsidiaria pierde algo del escrupuloso detallismo debido al buril del holandés, simplificando ligeramente las formas, como suele ser habitual en el proceso de la copia.

También podemos citar a Pieter de Jode, “el Viejo” (c. 1563-1634), quien, al parecer, fue discípulo de Goltzius durante un tiempo. Su grabado de la *Visitación*, inspirado en el tríptico del *Descendimiento de la cruz* que Rubens (1577-1640) realizara para la catedral de Amberes, se ha relacionado con un cobre de aquel mismo asunto del convento madrileño: la *Visitación de la Virgen a Santa Isabel* (Pc-30)². La obra en cuestión está firmada por el ambe-rino Guillaume van Herp (1614-1677), y forma parte de una serie de ocho cuadros sobre la vida de la Virgen fechada en 1665³.

Como hemos dicho, Díaz Padrón (1977) señaló acertadamente la inspiración en el grabado de Pieter de Jode, según el lateral izquierdo del tríptico que Rubens realizara para la catedral de Amberes, aunque Van Herp lo adapta al formato apaisado que exigía la serie y lo reinterpreta a su manera –añadiendo más figuras, entre otros cambios-. Este artista pintó y firmó otro cobre para el mismo conjunto, la *Presentación de Jesús en el Templo* (Pc-32), y, del mismo modo, hizo uso de una estampa –debida a otro grabador– que reproducía el panel de la derecha del ya citado tríptico de Amberes, como veremos más adelante.

Particularmente de interés en lo que ahora nos concierne es la existencia de varias réplicas de esta composición de la *Visitación*, alguna firmada por el propio Van Herp y otras atribuidas a él; también se conocen numerosas copias, recogidas todas ellas por Díaz Padrón⁴. Este autor, al hablar de una *Visitación* perteneciente a una colección privada madrileña señala que “sólo se diferencia de la primera réplica –la de las Comendadoras– en la falta de flores en las escaleras del pórtico”⁵. No advierte, sin embargo, que la presencia de las flores en la obra de las Comendadoras responde a una concepción común del ciclo mariano, pues en seis de los ocho cobres aparecen estos símbolos –precisamente en aquellos episodios donde la Virgen es protagonista-. Se pone así de manifiesto la búsqueda de un motivo unificador para el conjunto y la colaboración de los pintores para su consecución.

La *Flagelación de Cristo* (Pc-58), pintura anónima del siglo XVII, reproduce una estampa debida a Aegidius Sadeler (1570-1629), grabador perteneciente a una importante familia de artistas flamencos⁶.



Flagelación de Cristo, óleo sobre lienzo, 153 x 117 cm. Comendadoras de Santiago, Madrid



A. Sadeler, *Flagelación de Cristo*

La idea original procedía de un cuadro de Giuseppe Cesari (1568-1640), más conocido por su título papal de Caballero d'Arpino, a quien Sadeler habría conocido en Roma en 1593⁷.

Existen en España otras pinturas que se inspiran en esta misma composición, como la que custodia la Hermandad Sacramental de San Bernardo de Sevilla, obra de Francisco de Herrera, “el Viejo” (c. 1590-1654)⁸. Sin embargo, mientras que la obra del sevillano toma sólo algunos elementos de la estampa flamenca, simplificando

la composición y destacando más la figura de Cristo, la *Flagelación* de las Comendadoras repite fielmente el modelo original: todos los personajes aparecen, con las mismas posturas y actitudes, y el episodio se desarrolla bajo la misma arquitectura, en donde se avistan más figuras asistentes desde un balcón a la tortura de Cristo. Por otro lado, la interpretación en tono tenebrista de la escena nos hace pensar que sea obra de la primera mitad del XVII.

A estos ejemplos podríamos añadir otra pintura que salió al mercado recientemente con la misma composición⁹.

La *Adoración de los pastores* de Boetius a Bolswert (1580-1633), según una composición del holandés Abraham Bloemaert (1566-1651) que hoy se encuentra en el Louvre¹⁰, también sirvió de fuente de inspiración para un lienzo homónimo que se encuentra en las Comendadoras de Santiago (Pc-I).

Esta pintura copia el grupo central del Niño Jesús y los dos pastores, uno joven y otro anciano, que se inclinan ante Él en señal de adoración. El resto de la escena, sin embargo, introduce una serie de variantes que no son sino un *collage* de otras fuentes foráneas de origen flamenco: un pastor con cornamusa y gorro característico, y una mujer con sombrero a la moda¹¹; el buey y el perro cambian de sitio, y una pareja de gallinas se ofrecen como

presentes en lugar de un cordero –las aves están tomadas de una estampa de Luc Vosterman, de quien hablamos más adelante-¹²; se advierte como telón de fondo una estructura arquitectónica de carácter clasicista; y en la parte superior un rompimiento de gloria donde, entre nubes, surgen con dos ángeles niños y cuatro cabezas de querubes –todos por parejas-. Con estas modificaciones el artista clarificó la idea original, tanto la narración como la composición: dispuso a un lado el grupo pastoril y al lado opuesto a la Sagrada Familia con el buey, compensando de este modo las masas; y atenuó la excesiva presencia de la zona superior. No obstante, se mantuvo una escena articulada a través de dos diagonales, como recurso eficaz a través del cual todas las figuras dirigen la atención hacia el Niño.

En este lienzo, que fechamos en la segunda mitad del XVII, el trabajo de los rostros no es muy afortunado. Tampoco el color o la factura merecen una especial mención, empeorados por la mala conservación de la obra. Lo más notable, en nuestra opinión, es la representación verista de los animales y de algunos objetos. El uso de la luz es un tanto arbitrario, con distintos focos lumínicos dentro y fuera de la escena, herencia seguramente de la imagen impresa.

La estampa de Bolswert, fechada en 1618, debió de alcanzar una amplísima difusión en España, pues conocemos numerosas pinturas que la reproducen total o parcialmente. En el ámbito andaluz, estudiado en profundidad por el Dr. Navarrete Prieto, podemos citar varias



Adoración e los pastores, óleo sobre lienzo, 200 x 172 cm.
Comendadoras de Santiago, Madrid



B. Bolswert, *Adoración e los pastores*

Adoraciones que repiten este modelo con ciertas variantes: una de Diego García Melgarejo en la iglesia de San José de Granada; de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), el lienzo de la Colección Wallace (Londres); y un lienzo anónimo que se encuentra en la iglesia de San Juan y Todos los Santos (Trinidad) de Córdoba. También se han señalado diversas pinturas que reproducen, total o parcialmente, el rompimiento de gloria de la citada estampa, como la *Trinidad en la Tierra* (Museo de Estocolmo) de Murillo, la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (colección particular) de Andrés de Sarabia y Navarrete (1653-1738), o los *Santos Justo y Pastor* (Pinacoteca Virreinal de México) de José Juárez (1617-1661)¹³.

A esta lista podemos añadir una *Adoración de los pastores* que se encuentra en una de las capillas de la Epístola de la catedral de Lima, también con algunas variantes respecto al modelo holandés: el artista cambió la posición, la actitud o la identidad de algunos personajes —en el caso de los ángeles, tal vez por adaptar la composición al remate curvo del lienzo—, o añadiendo otros, como la mula¹⁴.

Es bien conocida la influencia que ejerció Rubens en la pintura barroca española, pero aún no es un tema agotado. En este sentido, uno de sus fenómenos inmediatos fue la transmisión de sus composiciones a través del grabado. Fenómeno que también se hace patente en la colección de las Comendadoras, con varios ejemplos.

Ya hemos comentado el caso de la *Visitación* de Van Herp, cobre de una serie de ocho sobre la vida de la Virgen. La *Adoración de los Reyes Magos* (Pc-31), de la misma serie, reproduce fielmente, aunque de modo invertido, una estampa de Luc Vosterman, “el Viejo” (1595-1675), sobre un original de Rubens conservado en el Museo de Bellas Artes de Lyon¹⁵. El grabado de Vosterman, realizado en 1621, forma parte de una importante serie que este artista realizó, entre 1618 y la primavera de 1622, copiando obras del maestro de Siegen¹⁶.

La obra de las Comendadoras está firmada en ángulo inferior izquierdo. Puede leerse claramente el nombre compuesto del pintor, “Michiol —o Michel— Angel”, aunque no somos capaces de transcribir correctamente las letras posteriores, seguramente el apellido. Después se lee la fecha, “1665”. El contraste lumínico en esta pintura es más acusado que en otras de la misma serie, sin duda por el referente de la estampa de Vosterman. El trabajo con el pincel es exquisito y minucioso, con gran atención sobre la representación fidedigna de los objetos (telas, regalos, armaduras, lanzas, aperos, madera, etc.). Muy notables son también los rostros y sus expresiones¹⁷.

Como ya señalara Pérez Sánchez, esta composición tuvo un enorme éxito en España, inspirando a numero-

sos artistas¹⁸. Es interesante realizar un análisis comparativo de todas estas versiones, y de otras afines, valorando qué grado de dependencia o qué modificaciones introducen respecto de la composición primera, e incluso si hubo más de un grabado generador de imágenes. En este sentido, la obra que ahora presentamos es la que sigue más puntualmente al original, sin lugar a dudas por la asimilación de los modelos y los modos de Rubens por sus coetáneos flamencos. También sería interesante valorar en qué medida se imitaron, por parte de los pintores españoles, este tipo de copias en cobre exportadas desde Flandes.

Otra creación rubeniana grabada por Vosterman que gozó de gran fortuna entre nuestros pintores fue la *Adoración de los pastores*, de 1620. La pintura de Rubens se conserva hoy en el Museo de Bellas Artes de Marsella, y en origen estuvo en la iglesia de San Juan de Malinas, encargo de 1616. Los ejemplos en la pintura española del XVII que siguen el modelo son abundantísimos: dos lienzos de Alonso del Arco (1635-1704), uno en la iglesia de San Miguel de Valladolid y otro en la iglesia de San Francisco de Sales de París; una pintura de Senén Vila (1640-1707) en la iglesia murciana de San Juan; un lienzo anónimo en la también murciana iglesia de San Antonio; otro lienzo anónimo atribuido a un seguidor de Zurbarán (colección del Banco Central Hispano); y la *Adoración* de Ignacio de Ries que conserva la catedral de Segovia¹⁹. También podemos citar el ejemplo, ya comentado, de algunas figuras animales tomadas de la estampa de Vosterman que aparecen en la *Adoración de los pastores* (Pc-1) de las Comendadoras.

A éstos agregamos ahora otra *Adoración de los pastores* (Pc-22) perteneciente a las religiosas, parte de una serie anónima del siglo XVII de seis lienzos sobre la infancia de Jesús (Pc-21–Pc-26). En dicha obra el pintor tomó el grupo central de la composición flamenca, invirtiéndolo y eliminando las figuras laterales —amén de otras alteraciones—, y las interpretó con torpeza: resultan todas envaradas e inexpresivas²⁰.

El resto de lienzos de la serie presenta claras deudas con los modelos de Rubens²¹, aunque aún hemos de precisar qué grabados fueron empleados.

A los ejemplos anteriores hemos de añadir el del grabador de Amberes Paulus Pontius (1603-1658), cuyas obras, inspiradas en modelos rubenianos, hubieron de ofrecer el modelo para la *Presentación de Jesús en el Templo* (Pc-32) y la *Asunción de la Virgen* (Pc-34), de la misma serie de cobres que hemos mencionado.

La *Presentación de Jesús en el Templo* se debe al mismo autor que firma la *Visitación* (Pc-30), Guillaume van

Herp²². Como en la anterior; adapta a su manera una composición ajena, aunque en la *Presentación* la dependencia con la estampa es mayor. Pero los modelos, así como la fina factura y el colorido, responden a su particular estilo. La sensualidad, riqueza y brillantez cromática es de gran belleza (contiene múltiples tonos de apariencia esmaltada: rojos, rosas, azules, verdes, amarillos, blancos, grises).

Para esta composición Van Herp se inspiró directamente en una estampa de Paulus Pontius que versiona el panel derecho del tríptico de la catedral de Amberes de Rubens; es muy significativo que para la otra lámina que firma el pintor tuviera en mente el panel de la izquierda, también a través de una estampa. Pero al adaptarse al formato apaisado de la serie, Van Herp amplió la escena, añadiendo seis figuras más (cuatro mujeres, un hombre y un joven) y el grupo angélico, que no aparecían en el grabado. Esta modificación la resuelve el pintor con gran maestría, pues otorga mayor espacio y suntuosidad a la composición original. Todo lo contrario sucede con la versión sobre lienzo del murciano Senén Vila (iglesia de San Andrés, Murcia), que también amplía horizontalmente el espacio, pero pintando el mismo número de figuras que el grabado, todo interpretado de modo austero y carente de gracia²³.

La *Asunción de la Virgen* (Pc-34)²⁴, que cierra la serie, deriva parcialmente de una obra de Rubens, hoy en el Museo de Düsseldorf, grabada en 1624 por Paulus Pontius, previa corrección del pintor:

El artista tomó literalmente el grupo de la Virgen y su acompañamiento angélico, y al utilizar el formato apaisado que exigía el encargo, eliminó la figura de Cristo que hay en la composición original —cuyo formato es verti-

cal—. Sin embargo, el grupo de la parte inferior parece más directamente inspirado en otra composición rubeniana de la *Asunción* que se conserva en la Colección Liechtenstein de Vaduz.

Se representa a la Virgen asunta a los cielos, rodeada de ángeles. En el plano inferior está el colegio apostólico y las tres Marías, junto al sepulcro vacío de la Virgen; muestran gestos y actitudes diversas ante el insólito acontecimiento al que asisten. Dos varones retiran la lápida; el resto aparece de pie, a modo de friso, salvo San Juan y San Pedro, que están arrodillados ante el sepulcro vacío. Una de las Santas Mujeres, también arrodillada, recoge algunas flores de la tumba —según la tradición legendaria—. Las otras dos mujeres se mezclan entre el apostolado. Hay un libro en el suelo, trasunto de los que aparecen en la composición primigenia; pero en el extremo derecho se vislumbra parte de una arquitectura que no aparece en el original.

En España conocemos un cobre flamenco publicado hace unos años que copia la composición de Düsseldorf de modo completo, incluso imitando el formato²⁵. Por otra parte, Pérez Sánchez ya señaló en su día dos lienzos españoles que tenían la misma fuente de inspiración, aun con notables variaciones compositivas²⁶. Y un caso más publicó Navarrete Prieto²⁷.

El cobre que nos ocupa es el que presenta un tratamiento mucho más barroco, como corresponde a la composición rubeniana —por otra parte, el mismo asunto se presta mucho a ello—. Las figuras tienen mayor vigor y movimiento, y su asombro se traduce en variedad de gestos y expresiones. Aunque está bastante sucia, se puede apreciar una gran variedad de tonos: varios ocre, blancos, verdes, azules, grises, rojizos, rosáceos; una limpieza saca-



Asunción de la Virgen, óleo sobre cobre, 90 x 115 cm. Comendadoras de Santiago, Madrid



P. Pontius, *Asunción de la Virgen*

ría a la luz toda su brillantez. El trabajo con el pincel es preciso, y de cierta soltura —sobre todo en la ejecución de los cabellos y los ropajes—.

La *Asunción* de las Comendadoras viene a constatar una vez más la enorme fortuna y difusión que tuvo la obra del prolífico artista de Siegen, tanto en su propio entorno como en el mundo hispano.

Por último, queremos citar un *Apostolado* incompleto —faltan Santiago, patrón del monasterio, y San Pedro— que se encuentra repartido por diversas dependencias del convento madrileño. Entre estos lienzos, y dentro del escaso mérito artístico de la serie, existen diferencias notables que hacen pensar en una obra conjunta de taller; con la participación de manos diferentes. El lienzo de *San Simón* (Pc-14) es el que ofrece mayores calidades; el resto es de una gran ramplonería, algo atenuada en las figuras del *Salvador* (Pc-5) o de *San Judas Tadeo* (Pc-11)²⁸.

Para la realización de la serie se utilizaron modelos impresos, de los cuales creímos haber identificado dos con certeza: los que originaron las imágenes de *San Andrés* y *San Judas Tadeo* (Pc-6 y Pc-11). Ambos son muy cercanos a dos estampas de Cornelis van Caukercken (c. 1626-1680), grabador que trabajó en Amberes y en Brujas, que a su vez copiaban pinturas —originales o réplicas— de Anton van Dyck (1599-1641) —aunque el último se identificaba, en este caso, como *San Mateo*—²⁹. Sin embargo, hemos de rectificar esta filiación; la fuente iconográfica que fue utilizada para este conjunto es de origen italiano, no flamenco, y se trata del *Apostolado* grabado por Marcantonio Raimondi (c. 1480-1539), siguiendo los desaparecidos frescos de la Sala de los Palafrereros del Vaticano, obra de Rafael (1483-1520)³⁰.



San Andrés Apóstol, óleo sobre lienzo, 64 x 52 cm. Comendadoras de Santiago, Madrid

Aunque hay que precisar que se trata de una copia de la serie original, pues las figuras representadas aparecen invertidas respecto de las figuras creadas por el discípulo de Rafael³¹.

Efectivamente, las figuras de *San Andrés*, *San Juan Evangelista*, *San Felipe*, *San Bartolomé*, *Santo Tomás*, *San Judas Tadeo* y *San Mateo*, repiten los prototipos del italiano introduciendo algunas variantes: seleccionando sólo el tercio superior del modelo original para adaptarse a un formato reducido de 3 palmos por 2 palmos y medio —64 x 52 cm.—; cambiando la identidad de los representados, y con ello, sus atributos y ciertas características fisonómicas (*San Mateo*, con una bolsa de monedas, se transforma en *San Matías*, sólo con bigote, y con una escuadra³²; y viceversa, el que era *San Matías* se convierte en *San Mateo*, conservando la lanza original). El cambio de identidad entre los distintos apóstoles era práctica común, como nos muestran muchas de las series conocidas, bien por intercambio entre dos personajes, bien por conversión de uno en otro; en el proceso unas veces varían los atributos y otras no. En ocasiones el único modo de identificar a cada personaje son las inscripciones nominales que suelen figurar en las estampas o en algunas pinturas³³, aunque también puedan revelar ciertos errores iconográficos, como en la serie de las Comendadoras.

Otros pintores españoles también hicieron uso de las citadas estampas de Raimondi, como el caso ya conocido del *Apostolado* que se encuentra en la iglesia de los Sagrados Corazones de San Juan de Aznalfarache (Sevilla), obra de Pablo Legot (1598-1671)³⁴. En esta serie resulta aún más evidente la deuda con los modelos italianos; casi todas las figuras, incluso la de Cristo, derivan de aquéllos³⁵. También una pintura de *El Salvador* que preside un *Apostolado* incompleto hoy en el Museo de Granada, obra de Antonio Arias (c. 1614-1684), se inspira en el modelo del *Cristo dei Palafrerieri*, grabado por Raimondi³⁶. Del mismo autor, se ha relacionado el *Cristo* conservado en el Santuario de la Santa Cruz de Caravaca, interpretación más libre del modelo³⁷.



M. Raimondi, *San Andrés Apóstol*

Como se puede apreciar a través de este reducido número de ejemplos, el fenómeno de la creación, difusión y posterior copia, variación o reinterpretación de los modelos iconográficos es de una extraordinaria riqueza y complejidad. El proceso de invención de una determinada imagen por un artista, con toda su herencia cultural y visual, adquirió una fecunda dimensión internacional a través del trabajo de grabadores y editores. Las estampas se convirtieron en modelos iconográficos de amplia difusión, avaladas por la fama de un determinado artista y auspiciadas por un número creciente de editores —a quienes plagaron otros para beneficiarse del lucrativo negocio—. A ello hay que sumar, obviamente, el continuo comercio de pinturas.

En este sentido, España, gran receptor e impulsor de *historias sagradas* debido a sus singulares circunstancias políticas, sociales y religiosas, fue muy permeable al comercio y a la circulación de modelos iconográficos foráneos de carácter sacro —también, pero en menor medida, profanos—. Seguramente, la escasez de imágenes impresas que se editaban en nuestro país está en el origen de su importación masiva.

Los grandes maestros del Renacimiento, como Rafael, siempre fueron un referente indispensable para la formación de los pintores; y las estampas constituyeron fuentes de primer orden para quienes no podían conocer directamente sus obras o para quienes querían recordarlas. También pintores y grabadores formados en el tardomanierismo influyeron en artistas nacidos bajo el espíritu del Barroco; éstos adaptarán en muchas ocasiones el lenguaje y las formas precedentes a la nueva sensibilidad. Por otro lado, existe una gran pléyade de artistas que al calor de la estela creativa de Rubens, encarnación por excelencia del artista barroco, ofrecieron modelos a sus contemporáneos, y aún a varias generaciones posteriores.

Notas

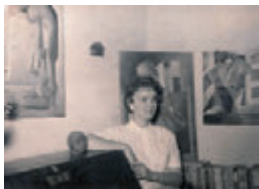
- * Nuestro trabajo es sólo una pequeña parte de una investigación mucho más amplia, propósito de Tesis Doctoral, que pretende abordar el estudio del patrimonio histórico-artístico de las Comendadoras de Santiago. Citaremos cada una de las pinturas del convento santiaguista junto al número de signature, entre paréntesis, que le asignamos para la realización del catálogo de la colección. El criterio de ordenación de las obras aparecidas está en función del grabador que dio origen a cada composición, según un criterio cronológico —su nombre aparece resaltado en negrita—. Por razones obvias de espacio, no ha sido posible publicar todas las imágenes citadas en el texto; así pues, hemos seleccionado algunas de ellas para su reproducción, citando el número de la ilustración entre corchetes.
- 1 HOLLSTEIN, F.W.H. (1949-1988): *Dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, vol. VIII, Menno Hertzberger, Amsterdam, p. 105, n° 311. BARTSCH, A. (1978-): *The Illustrated Bartsch*, vol. 3, Abaris Books (edición de W. L. Strauss), New York, p. 298, n° B.266 (81). Un ejemplar de esta estampa se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Invent./2250); véase el Catálogo de la exposición (Sevilla, 2004): *Grabados flamencos y holandeses del siglo XVI. Obras escogidas de la Biblioteca Nacional*, Biblioteca Nacional, Madrid, 2004, pp. 240-241; en él se ofrecen más referencias bibliográficas al respecto.
- 2 DÍAZ PADRÓN, M. (1977): "Obras de Guillaume van Herp en España. I", *Archivo Español de Arte*, n° 200, p. 375, figs. 9 y 12. En 1998 la pintura fue restaurada por Carmen Casas Ramos, del IPHE (Archivo del Instituto del Patrimonio Histórico Español, n° reg. 2.586).
- 3 Citada por: TORMO, E. (1927): *Las iglesias del antiguo Madrid*, Imprenta de A. Mazo, Madrid, p. 276. DÍAZ PADRÓN, M. (1975): *Museo del Prado. Catálogo de Pinturas, I: Escuela Flamenca. Siglo XVII*, 2 vols., Museo del Prado, Madrid, p. 155. DÍAZ PADRÓN, M. (1976): *La pintura flamenca del siglo XVII en España*, tomo IV (Tesis Doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, pp. 1397 y 1398. DÍAZ PADRÓN, M. (1977): "Art. Cit.", pp. 363, 371 y 375. DÍAZ PADRÓN, M. (1978): "Obras de Guillaume van Herp en España. II", *Archivo Español de Arte*, n° 201, pp. 1, 7 y 8. TOVAR MARTÍN, V. (dir.) (1983): *Inventario artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII*, tomo I, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Madrid, p. 123. Catálogo de la exposición (Madrid, 1986): *Exposición Conmemorativa del Primer Centenario de la Diócesis Madrid-Alcalá*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, Madrid, 1986, pp. 340-343. Catálogo de la exposición (Madrid, 1996): *Vida y Arte en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*, Museo Municipal de Madrid, Madrid, 1996 pp. 92-93 (ficha a cargo de Fernando López Sánchez y Leticia Arbeteta Mira). Actualmente estamos finalizando un artículo donde se ofrecen nuevos datos y precisiones sobre dicho conjunto.
- 4 DÍAZ PADRÓN, M. (1977): "Art. Cit.", pp. 375-376. La que este autor refería como puesta en venta el 27 de febrero de 1948 en Christie's (lot. n° 36) de Londres salió de nuevo al mercado el 10 de mayo de 2005 en Sotheby's-Amsterdam (lote n° 5); en el catálogo se decía que estaba firmada y datada en 1659, seis años antes, por tanto, que la versión de las Comendadoras.
- 5 DÍAZ PADRÓN, M. (1978): "Art. Cit.", p. 7.

- 6 BARTSCH, A. (1978-), *Op. Cit.*, vol. 72, pp. 74-75 (B.047). HOLLS-TEIN, F.W.H. (1949-1988): *Op. Cit.*, vol. XXII, p. 13 (nº 46).
- 7 Hay que saber que la enorme difusión internacional de estampas de esta prolífica dinastía se debió, en gran medida, a que "*cultivaron estas artes con un espíritu viajero desarrollándolas en Amberes, Francfurt, Múnich, Venecia y Praga*" (GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., et alii (1996): "Las estampas de los Sadeler como transmisoras de modelos iconográficos en la pintura flamenca del siglo XVII", *Goya. Revista de Arte*, nº 251, p. 266).
- 8 NAVARRETE PRIETO, B. (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, p. 254. Esta publicación recoge la influencia de la familia Sadeler (Jan, Rafael I, Aegidius y Rafael II) en la pintura andaluza (*Ibid.*, pp. 252- 260).
- 9 Catálogo de la casa de subastas *Arte, Información y Gestión*, nº 12 (2004), p. 87.
- 10 HOLLSTEIN, F.W.H. (1949-1988): *Op. Cit.*, vol. III, p. 61 (nº 4). Originariamente el lienzo de Bloemaert estuvo en la iglesia de Santa Clara de Bois-le-Duc, donde ingresó como religiosa una hermana del pintor; y ya a fines del siglo XVIII fue comprado por un marchante francés.
- 11 Este tipo de sobrero femenino remite a modelos flamencos. Y el personaje con la cornamusa, instrumento típicamente pastoril, aparece, con variaciones, en otras Adoraciones; recuérdese, por ejemplo, la realizada por Ignacio de Ries (1616-1665 ?) para la catedral de Segovia, quien también empleó diversas fuentes de Flandes (NAVARRETE PRIETO, B. (1998): *Op. Cit.*, pp. 190-191).
- 12 Nos referimos al grabado que Vosterman realizara en 1620 reproduciendo una *Adoración de los pastores*, tabla de un tríptico encargado a Rubens para la iglesia de San Juan de Malinas (hoy en el Museo de Bellas Artes de Marsella). Además, en la pintura de las Comendadoras las ubicaciones del perro y del buey, así como el perfil del último, recuerdan a sendos animales de la estampa. Véase el Catálogo de la exposición (Madrid, octubre 2004-enero 2004): *Anton van Dyck y el arte del grabado*, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2003, pp. 64-67, nº 3b (1ª edición: Antwerpen Open-Rijksmuseum Amsterdam, 1999).
- 13 NAVARRETE PRIETO, B. (1998): *Op. Cit.*, pp. 167-170.
- 14 Además, conocemos otra *Adoración de los Pastores* según este modelo que estaba en 2005 en el mercado madrileño (Linares, Antigüedades).
- 15 De la estampa se conocen hasta cinco copias diferentes grabadas en sentido inverso. Cualquiera de ellas se pudo emplear para el cobre; véase HOLLSTEIN, F.W.H. (1949-1988): *Op. Cit.*, vol. XLIII, pp. 18-19 (nº 9).
- 16 Para un mayor conocimiento remitimos al Catálogo de la exposición (Madrid, octubre 2004-enero 2004): *Op. Cit.*, pp. 147-150 y 387-389.
- 17 El cobre no fue citado por Díaz Padrón, al igual que la *Asunción de la Virgen* (Pc-34), quien sí menciona los otros seis cobres, a pesar de que Tormo refiere siete (TORMO, E. (1927): *Op. Cit.*, p. 276. DÍAZ PADRÓN, M. (1977): "Art. Cit.", p. 375). De este modo, presentamos esta pieza como prácticamente inédita, pues sólo la nombra el *Inventario* de 1983 con varios errores (TOVAR MARTÍN, V. (dir.) (1983), *Op. Cit.*, p. 125).
- 18 Dos pinturas de Mateo Gilarte (c. 1630-1674), conservadas en la iglesia de Santo Domingo de Mula (Murcia) y en el Museo de Girona; una de José Mateos en el Museo de Murcia (depósito del Museo del Prado); una de Pedro Camacho Felices (1647-1716) en la iglesia colegial de San Patricio, en Lorca; una en la catedral de Plasencia; y otras cuatro en diferentes colecciones privadas (una en Barcelona, una en Sevilla y dos en Madrid); PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1977): "Rubens y la pintura barroca española", *Goya. Revista de arte*, nº 140-141, pp. 98-101.
- 19 Véanse: PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1977): "Art. Cit.", pp. 88 y 91; NAVARRETE PRIETO, B. (1998): *Op. Cit.*, pp. 190-191; DELEND, O. (2004): "Dos lienzos firmados por Alonso del Arco en la parisiense iglesia Saint-François-de-Sales", *Archivo Español de Arte*, nº 307, pp. 301-305. Conocemos otro lienzo, catalogado como "*anónimo flamenco del s. XVII*", que sigue fielmente la estampa (PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (dir.) (1991): *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. II, El Museo de la Trinidad (Bienes Desamortizados)*, Espasa-Calpe, Madrid, p. 218, inventario actualizado: nº 5027).
- 20 HOLLSTEIN, F.W.H. (1949-1988): *Op. Cit.*, vol. XLIII, p. 15 (nº 7). Es probable que el lienzo de las Comendadoras siga una copia de la estampa de Vosterman, pues se conocen varias copias impresas grabadas en sentido inverso.
- 21 Tal es el caso de la *Adoración de los Reyes Magos* (Pc-23), emparentado indudablemente con la estampa de Luc Vosterman ya mencionada, la *Presentación de Jesús en el templo* (Pc-24), de inconfundibles ecos flamencos, o de la *Caída de los ídolos durante la Huida a Egipto* (Pc-25), que recuerda a un grabado de Schelte a Bolswert.
- 22 DÍAZ PADRÓN, M. (1975): *Op. Cit.*, vol. I, p. 155. DÍAZ PADRÓN, M. (1976): *Op. Cit.*, tomo IV, pp. 1397 y 1398. DÍAZ PADRÓN, M. (1977): "Art. Cit.", pp. 371, 372 y 376. TOVAR MARTÍN, V. (dir.) (1983): *Op. Cit.*, p. 123. Catálogo de la exposición (Madrid, 1986): *Op. Cit.*, pp. 342-343 (en el catálogo de la muestra se cita, erróneamente, como de "G.V. Heri").
- 23 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1977): "Art. Cit.", pp. 90-91.
- 24 Es el único no firmado de la serie. Al firmar dos obras cada artista, excepto el desconocido Miguel Ángel, resulta tentador atribuirlo a este último —la lógica nos dice que los pintores hubieron de repartirse el trabajo de modo equitativo—. Y además, el análisis comparativo de las pinturas nos permite descartar a Goubau, Quellinus y Van Herp de la autoría de esta *Asunción*. Sin embargo, observamos algunas diferencias estilísticas entre la *Adoración de los Reyes* y la *Asunción* que nos hacen dudar de que pertenezcan al mismo autor. Por otra parte, como sucede con la *Adoración de los Reyes*, no es mencionado por Díaz Padrón, quien sí habla de los otros seis cobres. Ofrecemos así la obra como virtualmente inédita; sólo la cita explícitamente: TOVAR MARTÍN, V. (dir.) (1983): *Op. Cit.*, p. 123.
- 25 FERNÁNDEZ PARDO, F. (Coord.) (1996): *Pintura Flamenca Barroca (Cobres, siglo XVII)*, San Sebastián, p. 201 (catálogo de exposición, 1997).
- 26 Un cuadro en colección privada de Bilbao y otro en la colección Wallace de Londres. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1977): "Art. Cit.", pp. 101-102.
- 27 En la iglesia parroquial de Albolote (Granada). NAVARRETE PRIETO, B. (1998): *Op. Cit.*, pp. 208-209.
- 28 En 1983 ya se inventariaron estos cuadros, de los que se decía, sucintamente, "*un Apostolado, con figuras de medio cuerpo de proporciones 0,40 x 0,50 cm., escuela madrileña popular y de diversas calidades*" —suscribimos esta última apreciación—; véase TOVAR MARTÍN, V. (dir.) (1983): *Op. Cit.*, p. 127. Sin embargo, dicho *Inventario* ofrecía las medidas de toda la serie de manera equivocada, pues las dimensiones correctas de los lienzos son 64 x 52 cm.

- (75 x 62 cm. incluyendo los marcos). Esta publicación tampoco mencionaba la falta de dos de los cuadros que habrían de formar la serie, aun cuando ya no debían estar en el convento.
- 29 Así lo reflejamos en nuestro Trabajo de Investigación de Doctorado, dirigido por D. Francisco J. Portela Sandoval, y presentado en 2003 en el Departamento de Historia del Arte II (Moderno) de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Para el estudio de las obras de Van Caukercken, véase el Catálogo de la exposición (Madrid, octubre 2004-enero 2004): *Op. Cit.*, pp. 337-341.
 - 30 BARTSCH, A. (1978-): *Op. Cit.*, vol. 26, pp. 92-119. Serie que, en nuestra opinión, también inspiró al joven Van Dyck cuando realizara una de las series de Cristo y los Apóstoles que se le conocen, grabada posteriormente por Van Caukercken, y que la crítica actual aún no ha identificado por completo. Es evidente la influencia de las estampas de Raimondi en el caso de *San Andrés* (Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico), *San Judas Tadeo* (Museo Boijmans van Beuningen, Rotterdam) y de *San Mateo* (colección particular, Suiza), aunque a los dos últimos les cambió sus identidades originales (*Santo Tomás* y *San Judas Tadeo*, respectivamente); también el *San Simón*, conocido sólo a través de la estampa (Graphische Sammlung Albertina, Viena, inv. H II 32), parece inspirado por el italiano. En el proceso creativo, Van Dyck alteró la posición de las manos, para adaptar las figuras a un encuadre más reducido, y dotó de mayor expresividad y vida a los rasgos fisonómicos. Sin embargo, la figura del "*Salvator Mundi*" sigue el modelo que Rubens había creado en la serie pintada para el Duque de Lerma (en la Galería Nacional de Canadá, Ottawa; las otras tablas se conservan en el Museo del Prado), y que más tarde repetiría para la familia Pallavicini residente en Amberes; de ambas series se conocen numerosas copias contemporáneas. En el estudio correspondiente a la exposición itinerante sobre Van Dyck y el grabado, en nuestra opinión, no fueron señaladas lo suficiente estas circunstancias (*Ibid.*, pp. 337-341). El segundo *Apostolado* de Rubens se pudo contemplar recientemente durante cuatro días en el Casino de la Aurora del Palacio Pallavicini-Rospigliosi de Roma; el estudio del conjunto, a cargo de G. Lepri, P. Boccardo y F. Zeri, se halla en el Catálogo de la exposición (Roma, junio 2006): *Capolavori da scoprire*. Odescalchi, Pallavicini, Skira, Milano, 2006, pp. 15-63.
 - 31 Se conocen al menos dos series de copias de este *Apostolado* italiano; véase BARTSCH, A. (1978-): *Op. Cit.*, vol. 26, pp. 105-119.
 - 32 Este atributo resulta extraño en la iconografía del santo: la escudra de arquitecto es un símbolo característico de Santo Tomás Apóstol. Por el contrario, *Santo Tomás* aparece en esta serie con una sierra, herramienta que identificaría a San Matías como patrón de los carpinteros. Todos los cuadros presentan una inscripción nominal que identifica a cada personaje y, sin lugar a dudas, cuando se escribieron los nombres de ambos apóstoles se cometió el error de intercambiarlos entre sí.
 - 33 Así lo ha hecho, por ejemplo, P. Boccardo, comparando el *Apostolado* de Ottawa-El Prado y el de la Galería Pallavicini de Rubens con estampas de Nicolaas Ryckmans y de Peter Isselburgh (Catálogo de la exposición (Roma, junio 2006): *Op. Cit.*, pp. 42-44).
 - 34 VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M. (1985): *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Instituto Diego Velázquez (CSIC), Madrid, pp. 264, 289-291, láms. 196-198. Véanse también: SILVA MAROTO, P. (1994): "Rafael y la pintura española del siglo XVII", en: *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, tomo II, Ed. Complutense, Madrid, pp. 867-900. NAVARRETE PRIETO, B. (1998): *Op. Cit.*, pp. 268-269. Este último autor cita otro caso más de relación con las estampas de apóstoles de Raimondi, en concreto el *San Juan* de Juan del Castillo perteneciente a un retablo de la iglesia de Santa María en Carmona, siguiendo a Valdivieso-Serrera (*Op. Cit.*, p. 305, 321, láms. 236 y 238); sin embargo, la identificación no es correcta, pues nada tiene que ver con las figuras del *Apostolado* de Raimondi (NAVARRETE PRIETO, B. (1998): *Op. Cit.*, p. 272).
 - 35 La Dra. Silva ya señaló que algunos de estos apóstoles no siguen los modelos de Raimondi, concretamente *San Pedro*, *San Pablo* y *San Felipe* (SILVA MAROTO, P. (1994): *Op. Cit.*, p. 880). No advirtió, sin embargo, que la estampa de *San Felipe* hubo de ser utilizada por Legot para pintar su *San Matías*; un ejemplo más donde se procedió a un cambio de identidad respecto del original.
 - 36 Así lo indicó por primera vez SILVA MAROTO, P. (1991): "La utilización del grabado por los pintores españoles de la época de Velázquez", en: *Velázquez y el arte de su tiempo*, Instituto Diego Velázquez (CSIC), Ed. Alpuerto, Madrid, p. 318, figs. 1 y 2. En el artículo también se señalaba que "el *San Felipe* también deriva del de *Rafael*, invirtiéndole". En nuestra opinión, las únicas semejanzas con el modelo italiano se limitan a los símbolos parlantes (un crucifijo y un libro); y, por lo demás, no encontramos suficientes correspondencias formales entre ambas figuras. Véase también: ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1983): *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Instituto Diego Velázquez (CSIC), Madrid, 1983, pp. 19, 25-26, láms. 11-15.
 - 37 SILVA MAROTO, P. (1994): *Op. Cit.*, p. 881. También se citan otros ejemplos que reiteran el prototipo italiano: un *Buen Pastor* (Patronato Menéndez Pidal, Madrid) de Juan Montero Rojas, y un *San Juan Evangelista* y un (Concepción Francisca, Toledo) de Diego de Aguilar.

Jane Millares, artista inédita

Laura Sanz Sáez
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria



Jane Millares. Propiedad de la artista

Sobre Jane Millares se ha hablado mucho, pero no en la suficiente profundidad y extensión. Tampoco con una coherencia que permita comprender su obra global o específicamente ni el significado que tiene la artista entre sus contemporáneos. De esta manera, permanece casi inédita por la escasa atención que se le ha prestado inexplicablemente en las últimas décadas.

Jane Millares Sall nace el 2 de agosto de 1928 en la casa de sus abuelos en la playa de Las Canteras en Las Palmas de Gran Canaria. Por vía paterna, pertenece a la familia Millares. Generaciones de Millares han destacado en la historia canaria, dejando a sus descendientes un elevadísimo nivel cultural con el que Jane crece en su casa. Dedicados cada uno de ellos a distintas ramas de las Letras y las Artes como la música, la historia, el dibujo y la pintura, se caracterizaron por el desarrollo de un pensamiento libre y enfrentado a las dictaduras o los conservadurismos que quisieran frenarlo, tomando parte activa en la sociedad de manera individual, o colectiva al unirse a otras personalidades de inquietudes similares a las suyas.

En 1936, al tener lugar el comienzo de la guerra civil, y hasta 1938, la familia se traslada a Lanzarote tras Agustín, el hijo mayor, que había estado amenazado de muerte por su pertenencia al partido comunista. Jane

recuerda los dos años que la familia pasó en Lanzarote, a donde llegaron cuando ella tenía unos ocho años, como tiempos felices. La artista nunca olvidaría su estancia en *la isla de fuego*, que marcó tanto su obra como su forma de pensar en defensa de la arquitectura tradicional. Al regresar a Las Palmas la familia llegó a pasar hambre, teniendo que malvender muchas de sus cosas, pero ante la adversidad se unieron *como una piña*. A falta de juguetes, su padre dibujaba para entretener a Jane y sus ocho hermanos los cómics inéditos de Galindo, Pérez y Canejo, primeros contactos con el arte que sus hijos se sienten llamados a seguir; llegando todos a ser literatos, artistas o músicos y de entre los cuales destacó Manolo Millares, artista conocido a nivel mundial.

En 1944 Jane se casa con Luis Jorge Ramírez (1918-1996); por el que Jane siempre se vio empujada y respaldada; éste supo reconocer las capacidades de su esposa y animarla a que sus obras traspasaran los muros de su casa. Incansable luchador, realizó una extensa labor social en la ciudad. Son años difíciles: el salario de un periodista (Luis trabajaba en aquel momento en el *Diario de Las Palmas*) apenas es suficiente para mantener una familia de cuatro hijos y esto se refleja en algunas obras de gran dramatismo de la artista. La intermitencia de su práctica artística se debe a las distintas depresiones por las que pasó, especialmente ante la muerte de sus seres más queridos.

El indigenismo de Jane Millares

El movimiento indigenista se presenta en la sociedad grancanaria entre los años 29 y 36, año en que la Escuela

Luján Pérez hubo de cerrar al estallar la guerra civil. Los alumnos de esta escuela renuncian a las versiones mitificadoras de paisajes amables y figuras típicas, tratando de conseguir, en una operación de síntesis, un arte que tuviera como elementos representativos la flora canaria y los rostros vigorosos y negroides quemados por el sol, uniendo la modernidad con el pasado prehistórico de las islas. La valoración estética del arte aborigen (pintaderas, enterramientos, formas de cerámica incisa...) sólo fue posible porque años antes las vanguardias europeas (Cubismo, Fauvismo, Expresionismo) habían desviado su atención estética de la tradición clásica para fijarla en los pueblos primitivos de África y Oceanía. Los rasgos negroides de las esculturas de Plácido Fleitas, Eduardo Gregorio o Juan Jaén revelaban este descubrimiento de los valores estéticos del arte negro.

Más tarde, en los años 40, aparecen nuevos logros indigenistas en las obras de Manolo Millares, César Manrique y Antonio Padrón. Jane estaría inscrita en este tardo-indigenismo que ella comienza a elaborar a mediados de los años 50, recogiendo la herencia dejada por la Escuela Luján Pérez en una época en la que el indigenismo parecía ya abandonado. Tras el paréntesis de la guerra civil, durante el cual la Escuela ha de cerrar sus puertas, Felo Monzón, de alguna manera "cabeza" de grupo en aquel momento y futuro director de la Escuela, considera el *indigenismo canario* un estilo ya superado y al que no tiene sentido volver; experimentando e internándose, como la gran mayoría, en la abstracción, el informalismo y el op-art (arte óptico). Sólo unos pocos, como Santiago Santana y Antonio Padrón, continuarán el indigenismo a lo largo de toda su trayectoria artística, coincidiendo cronológicamente con Jane. Aunque Jane también indaga en las tendencias abstractas y matéricas nunca olvida este figurativismo, que ella considera que mejor representa su estilo y la búsqueda de esa identidad canaria en la que se vieron involucrados todos los Millares. En los años 50 muchos artistas canarios emigran, otros, como Jane, se quedan en la isla, y hacia ella mira la artista, internándose en todos sus recovecos histó-

ricos y de identidad aunque siempre en clave vanguardista. En principio, tuvo muchísimas oportunidades para exponer fuera, algo que sin duda hubiera sido beneficioso para su carrera artística, pero no las aprovechó por su apego a la isla, sufriendo el mismo temor a no regresar a su tierra que sentían la gran mayoría de los canarios en aquel momento; y también por timidez, por no confiar en su propia valía como artista. Estuvo tentada de seguir los pasos de su hermano Manolo, pero al igual que él en un principio, Jane también se acobarda ante la idea de residir en Madrid.

La artista introduce matices cubistas y constructivistas; aprende de Van Gogh, Gauguin, Cézanne (cuyos planos básicos de las imágenes asume), Picasso y la Escuela Luján Pérez, de cuyo primer indigenismo pudo beber en sus asiduas visitas a las exposiciones y conferencias de la Escuela. De hecho fue el propio Felo Monzón, amigo de la familia desde su juventud, quien le enseñaría a imprimir el lienzo para poder pintar al óleo.

Sin embargo no se puede enlazar a Jane Millares con la Escuela Luján Pérez ya que ella, aunque la visita de vez en cuando, tiene un aprendizaje propio y desligado de modelos y enseñanzas artísticas. Toma de lo que quiere y cuando quiere, sin preocuparse de influencias ni grupos que la apoyen en su carrera artística.

Jane será la única mujer canaria que desarrolló el llamado *estilo indigenista* en sus obras artísticas: mujeres de pies y manos anchos que acunan a sus hijos, rostros cuasi-negroides, ojos almendrados y labios gruesos, piernas anchas y cabellos lisos junto a objetos como flores o faroles. Sus primeros años son de indagación, basándose en caras negroides en la línea de la Escuela Luján Pérez. Plasma rostros africanoides, tratando de diversas formas los rasgos: esquematizados o cubistas, pero siempre consiguiendo asombrosos volúmenes mediante cualquier tipo de material con la suave degradación de los colores. Y es que aunque le convino más desarrollar la pintura, género que podía trabajar en casa en su tiempo libre y con materiales a su alcance a la vez que vigilaba a sus hijos, notamos cómo su interés por el volumen escultórico, primera de sus aficiones artísticas, persiste en su obra pictórica y sus collages. Siente empatía por el arte popular y admira a los creadores anónimos, aquellos que trabajan sin códigos académicos, los artesanos, de los que ella tiene mucho, ya que durante toda su vida es una artista autodidacta, considerando la pintura un oficio a medio camino entre el arte y la artesanía. Ella misma se declara artista no intelectual, el intelecto detiene al instinto. No recurre a esquemas derivados de procesos racionales, sino que pinta inspirada por sus instintos y las emociones que siente ante la realidad que le rodea, plasmando su propia realidad.



Viento, óleo con espátula, 1957. Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM

Intentando separarse del todo de la Escuela Luján Pérez, Jane fue transformando los rostros de sus figuras, hasta lograr que fueran sumamente personales. Reconoce tener influencias del indigenismo sudamericano, no por ver sus obras artísticas sino por “las personas que yo he visto, los indígenas del Perú y de otros sitios... Siempre me llamaron la atención, los reflejaba en mis pinturas y dibujos. Después está... Egipto...”, Jane admiraba el arte egipcio y quiso reflejar su honda impresión introduciéndolo en las posturas de sus figuras, que también nos recuerdan al cubismo picassiano. Con amplias y largas telas es como se representa a la mujer en el indigenismo, una vestimenta de tipo aborígen y también tradicional en la mujer canaria. Jane dará mucha importancia a los rostros, que procederían de las máscaras africanas y oceánicas tomadas por las vanguardias europeas, también a las decoraciones de las paredes de las cuevas guanches; Jane lleva todos estos caracteres a sus obras, llenándolas de misterio, magia, raíces e identidad.



Sin título, lápiz de color, 1997. Colección privada

Aunque contactara con los miembros de la Escuela Luján Pérez y conociera la modernidad de las vanguardias, el arte de Jane debe ser estudiado como un capítulo aparte, de forma independiente a estos. Su trabajo se desarrolla fundamentalmente al margen de los demás compañeros de generación. Aunque los conoce y muchas veces se reúne con ellos, Jane trabajará de forma aislada desde sus inicios en el mundo artístico debido a la necesidad de mantenerse dentro de su hogar al cargo de sus hijos y de las tareas domésticas, papel que todas las mujeres asumen de forma natural en la época por la consabida separación de roles masculino y femenino. En aquella cerrada y machista sociedad canaria de los años 50, era raro que la mujer destacara en alguna tarea intelectual, y más aún en la del arte. Al igual que hiciera Antonio Padrón en su casa-taller de Gáldar, Jane crea aisladamente: entre sus hijos, sus materiales plásticos y su hogar; sus obras son reflejo de sus visiones personales y sus emociones más íntimas, separada de todo el ambiente artístico e intelectual exterior en el que participó por su asiduo

contacto con artistas e intelectuales y por sus preocupaciones sociales y las de su esposo, pero del que también supo mantenerse al margen, compatibilizando su vida personal (con su familia) y su participación en aquellos momentos en los cuales se consideraba llamada a intervenir (en protestas y manifestaciones, en numerosas exposiciones colectivas...).

Quizás si hubiera asistido a una Academia o a la propia Escuela Luján Pérez hubiera desarrollado su arte de otra manera. Sin embargo, sin ellas, Jane consiguió una originalidad, vitalidad y sinceridad íntimas y propias de aquellos artistas que crean aislados. Y precisamente por su autodidactismo es por lo que se volcó en la experimentación, llegando continuamente a técnicas nuevas y personales, y dedicando su obra a una subjetividad que captaba todo aquel mundo que tenía a su alrededor de una manera que pocos artistas canarios habían hecho, y especialmente por ser mujer lograba, de una manera más intensa e íntima que los demás, expresar sus anhelos y miedos como madre, y sus gritos expresionistas ante hechos sociales que afectan a todos (*Bahía Cochinos, El garrote vil*) o en el ámbito de su familia (*Refugio, Cristalografías, Dos poetas muertos*). En la mayoría de las ocasiones, las obras de Jane Millares se alejan de todo sentimiento trágico, en cambio en otras, éste invade la obra, en sintonía con el estado anímico de la artista. La imagen pictórica es un espejo en el que se refleja su angustia.

Jane no pinta con ánimo comercial ni con deseos de darse a conocer; será su esposo Luis Jorge quien la empuje a exponer, buscándole salas y encargándole trabajos para nuevas exposiciones. La artista trabaja con gran rapidez, sin embargo hay largos periodos en los que no pinta, según su estado de ánimo. De esta forma, convierte la pintura en un medio de expresión en el que desahoga sus emociones, de tal manera que sus figuras casi se convierten en un “alter ego” y al igual que ella, son madres, se dedican a sus trabajos cotidianos, van al mercado y, aunque inmóviles, aman y sueñan como su autora. Todas las figuras tienen idéntico rostro: se repiten incansablemente, como si se viera a sí misma reflejada en un sueño, sin comienzo ni número, ni fin... Pero además el hecho de que se repitan siempre los mismos esquemas en un rostro no individualizado, que casi parece una máscara, se debe a su deseo de expresar elementos y emociones que son intemporales: la maternidad, la búsqueda con los faroles... Las caras anónimas simbolizan los valores universales de toda la Humanidad. De este modo, juega con lo íntimo y lo común a todos los hombres, lo personal y lo general, lo subjetivo y lo objetivo. Como en el cubismo y el realismo mágico, sus seres, a medio cami-

no entre reales o imaginarios, son intemporales, eternos, congelados en el vacío de los lienzos, sólidos y escultóricos. También los colores ayudan a sugerir quietud y serenidad, traspasándonos emociones perennes, símbolos vitales que no caducan, porque son inherentes a todos los seres humanos de todos los tiempos y de todos los lugares. Por eso lo más importante de los personajes de Jane no es la definición de su raza, sino su funcionamiento como símbolos de la Humanidad, ya que con la multiplicidad de sus rasgos expresan lo canario y lo universal. Los rasgos de las figuras irán evolucionando desde los rostros africanos pasando por aquellos semejantes al indigenismo mejicano hasta llegar a una síntesis propia de Jane; rasgos de todos y de nadie en particular. Los rostros manifiestan ausencia de expresión por la inercia de las facciones y la oquedad de las cuencas oculares, como si miraran sin ver; esto les aporta carácter de solemnidad, pétreo, como intemporal. El hecho de aislarse en su vida y su creación permitió a Jane captar las vanguardias de un modo excepcionalmente personal, con una pureza destilada y sugerente. Jane Millares halla lo universal a través de su íntima y desnuda sencillez, despojándose de todo artificio y quedándose con el esquematismo que alude a la verdad humana, independientemente del espacio o lugar en que se halle la persona. Cuando nos sitúa en el ámbito canario lo hace captando su esencia y redescubriendo el paisaje canario tal y como ella lo ve y mostrándolo al pueblo, que al verlo se siente hondamente identificado. Lleva a los lienzos una personal interpretación de *lo canario*, adivinando su esencia ecléctica y siendo capaz de plasmar una más de esas visiones clave de la identidad insular, elemento que marcó las preocupaciones de los intelectuales y artistas del siglo XX en Canarias.

Sus tipos no son blandos, llevan en sus carnes como apretada toda la amargura que la vida cotidiana puede contener pero sometida a una mansedumbre, a una aceptación llena de humildad. Quizá reflejen el propio carácter de Jane, que desea desarrollarse fuera de un entorno que la ata y la constriñe como es su casa, el cual no le deja apenas tiempo para involucrarse en su obra, y menos aún para escribir. Y esto lo acepta sometida y con humildad pero por decisión propia. En la obra de la artista apenas aparece el hombre, que emigró y que, posiblemente, no regrese jamás. El matriarcado del campo canario, en el que la mujer hace frente al cuidado de los hijos, a las faenas del campo, a las labores de la casa, totalmente sola, está plasmado en estos dibujos. El dibujo a lápiz negro o en color y sobre cartulina blanca es una técnica en la que realiza cientos de campesinas canarias, silueteando mediante trazo de lápiz grueso y aplicando colori-

do a pequeñas zonas y en algunos planos. Si nos fijamos en el indigenismo canario en general, todo gira en torno a la figura femenina, alma de la sociedad rural. Y es que sus obras expresan el mundo propio de Jane, un mundo lleno de los hijos que ella cuida, de los trabajos diarios en el hogar, de las emociones humanas cotidianas, que no por el hecho de serlo son menos dignas de ser representadas.

Su obsesión por la maternidad como protección podría proceder de dos experiencias traumáticas: por un lado, el que el hermano que hubiera sucedido a Jane naciera muerto, y por otra, la pérdida de uno de sus propios hijos, que murió a los pocos meses de nacer mientras ella estaba postrada en cama con una grave hepatitis. A nivel espiritual, la artista se plantea profundas dudas religiosas que le gustaría conciliar y no puede, esto la lleva a una cierta angustia existencial que hace que su optimismo vital conviva con el pesimismo. Sus figuras son reflejo de esta ambigüedad: algunas de sus obras son coloristas, otras angustiosas aparecen como graves máscaras africanas, algunas esconden su cabeza entre las manos, ocultando quizás un llanto, otras parecen ahogar un grito.

Su técnica es naif en cuanto a su perspectiva plana sin punto de fuga, como una visión infantil, enmarcada por trazos negros que pudo tomar del cómic o del collage. Los tonos cálidos transmitirían el mensaje de protección y amor que tanto le interesan, y los suaves colores admiten todas las gradaciones, no sólo de la luz sino también de las emociones. La atmósfera de sus lienzos es "aire iluminado": los objetos gravitan y el color se distribuye de una forma concienzudamente estudiada. A través del color, Jane crea luz y esta luz permite crear una perspectiva y una atmósfera. La luz tenue y los colores claros sumergen la obra en un mundo de espiritualidad; los colores crean un ritmo, la composición se clarifica con un solo golpe de vista del espectador. La artista considera que desde su primera exposición, en 1955, ya las obras destilaban un estilo propio, personal. En esta época el color de las obras de Jane será más grisáceo y apagado y progresivamente irá adquiriendo un cromatismo más alegre, abogando más por los colores pastel y claros, una luz cenital de mediodía que baña y moldea los cuerpos.

El elemento canario

A finales de los años 70 el debate sobre la identidad canaria estaba en su pleno apogeo. Para intentar resolver esta cuestión se mira bien hacia un nacionalismo que buscaba las raíces del pueblo en el pasado y el interior canario o bien intentando avanzar hacia el futuro en unas aspiracio-



Gánigos, óleo, 1967. Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM

nes universales. Otro factor importante en este momento es el compromiso social del artista con el pueblo para sacar a Canarias del agujero cultural y político en que se hallaba. Todo esto se refleja, de manos de algunos artistas, en el *Manifiesto del Hierro*, que exaltaba la cultura prehispánica canaria, así como la relación del archipiélago con África y América. Como ya hemos visto, la obra de Jane Millares es una síntesis de Canarias, África y América, y como expon-dremos ahora, también la cultura aborigen y una lucha por extender la educación, la cultura y el desarrollo en Canarias son parte fundamental de su arte. Los gánigos contornea-dos en negro en dimensión escultórica serían una de las pri-meras propuestas de Jane Millares sobre la cultura prehis-pánica, que luego seguirá practicando. Jane es una apasiona-da de la arqueología; pudo contemplar en directo las obras prehispánicas del Barranco de Balos, en el Sur de Gran Canaria, y participó activamente en todos los simposios de arqueología que se celebraran en la isla. Para sus pintaderas trabajará con spray, técnica que exige una ejecución velo-z; Jane deseó simular la mayor aproximación al arte rupestre, dando la sensación de paredes pétreas y texturas rugosas usando plantillas de papel acartonado sobre las cuales pul-veriza los colores, ofreciendo graffías geométricas y tonos degradados, en una técnica denominada "aerografía".

Aunque a ella le gustaba mucho trabajar con óleo, debe abandonarlo por recomendaciones de su médico, ante los dolores de cabeza, náuseas y mareos que sus

fuertes componentes químicos le provocaban. De esta manera comenzó a emplear la pintura acrílica sobre táblex o lienzo y experimentó con todo tipo de técnicas para expresar su mundo interior: pintura acrílica sobre cartón, lienzo o madera; dibujos monocromos y polícro-mos en cartulinas; ceras sobre cartulina negra (trabajan-do a la encaústica, quemando los lápices de cera y que-dando la pasta en relieve, como si fuera óleo), *collages* en cartulina o táblex, objetos realizados con telas y maderas; dibujos en cartulina con betún y lápiz o con tinta china...

Jane es una artista discreta, no le gusta llamar la aten-ción ni ser protagonista de ningún evento, es humilde, una ciudadana más. Sin embargo su carácter intimista no con-tradice su personalidad inquieta y luchadora por las cau-sas justas, muestra todo tipo de inquietudes sociales, sólo hay que ver su amplísima colaboración por el desarrollo del barrio de Schamann, así como sus profundas reivindi-caciones contra las obras en el casco antiguo, implicándose en la salvación de los antiguos monumentos de Canarias.

Los caseríos canarios y paisajes urbanos de la pintora recuerdan el estado en vías de extinción de la arquitectu-ra tradicional y reclaman la alerta de la población ante la densidad del hormigón y el cemento y la velocidad de las máquinas demoledoras de monumentos antiguos en Canarias. Jane Millares se hace partícipe del problema urbanístico que viven las islas Canarias y sigue la opinión de su gran amigo César Manrique de que "todos los artis-tas contemporáneos (...) tenemos el deber moral y ético de salvar por todos los medios lo que nos rodea y denun-ciar todo lo negativo". Otros pensamientos de Manrique como el de "Un pueblo sin educación está condenado a la ruina", también se reflejan en la lucha social de la artis-ta, así como en sus obras de subrayada personalidad pro-pia e identidad canaria cuando César dice: "Cualquier artista auténtico inmerso en una determinada naturaleza, ciudad o latitud, está condicionado por (...) el medio en donde habita. (...) es importante partir prácticamente de nuestra tierra si queremos tener nuestra propia cultura y personalidad y no caer en influencias demasiado descar-das de esa especie de pintura llamada contemporánea, solamente por tener como receta la vulgaridad de las recetas internacionales".

Jane Millares, al plasmar los símbolos aborígenes y la arquitectura popular, reivindica tanto el arrasado mundo isleño como una arquitectura en proceso de arrasamien-to, de aniquilación. Hay que conservar la arquitectura popular, como símbolo de las formas de expresión de un pueblo. Los temas que trata son el hábitat arquitectónico, la flora y el paisaje de nuestras islas. "Duele ir por nues-tros pueblos y ver cómo va desapareciendo la maravilla



Paisajes urbanos, ceras, 1987. Colección particular

de nuestra arquitectura popular", dice Jane; es como una realidad contemplada, olvidada y después reconstruida desde el ensueño en la intemporalidad. En sus *paisajes urbanos* de Vegueta, las imágenes son solitarias. Así como lo hizo en los caseríos canarios, nos ofrece ahora la desaparición del pasado, por la alteración o eliminación de las construcciones testigos de la historia, que sucumbieron ante el empuje de las excavadoras. Sus pinturas están llenas de silencio, de evocación y de nostalgia. En palabras de la artista: "Esa ha sido nuestra historia, la que desaparece poco a poco ante el avance de una ciudad cosmopolita que se asemeja cada vez más a las del resto del mundo a costa de su identidad".



Constructivismo, tejido y otros materiales, 1978. Propiedad de la artista

La abstracción

Los collages son una de sus tipologías abstractas, experimentando y pegando sobre el soporte papeles impresos de prensa, cuyas graffías se diluyen por los químicos, consiguiendo regularidad de coloridos, dando como resultado lo que casi parece una pintura en relieve, buscando esa tridimensionalidad escultórica que siempre le atrajo. Con un pincel, extiende el barniz entre los distintos materiales del collage, normalmente papeles de revista a color, que va uniendo, y las distintas tintas de los papeles se entremezclan entre sí hasta homogeneizarse y crear una sensación pictórica.

En abril de 1977, Jane expone por vez primera con el *Grupo Espacio*. Dentro del grupo se hallaban artistas con los que Jane Millares ya había entablado contacto y amistad desde que era muy joven: Lola Massieu, Pino Ojeda, Rafaely o Felo Monzón. Quizá fuera a través de esta relación con el grupo (fundado en 1961) cuando Jane comenzó a crear obras alejadas del figurativismo, como el conjunto de obras *Origen*, por el que consiguió un premio al conjunto de obra en la Bienal Regional de Bellas Artes en 1964. Jane, pese a que en esos años practique cierta abstracción, nunca dejó de lado su figurativismo. Con *Espacio*, Jane muestra su mural en plena calle de Triana con el proyecto *Murales en la Calle*, cuya intención consistía en que el arte abstracto dejara de ser un estilo ajeno

al espectador para convertirse en cercano, de interés, en el que el pueblo pueda participar a través de 22 grandes murales. El mural que presenta Jane no se enmarca en el tardo-indigenismo sino que responde a su indagación en el constructivismo de carácter matérico, jugando con formas y volúmenes enigmáticos. Responde a una tipología de figuras en las que una tela elástica envuelve cilindros, conos o prismas, prestándose al ludismo y consiguiendo figuras insólitas, como vemos en sus obras *Constructivismo* o *Samotracia*, ambas de 1978. En 1980 Jane expone como parte del *Grupo Hispano* en el Gabinete Literario, pero sin bases firmes ni fundamentos que pesasen lo suficiente como para sostener un grupo artístico cohesionado, fue efímero.

Jane, ilustradora

Además de realizar obra pictórica y escultórica, Jane Millares es ilustradora de libros, revistas, periódicos... creando también carteles y postales. En 1951, comienza a colaborar con sus hermanos en *Planas de poesía* al ilustrar la última de ellas que se editara, la número 18, "Alba en el surco". También lo hará en la revista trimestral *Millares*, patrocinada por el Museo Canario y publicada en Las Palmas de Gran Canaria desde julio-septiembre de 1964. Creada inicialmente para ser síntesis de ese espíritu familiar, con el transcurso del tiempo fue ampliando el número de sus colaboradores. Los dibujos de las viñetas son de Jane, estas viñetas separaban las distintas secciones: poesía, narraciones y cuentos, teatro, ensayo o arte y ciencia, y consistían en dibujos de tendencia indigenista o abstracta. Además, Jane colabora, como hacen otros artistas, en la ilustración de la revista *Mujeres en la isla*, editada, redactada y dirigida por y para mujeres, constituyendo un hito para el momento, 1955.

Conclusiones

Jane será la primera mujer que exponga de modo individual en Canarias, en 1955, abriendo el camino al resto de mujeres artistas que la seguiría en esta senda, como Lola Massieu, que lo haría sólo tres años después. Lola Massieu, Jane Millares y Pino Ojeda en Gran Canaria y Maribel Nazco y María Belén Morales en Tenerife se consolidaron como pioneras, en su carácter femenino de género, del arte canario del siglo XX, vinculándose a las vanguardias artísticas europeas. Les tocó lidiar con una sociedad en la que no era habitual que la mujer adquiriera un papel protagonista en cualquier disciplina, y mucho menos las que componen el ámbito artístico. Aceptan las

artes más como un compromiso que como una profesión, y hasta el final. Despuntaron inmediatamente después de que lo hicieran los primigenios de las vanguardias artísticas canarias desde la segunda década del siglo XX y con ellos compartieron los menesteres culturales, plásticos y compromisos sociales. Ajenas a una plástica endulcorada y decorativa, asumen el compromiso del lenguaje plástico unipersonal, no tratándose de una plástica femenina ni de una cultura feminoide.

Jane, aunque tachada infinitas veces de tímida y de pocas palabras, fue una de las personas que daban la cara ante las injusticias en los tiempos de la dictadura, en los que eran muy pocos quienes hablaban y daban un paso al frente ante el abuso de autoridad policial, la pena de muerte, el asesinato y, por qué no, ante los propios abusos que se estaban cometiendo con el patrimonio isleño. Casos todos que Jane vivió muy de cerca, no sólo por la persecución a su propia familia y cuando no, el sentimiento de rechazo de muchos, sino también por la manera en que los paisajes urbanos y caseríos canarios que ella había amado, desaparecían irremediablemente sin que nadie pusiera objeción. El hecho de ser mujer y pintar en un ámbito tan íntimo como el de su hogar y tomar las ideas de su cotidianidad como temática para su obra hizo que se la tratara como un ser dulce, ensimismado, niña y madre, pintora de lo tierno, sin realmente tomarla en serio como un personaje de tremenda fuerza que respira a través de sus obras, de sus gruesos trazos negros, de su expresividad. Sus cartones y telas despiden, a veces paz, a veces drama, al tiempo que estas sensaciones rodean a la artista. Es capaz de expresar a través del color quietud, amor, afectos, así como todo lo contrario: negrura, gritos, angustia. Esta capacidad hace de Jane una verdadera artista, sus obras respiran por sí mismas, destilan color y fuerza.

En 1975, (cuando Jane contaba con 47 años) según una encuesta realizada por la Asociación de Mujeres Canarias, sólo un 35% de las mujeres trabajaba fuera de casa, y de éstas, el 67% no tenía una preparación cultural. Era frecuente la aspiración de los esposos a ganar lo suficiente para que su mujer pudiera quedarse en casa *atendiendo a lo suyo*. En este momento no existían servicios adaptados a las mujeres con hijos tales como guarderías, comedores, sustituciones durante el parto, horarios adaptados de trabajo... La mayoría de guarderías en Las Palmas eran de índole privada y altos precios, sólo habrían tres guarderías municipales funcionando y cinco en proyecto. Esto nos ayuda a entender la atadura de nuestra artista a su hogar y el cuidado de sus hijos. Con la emigración a Hispanoamérica, es la mujer la que muchas

veces se queda en las islas esperando el regreso del marido, educando y sacando adelante los hijos, enfrentándose a una dura debilidad social. El hecho de nacer mujer es una circunstancia que aún hoy en día obliga a soportar la discriminación. La mujer no sólo asume por tradición y educación las responsabilidades de organización y mantenimiento del hogar, sino que pretende equipararse al hombre en independencia económica a través de una profesión, y además, se ha lanzado a demostrar su capacidad de expresión artística, su valía intelectual o científica, su fuerza y capacidad deportiva... En Canarias, entre 1984 y 2001 se asignaron 54 premios a varones y sólo 4 a mujeres, mientras que las Medallas de Oro se asignaron a 35 hombres frente a 3 mujeres. Las mujeres que han intervenido en la cultura de Canarias apenas figuran en las antologías y estudios sobre la cultura canaria o son relegadas a mera anécdota. Tras largos años de silenciamiento entorno a la artista, Jane Millares recibirá diversos premios, reconocimientos y homenajes a su carrera artística; en 2003 es declarada Hija Predilecta de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y en 2005 se abre una biblioteca con su nombre, recibe el Can de Plata y la Medalla de Oro de Canarias.

Las maternidades de Jane son recreadas por el ojo de una madre real. Ninguno de los indigenistas canarios pudo alcanzar tal grado de conexión entre madre e hijo ni inspirar con tanta veracidad los miedos y el afán de protección que la mujer siente al tomar a su niño en brazos. La obra de Jane Millares responde a los pinceles de una mujer ya que Jane es mujer y piensa como tal, representa a todas estas mujeres que permanecían calladamente en sus hogares cumpliendo lo que consideraban sus tareas específicas en una época en la que son preparadas y destinadas casi exclusivamente para ello.

Bibliografía

- AAVV (1992): *El museo imaginado. Arte canario 1930 –1990*, Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.
- AAVV (2001): *El indigenismo en diálogo. Canarias-América 1920-1950*, Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, Ediciones del Umbral, Las Palmas de Gran Canaria.
- AAVV (2005): *La enciclopedia de canarios ilustres*, Centro de la Cultura popular Canaria, Arafo, Tenerife.
- ABAD, Ángeles (2001): *La identidad canaria en el arte*, Centro de la cultura popular canaria.
- Antológica Jane Millares Sall. 1948-2000 (2000), CICC, Centro Cultural de La Caja de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria.
- GARCÍA ARMENTER, M^a Dolores (1985): *La obra pictórica de Jane Millares*, memoria de licenciatura presentada en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de La Laguna, Tenerife.
- HERRERO, Paloma (1998): *Exposición de arte. Jane Millares. La ternura en el indigenismo*, Salón Doramas del Casino Las Palmas, Hotel Santa Catalina, Las Palmas de Gran Canaria.
- Lola Massieu, Jane Millares, Pino Ojeda. *Pioneras del Arte Canario* (2000), Casino de Las Palmas, Hotel Santa Catalina, Las Palmas de Gran Canaria.
- MANRIQUE, César (1991): *Escrito en el fuego*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria.
- MILLARES SALL, Jane: "La locura automovilística y la Plaza de Santa Ana", *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de noviembre de 1990, p.2.
- MILLARES SALL, Jane: "Recuerdos. La ciudad en su callejón", *La Provincia/diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de marzo de 2001, p.8.
- MILLARES SALL, Jane: "Schamann, una ciudad galdosiana que espera el progreso", *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de septiembre de 1983, p.11.
- O'SHANAHAN, Rafael (1991): *Ensayos sobre locura, arte e historia y otras meditaciones*, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria: 167-175.
- Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea. 1917-1936* (1998), Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.
- ROMERO NAVARRO, Fermín (1995): *La liberación de la mujer en Gran Canaria. Cambios en la estructura familiar*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de publicaciones, Las Palmas de Gran Canaria.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (ed.)(1992): *Canarias, las vanguardias históricas*, Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Las Palmas de Gran Canaria.
- SANTANA, Lázaro (1998): *Arte indigenista canario*, Viceconsejería de Cultura y Deporte, Gobierno de Canarias.
- SUÁREZ MANRIQUE DE LARA, Isabel (1978): *Mujer canaria y entorno social*, Ediciones JB, Biblioteca popular canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

La innecesaria presencia de la Cruz en una sociedad multicultural. Hacia una estética de la paz y la búsqueda de nuevos símbolos

Elías Francisco Zait León
Instituto Superior de Teología de Canarias

Para comenzar

En la Historia del Arte existe un signo, a la vez que símbolo, que tiene una poderosa carga estética, pero también existencial, política, económica, y como no religiosa. El signo de la *cruz*, tanto vale para enarbolar la bandera de la paz como para iniciar la guerra. Es tan representativa que sus ideales pueden encontrarse en un museo, justificándose por la autoría de un gran pintor o escultor; y presidir el pórtico de una casa, para salvaguardar a sus habitantes del mal y de sus influencias.

Es por ello, que con la siguiente comunicación me propongo repensar el sentido teológico e histórico artístico de una sencilla traza de dos líneas que se cruzan, que ha servido para colgar a criminales como para embellecer un torso humano. La representación cruciforme posee un halo misterioso que envuelve. Cada trazo es un singular modo de entender y de representar la vida, la muerte, el pasado y el futuro. A Cada travesaño se le adorna de líneas y curvas sobre metales, o de imitación a la madera; y adornos caprichosos personales, recreando desde las propias mentalidades la diversidad, que después otros adquieren y asumen, y afianzando el grupo y la civilización.

La representación cruciforme es dúctil, como icono, traspasa el símbolo, pues puede evocar y evoca otras realidades, o a partir de ella representar otras imágenes, como las estrellas, el cosmos, el misterio, la otra vida, sentimientos, ... La cruz se ha convertido en un elemento que está en lo profundo de la psicología de Occidente. La cuestión es si se puede o no omitir del símbolo la carga religiosa que comporta, y descafeinándolo de su sentido

arcano¹, para convertirlo solamente en un objeto, sin necesidad de culto, en una representación puramente estética.²

El nivel teológico y la reivindicación social

La crucifixión en los orígenes del cristianismo era una vergüenza. En posteriores períodos evangelizadores, no se pudo introducir como un elemento salvífico. Los primeros cristianos hablan de ella como la peor de las torturas. En nuestros días se la comprende como un signo de contraste. En el pasado llegó a tener un poder mágico, que se quiso entender como milagroso. En nuestros días se insiste en su significado sacrificial. En el período moderno fue un elemento de división entre facciones religiosas. Hoy quiere hacerse de ella un mismo sentir para la unidad.

La teología cristiana fue asumiendo la gran carga simbólica de la cruz, a pesar de su aberrante manifestación. En ella muere el máximo exponente de la humanidad, y a pesar de ser un modo cruel con el que Roma castigaba a los reaccionarios, se asumió aunque con reticencias. Se reconvierte el terrible suceso en acontecimiento positivo. Nos preguntamos ¿porqué?, y también que utilidad puede tener el signo de la cruz en el debate actual sobre la multiculturalidad.

En principio la cruz es un fracaso absoluto. Las ideas del Jesús histórico se ven derribadas en el momento en que su proyecto no se verifica en la muerte sacrificial. Una muerte aberrante para un buen judío, como era él, a las afueras de su ciudad santa, fuera del recinto, en lo alto de

una colina con otros criminales, significando el despropósito del Imperio contra su pueblo. La cruz es la muerte a la vista de todos, es la vinculación con el fracaso, es la imagen real de la pérdida del sentido y de la ausencia total de la razón. Es la victoria de la violencia.³

La reconversión de este signo en señal positiva, fue gracias a un proceso acelerado e impuesto en el tiempo. Los diferentes dignatarios del Imperio romano querían saber quienes componían esta nueva facción dentro del judaísmo, pues los mismos, se definían como seguidores de un líder muerto después de los grandes líderes del Antiguo Testamento. Es por ello que les identifica peyorativamente como *cristianos*, ya que lo que les unificaba no era el rechazo a Roma o al judaísmo tradicional, sino que lo que les identificaba era su especial seguimiento a las palabras un tanto proféticas de su maestro. Es por ello que se impone el apelativo de cristiano, de forma despectiva, luego como estirpe del judaísmo a la que hay que eliminar⁴ por su demanda a favor de la igualdad.

Así fue fácil que gracias al ambiente de persecución y rechazo, se viviera en la intimidad y en el secreto la fe en el nuevo líder religioso. Tras este proceso, era necesario darse a conocer entre los distintos iniciados en el cristianismo de una misma población, con señales inequívocas de pertenencia a la nueva línea espiritual. El titular al líder como *el crucificado*, término por incluirse como apellido. Quedó plasmado en el *Cristo* de la fe. Así el Jesús de la historia coincide con el Cristo de la fe. La cruz con el tiempo inicia una larga andadura teológica, pues aquella primera ignominia, se transforma en una clara llamada a la conversión y pertenencia.

El signo fue adquiriendo una intensa composición ritual, de tal manera que podía señalarse en el cuerpo, haciendo unas líneas con la mano derecha que trazase el signo en la persona⁵ dibujándolo en el aire invisible. En un principio las asambleas no necesitaban de signos, se reunían en el entorno de un banquete y ya está. La cena era un signo en sí misma. Pero el tiempo y las conversiones masivas fue reduciendo el tiempo "cronos" de la historia y ampliando el tiempo "kairos" de la humanidad⁶.

En la Historia del arte ya se captó esta idea y Arnold Houbraken en *De groote Schouburg der Nederlantsche*, Amsterdam, 1718-1720, dirá de Rembrandt: "... para un mismo tema, podemos ver diversos apuntes de su mano; era prolífico por lo que se refiere a la expresión de los rostros, los gestos y vestidos..." suponemos que se trata de una búsqueda estética y realista que diera a la obra la profunda expresión que se relata, por tanto cada representación requería acomodarse al gusto estético de la época, aunque fuera ahistórico.

La caracterización de cada cena necesitó de una imagen que se hiciese patente a los ojos de todos, y a la vez al sentido último de sus vidas⁷. Poco a poco fue colocándose una cruz desnuda en el frente de las mesas del convite, como signo de la presencia del muerto y resucitado en la cruz. La señal empezó a tener un áurea identificativa de carácter espiritual⁸, por lo que en aquellas mesas iniciales, se colocaron también los restos de los muertos en el martirio⁹, eran reconocidos los primeros santos. Son los inicios de los altares cristianos, que no tienen el mismo parangón litúrgico que el de los paganos, los cuales son mesas para el sacrificio de animales y de ex votos, pero nunca es el lugar donde se sacrifica Dios.

Así cruz y altar significan lo mismo¹⁰. El altar de la cruz se convierte en el recuerdo mimético de la nueva alianza. Los primeros padres, doctores y santos que escribieron sobre el sentido de la cruz, la hacen coincidir con el del altar. El sentido de los primeros siglos es unificar ambas realidades, como la única realidad. Dios ha hecho un sacrificio, el mismo se sacrifica. En la cruz la esperanza nace para los que creen en el Jesús histórico, el Cristo de la fe. La Cruz es el Altar de Dios, diferente al de las Vestales y al de los otros dioses del Olimpo griego¹¹ y que luego S. Pablo proclamará en el Aeropago, sobre la hornacina vacía, la cual pertenece al Dios verdadero¹².

Es un símbolo fácil de aprender, es útil a la hora de representar escénicamente, es muy mimético, puede ser conservado y transmitido, es también fácil de tallar y de pintar. Lo tremendo del mismo es que es capaz de unificar. Puede unificar a hombres y mujeres sin distinción por el sexo, pero también al poderoso y al esclavo, pues ambos participaban de la misma mesa cultural, igual que al negro con el blanco, o al griego con el hispano. La señal se convierte en un poderoso elemento aglutinador en torno a un ideal, que no esperaban los mismo fundadores, ni tampoco soñaron los que persiguieron la nueva enseñanza.

Actualmente el signo es indiscutido. Pero no carece de cierta controversia en un mundo secularizado, o en una sociedad que pretende serlo. La cruz está en los escudos y en las calles, está presente en los apellidos y en los toponimos, está constantemente visible en los hogares y en las plazas, se alza con tal poder, que en la psicología profunda se la reconoce y se la identifica con fenómenos naturales, con la orografía, con los ritmos vitales, con la muerte y con la vida. Es un símbolo social que ha perdido toda aquella riqueza por la que surge, ha ganado otra más profunda y difícil de borrar; no basta con eliminarla de una determinada referencia exterior, pues en las sociedades donde está o estuvo plenamente integrada

sigue siendo una referencia vital¹³ y psicológica que evoca otra dimensión.

Las verdades teológicas ya no funcionan como antes. Desde que el mundo de la filosofía cayó, en favor de la técnica y de la ciencia, el complejo mecanismo de las ideas se vino a bajo. Este es un drama de Occidente: el despertar del sueño del pasado teológico y filosófico, o adentrarse en él.

L. Venturi en *La pintura* (1947), comentando a Rafael dirá: *Si el centro didáctico del fresco, La escuela de Atenas, es el gesto de Platón y de Aristóteles, el centro artístico es el fondo (...)* Aquí se aprecia la confluencia de las dos ideas arte y filosofía, comunicando y haciendo verificable lo sentidos, tratando de explicarlos con la razón

Lo cierto es que nuestra cultura, cada vez más por desgracia, empieza a ser incultura. Los recursos económicos invertidos para que nuestros jóvenes de clase media y pobre, salgan con una educación profesional y humana cara a sus futuros como dirigentes o como hombres de empresa, fracasan. Sólo la elite política y económica actual, que puede sostener en una burbuja a su descendencia, como las antiguas oligarquías, sólo esos pueden progresar en la loca carrera hacia el triunfo. Sólo en nuestras democracias vaciadas de contenido, como lo está la Navidad, la paz, el derecho, la educación, ... necesarios para el ser; se crea un, del ser sin estructura, de la persona vacía de razones e ideales en los que sostener su existencia y convivencia.

Por ello no deja de ser importante para la reflexión el como la cruz, sigue siendo un referente, bien para la manifestación intimista, (rosarios colgados al pecho, gestos antes de empezar un encuentro deportivo, devociones antes de presentarse a un examen...), como en la manifestaciones públicas (tales como procesiones, romerías...) en las que la mayoría asiente, y aunque no participe de todo lo que encierra y significa, si lo permite en su vida, bien por su colorido estético, o por añoranza, o lo que es más inquietante todavía, por inseguridad.

En ambas realidades parece que ricos y pobres, poderosos y humildes, blancos y negros... coinciden en lo mismo, estos es participar:

Creo que estamos llamados a la vuelta de la filosofía¹⁴. No es que no hayan filósofos, que los hay en el presente en abundancia, calidad y entidad, sino que estos vuelvan a su lugar.

Entiendo por tanto que la cruz es algo más que un símbolo religioso, pues en la actualidad está plenamente integrado en el subconsciente de Occidente. Se trata de una realidad que evoca ansias y sentimientos profundos de las personas.

La señal de la cruz es clara, por eso muchos acuden a ella, también los descreídos, algunos al menos a los que les gusta soñar; creen que tras ella se esconde una solución a las realidades humanas, a las preguntas de siempre, a los proyectos sociales, a la construcción de una humanidad nueva¹⁵. La cruz no tiene sentido, ni lo tuvo ayer; con los primeros cristianos que no sabían si aceptar o no el escándalo de ver a su Dios clavado en una madera, como no lo tiene en la actualidad, donde ese Dios aún no ha sido desclavado del mismo, a pesar de que Ribera¹⁶, Rafael¹⁷, El Greco¹⁸... hayan plasmado en su mágico pincel el descendimiento, el fin del cuerpo bajado del madero.

No, la cruz no tiene sentido, por eso sigue siendo tan elocuente, porque tiene todavía voz, y grita, y hace pensar; y hace que uno se interrogue sobre su ser y sobre el futuro de la humanidad. Mientras esa voz siga gritando en nuestro subconsciente, no podremos hablar de un estado aconfesional o una sociedad secularizada, pues será solo un barniz dialéctico fatuo. Falta hacer callar a esa cruz que no tiene sentido, eso se consigue justamente no hablando de ella, no viéndola reflejada en las realidades humanas, no viéndola manifestada en las complejas relaciones personales. La cruz, como símbolo religioso sólo se puede omitir cuando la persona en sociedad pueda decir desde lo profundo de su inteligencia *Dios ha muerto*¹⁹.

La cruz es un elemento que por ser tan usado no se cansa de dirigir los destinos, y de hacer hablar y pensar a las generaciones, es una realidad que está aún por superar; está aún por generar un sustituto, el cual sólo es posible desde la plenitud de la persona, sólo cuando la persona pueda encontrar caminos de libertad, es cuando se puede anunciar que aquello que se pretendía en la Constitución Europea, y no se consiguió, una Europa sin vestigios ni señales de su pasado cristiano.²⁰

La reflexión teológica debe seguir en la línea que ya iniciara el teólogo suizo Von Balthasar; en la línea de buscar la solución al misterio de la fe y de la vida por medio de la belleza. Más que imaginar a Dios por la realidad de la muerte y de la cruz, buscar la grandeza de la humanidad por la belleza que evoca el sentirnos vivos y hacerlos partícipes del presente y un futuro para todos. La teología debería hacer su discurso no tanto en la muerte del sujeto sino en la provocadora idea del ser.

La teología debe ayudar a construir un sistema de curación que alivie a la humanidad de la gravedad que supone una muerte lenta, de una tierra que se consume, de una persona que pierde su entidad en beneficio de unas categorías superpuestas.



Arte y símbolo: más allá del pasado

El artista está condicionado por su entorno, y como añadirá F. Faue en *Histoire de l'art*, en 1926, sobre El Greco: "Es una pintura espantosa y espléndida, gris y negra, aclarada por reflejos verdes. En los ropajes negros no hay más que dos manchas grises: los cuellos y los puños, de donde salen cabezas huesudas y manos pálidas. Soldados o sacerdotes: es el último esfuerzo de la tragedia católica. Llevan ya luto. No miran ya más que al cielo..." Vemos a un Greco que está a los tiempos, para plasmarlos y criticarlos.

C. G. Byron escribirá sobre Ribera en *Don Juan*, XIII (1824): "El Españolito mojaba su pincel en la sangre de todos los santos...", percibe aquí el autor como la realidad requería de una expresión tan manifiesta, que se convertía en fantasmagórica locura y sueño, los símbolos eran completados por el color.

Los artistas no pueden abstraerse de su entorno, si no quieren hacer que su lenguaje sea inocuo y vacío. El artista no debe contentarse con llenar salones de lujo, o de inspirar a otros para que le alaben, como tampoco debe contentarse con la construcción de nuevas catedrales aunque sean seculares, como las del vino, bancos, ocio, deporte de masas... El artista debe inspirarse para hacer

que todos esos lugares, y todas esas paredes sean reflejo de una búsqueda, de una belleza que no es etérea, sino que es significativa, que la belleza que se busque además de ser por sí misma, además lo sea por la proclamación que hace, por la verdad que evoca, por la justicia que busca, por la realidad que pretende construir. El artista no puede construir casas donde las personas dejan de serlo, por el deterioro que supone vivir en condiciones de hacinamiento, como tampoco repetir un cuadro hasta la saciedad porque simplemente es del gusto de la nueva hora, o elevar una figura escultórica al cielo sin ninguna referencia a las cosas de la tierra, como si sólo el solo adorno justificara por sí misma su presencia.

En el arte la representación simbólica adquirió ricos elementos, que a la vez que simples estaban llenos de contenido trascendente, en sí mismos y por sí mismos. Los artistas han buscado una representación de la realidad y de la no realidad. La belleza de la naturaleza, los astros y el propio ser humano ha sido utilizado como grandes signos y de lo que es capaz de soñar y pensar. F. Scannelli en *Il microcosmo della pittura* (1657), dirá de Caravaggio: "... único monstruo de la naturaleza, llevado por su propio instinto natural a la imitación de lo real, y ascendiendo así de la copia de flores, frutos y cuerpos menos perfectos a otros más sublimes, y de los irracionales a retratos humanos, realizando por fin figuras enteras y también a veces composiciones de historias con tal verdad, fuerza y relieve, que con gran frecuencia la naturaleza, si no de hecho igualada, es vencida..."

La grandeza de esto se consigue cuando se puede hacer abstracción, y aquello que es evidente y vulgar se puede convertir en teoría o en concepto, como es descubrir en una posición del firmamento a Virgo, o ver en el cuerpo desnudo de la mujer un ideal perfecto y eterno de la belleza eterna de la humanidad. Ver en una forma animal toda la fuerza de la naturaleza o la virilidad en su más alta expresión, se trata de descubrir un firmamento de realidades supremas de encuentros superiores con uno mismo, con lo otro, con lo que nos supera con la verdad que se nos esconde y se nos revela. El artista busca una salida al atolladero de su presente, quiere plasmar en sus percepciones abstractas y simbólicas una salida a la desazón de la actualidad.

Gustave Coubert (1819-1877), en su obra *Un enterrement à Ornans* (*Un entierro en Ornans*) 1849-1850 (Lienzo al óleo, 315 x 668), describe sin palabras un sepelio en la noche, donde el llanto de las mujeres, los vestidos negros y el horizonte plano se complementan, sólo una altiva cruz se alza por encima de todos, romper la simetría, y siendo de menor tamaño, es el punto central de la escena, es el cul-

men de la representación fúnebre. Otra vez la cruz habla y evoca, construye con su presencia en el mundo final.

En el arte, la cruz se ha enriquecido con joyas, han presidido coronaciones y gobiernos de todos los colores, ha sido el testigo de los procesos de cambio y ha sido la justificación de los mismos, ha sido el apoyo para amar y para matar; ha sido y es un símbolo lleno de complicidades con el mundo de las ideas, con el consciente y como no, con la fantasía. La cruz en el arte se convierte en una verdadera búsqueda, siempre hace avanzar, aunque los guardianes de ella se opongan, siempre será un motivo para cambiar, evolucionar, progresar.

Los artistas se inspiraron en ella para evocar edificios complejos y simples, para resaltar sus hazañas y las de otros, para demostrar lo invencible de una idea o lo justificada de la misma. Los artistas se han apoyado en la cruz para evocar la grandeza y la pequeñez del ser humano, para demostrar y demostrarse que puede ser y es una realidad que le supera, que no hemos llegado al final, y que esta generación está todavía en camino. Los artistas ven y vieron sobre todo ayer, que representando la cruz se podía conectar con la sociedad, y a la vez movilizarla, apoyar la idea de grupo, y aglutinar una imagen de colectividad.

Hoy es un referente venido a menos, que no quiere decir que agotado, sino que no es igualmente distinguido, sobre todo cuando el artista pierde la hora de la historia, cuando no acude a ella para su formación intelectual, cuando desprecia el pasado, o cuando no ve posible ninguna aportación a su creación los antiguos símbolos. La verdad se convierte en menos firme, porque es una verdad a medias, disuelta en la subjetividad, sin diálogo con su pasado, en el sólo compromiso personal consigo mismo, donde el intimismo es el "yo" freudiano, y nada ni nadie más.

El Islam, más afín al judaísmo, se interroga sobre su identidad. En el pasado la verdad debía ser absoluta, sin discusión, no podía ser cuestionada por lo creyentes, como tampoco por los infieles. El Islam se cierra al diálogo y sólo permite el acceso directo por la fe sin condiciones. Esta fue una etapa que el cristianismo también vivió. Superada esta etapa integrista por parte del cristianismo el Islam se queda sólo ante el valor de los signos y el sentido de la revelación.

En el libro sagrado del Corán²¹, la palabra del Profeta se convierte en el dogma absoluto. En él podemos encontrar como en las diferentes aleyas la representación de la imagen divina y humana es imposible, por lo absoluto de su trascendencia. No es posible acceder a la divinidad por medio de una representación humana, así la

imagen o las imágenes no son posibles. Tampoco es posible que Alá (versus Dios), pueda morir como muere Jesús²².

Los signos artísticos si son puramente artísticos en esta religión, ya que carecen de ideología, o de una evocación de la divinidad. Digamos que al igual que en el judaísmo, al carecer de representaciones verídicas, se accede al mundo de lo trascendente por medio de la imaginación pura, de la abstracción absoluta, de signos geométricos, del empleo de la matemática y del orden, para entender el caos terrenal y cósmico y lograr la perfección espiritual.

G. Clemenceau en *La Justice* (1895), dirá sobre Monet: *"Milenio tras milenio, el ojo humano está frente al planeta, que despide hacia él, palpitante, las ondas de vida que brotan del incendio solar. Todo lo que nos ha llegado de los monumentos del arte, desde un hacha primitiva de proporción acertada y una coloración poderosa, desde los perfiles del oso y mamut que un Leonardo de la edad de piedra dibuja en los huesos del museo de St. Germain hasta la catedral de Monet, nos permite apreciar sumariamente las fases de la visión por las que ha pasado nuestra raza"*.

El cristianismo optó por dar un significado más evidente a las realidades humanas. Para ello creó su propio constructo, desde mucho antes que el Islam, después al judaísmo, el cristianismo acudió a la imagen, a la percepción por los sentidos de lo totalmente invisible, es la auténtica genialidad, hacer visible lo invisible²³.

Por el contrario el arte bizantino si prescinde del símbolo de la cruz, de hecho en los iconos es muy complicado encontrar una exaltación de la misma. Para esta sociedad ortodoxa lo verdaderamente importante es el paso divino del hombre a una sociedad nueva, con la presencia de su Dios²⁴.

En nuestra cultura presente, la imagen es un dominio, no se trata de un accesorio para comprendernos más o mejor, sino que se trata de una respuesta versátil a nuestro entorno. Es tal su poder, que incluso la palabra como tal, puede quedar anulada. El sentido y los sentimientos son evocados con fuerza gracias a la imagen, en ella se pueden ver y descubrir lo más profundo de las personas y de la sociedad en general.

Ahora el planteamiento de una cruz, que antes decíamos que podía dejar de ser necesaria tiene un nuevo argumento. La cruz puede ser eliminada si se consigue que la conciencia del individuo adquiera otros referentes, el secular, gracias a la multiculturalidad, y para ello deberá crear un nuevo símbolo, sencillo y universal.

A. Venturi, escribe sobre Botticelli (1925): *"... flores de terciopelo son sus mujeres de rasgos arqueados, de largos*

*ojos pálidos y cabezas lánguidas bajo el peso de masas de oro; enjambres de mariposas las ordenadas luces del mar; las hojas diminutas que envuelven casi sin posarse en ellos los arbustos temblorosos aún del hielo invernal... el exótico hechizo de los rostros irregulares, el ritmo febril y lánguido de los cuerpos suscitan impresiones musicales en el ánimo del observador". Es posible crear algo bello, algo nuevo, aunque sea repetido y constante, algo que asegure un mundo nuevo, vigoroso y eterno. En la misma línea que dirá sobre Durero Th. Mann en *Dürer*, (1928), "Pensar en Durero significa pensar en el amor, en la sonrisa y en el recuerdo. Significa conocimiento de lo más profundo e impersonal, de cuando se halla fuera y por debajo de los límites arteriales de nuestro yo, pero que lo determina y lo nutre. Es historia como mito, historia que siempre es materia y tiempo presente, puesto que somos mucho menos individuos de lo que esperamos o tememos ser."*

La cruz volverá a ser innecesaria, o vacía si acudimos a una nueva versión del mundo, de la belleza, es decir, anulando la muerte real, que no el paso por ella, explicando el sentido de las cosas, llenando de contenido el espíritu del ser humano, tratando que la verdad florezca.

Estamos, desde mi opinión en esa encrucijada. Por un lado el pasado nos descubre que la cruz es una aberración, que no quedó más remedio que asumir para dar sentido al sufrimiento y a las vicisitudes del cada día de la humanidad dolida. Por otra parte la cruz en una sociedad que quiere ser verdaderamente "multicultural", podrá ser desplazada en tanto que esa sociedad favorezca una vida plena a sus ciudadanos, que evite el recurso de la violencia y que sobre todo potencie el sentido auténtico de la belleza, cuya máxima expresión es la representación artística.

Efectivamente, el arte, en su quehacer, en su aportación al mundo contemporáneo, debe profundizar en el sentido de su existencia, debe seguir trabajando por una comprensión feliz del entorno, debe ser exponente de denuncia de aquellos atropellos que cometen las decisiones políticas y económicas de la elite, auspiciada por la palabra y por el derecho fragmentado. El arte debe ser un elemento subversivo en positivo, capaz de revolucionar lo que las revoluciones políticas y económicas no consiguieron desde el XIX hasta el presente, capaz de armonizar el desarrollo con la idea de una estética y belleza integra, que incluye la dignidad humana y excluye la perversión de la desigualdad. A Chastel sobre Degás, dirá en *Le Monde* (17 de Julio de 1969): "Le génie intransigent de Degás: Los cuadros de historia contienen una infinidad de cosas además de lo que se podría suponer en un principio: el tormento de Degás y, en el fondo de ese tormen-

tos, la crisis de la cultura moderna, están presentes en esa relación casi inestable entre el cuadro y los momentos que lo constituyen".

Así las nuevas manifestaciones artística, plenamente ya instaladas en nuestro quehacer, como la fotografía y el cine, han de ser medios difusores de un mundo mejor; retratando las nuevas cruces de nuestra sociedad: el consumismo, a destrucción de la naturaleza, los atentados contra los indígenas, el caos post guerra... parar superarla. R. L. Delevoy, sobre el Bosco (1960), dirá: "Tensa entre la angustia y la esperanza, entre la duda y la fe, su obra debe ser considerada como un testimonio fascinante. Traspone el lirismo, a menudo demoníaco, de los predicadores populares, confiere a los textos y a las palabras inesperados equivalentes plásticos; a los proverbios, formas sorprendentes, a las abstracciones una prodigiosa concreción".

Llenar de esencia las cosas vitales, las que de verdad importan, llenar de imaginación el futuro, reconstruir el camino destrozado, hacer caer las cruces que son fruto de la criminal imaginación y del egoísmo humano. El arte en este tiempo tiene que recuperar su poder reivindicativo, debe seguir manifestando en la agonía del capitalismo su total frescura para devolver la alegría a la humanidad entera.

Despejar las dudas que el tiempo ha venido transmitiendo puede ser fácil si la propuesta final está en la línea de progresar en la verdad. No hay posibilidad de hallarla más que buscándola. El aliarse a la técnica y a la ciencia debe hacer posible el intercambio de las cosas de la verdad que deben hacerse visible, posibles y sobre todo celebradas. La guerra no puede ser más evidente ni más eficaz que la felicidad.

La cruz en sí misma despertó tanto entusiasmo por las posibilidades que encierra su sencillez. Se pueden enriquecer los travesaños de infinitas maneras. En este sentido materia y forma están plenamente en consonancia con la creatividad del artista. Pero nada justifica una cruz, por muy bella que esta sea. La cruz debe ser innecesaria. Por ello los artistas deben seguir en tradiciones abandonadas en el presente, que hagan de nuevo interesar y captar la amistad de los menos pudientes, de los desterrados. El arte debe seguir siendo un gancho natural a determinadas ideas de liberación, comprensibles incluso por los iletrados, o por los que no entienden el idioma hablado del artista, pero comprende perfectamente el sentido de su obra.

El arte debe congratularse como la filosofía y la teología con la sociedad contemporánea, de tal manera que cada una según sus posibilidades, hagan posible un mundo bello, estético, lleno de la fuerza y de la capacidad que el

ser humano tiene para manifestar su bondad, y su grandeza.

Teorizar sobre cosas que nadie entiende puede llegar a convertirnos en espléndidos individualistas, con espléndidos discursos, a modo de soliloquios, con grandes creaciones, a veces megalómanas, con interesantes perspectivas, con títulos claros, de factura sencilla, con técnica depurada,.... pero carente de interés para los que la contemplan, sin ninguna implicación positiva en los asuntos de la sociedad a la que pretende servir y embellecer.

Las evidencias nos hacen decir, que sólo los verdaderos discursos son los que mueven las conciencias. Los verdaderos nacen de la integración en la realidad, aunque sean contrarios a ella. El verdadero discurso del artista es el que puede captar el diálogo con el observador, con el admirador, y tratar de seguir una línea ética, intelectual y cultural.

Nuestra sociedad multicultural, es capaz de integrar diferentes lenguajes, todos ellos como alternativas entre sí. Nuestra sociedad puede posicionarse ante las situaciones presente desde múltiples concepciones, y el artista debe ser capaz de dirigir y de alentar caminos que lleven a soluciones presentes.

La multiculturalidad también necesita de signos envolventes, como lo fue la cruz en aquel momento multicultural del Imperio, por ello ahora se hace necesario nuevos signos que reaviven el deseo de una humanidad nueva, con sentido, de progreso, en el que el bagaje histórico no sea un lastre del que debe desprenderse, sino del que se debe aprender y conocer, al menos para no repetir, y ser capaz de crear algo nuevo.

En este momento "multiculturalidad" debe dejar de ser un eslogan moderno, debe convertirse en una tarea cierta, en la que el artista refleja no sólo lo que la sociedad quiere ver, sino lo que trata de esconder, los nuevos campos de concentración, y las nuevas limitaciones a la libertad y al ser.

La multiculturalidad es un puente para una humanidad nueva, sin fronteras, como lo fueron las primeras comunidades cristianas, que deben tener un signo, un referente, para construir una tarea común, para ilusionar y poner en ella el empeño y la creatividad cierta. El artista debe ser el promotor de lo nuevo, observando el pasado, aprendiendo aquello que ayudó a otras personas a construirse en el tiempo y en el espacio.

Lo dicho

Es la cruz un signo innecesario, que manifiesta la crueldad del ser humano.

En la antigüedad el cristianismo se resistió a integrar la cruz en su liturgia, cuando lo hizo fue como consecuencia del debate que la política y la clase dominante le obligaba a determinar.

En el más puro sentido religioso, la cruz, debe ser una teología que evoca las cruces actuales, no la de los caminos, no las que nos hacemos algunos ante determinadas decisiones, ni tampoco las que se colocan en lo alto de los edificios. Las cruces actuales deben ser las que indican la tragedia de muchos seres humanos que malviven en la tierra y que se les niega el derecho a ser. Para esto son todavía válidas algunas manifestaciones de la cruz.

En el arte y sus tendencias actuales el interés del artista debe perseguir también el interés por el pasado, por conocerlo, por entender el sentido y el significado de los signos de ayer, y sólo desde aquí se puede argumentar el cambio de los mismos, sólo desde aquí se puede alterar los antiguos cánones, lo arcanos.

El arte, y sobre todo los que se valen de las nuevas técnicas, deben propiciar la protesta activa, contra el atropello de los gobiernos instalados en las democracias formales, que son utilizadas a su vez para su connivencia con el poder económico tradicional. El artista debe ser una colaborador con el pensador, con el filósofo, o mejor todavía debe ser capaz de convertirse en un libre pensador, que no habla sólo de lo vacío, del vacío, sino que también protesta con su saber y su quehacer contra las atrocidades del sistema.

El artista debe buscar su puesto preponderante en la sociedad, tal vez como lo propusiera Velázquez, no sólo porque es un inspirador de la belleza que atrae la atención de críticos y compradores, o que se considera en la pista para su inclusión en los libros de texto tradicionales, el artista debe buscarse así mismo en el conglomerado social actual, para denunciar lo que deforma la belleza que no es otra cosa que aquello que destruye a la persona.

Notas

- 1 En el Misal Romano, se dice en la plegaria I sobre la reconciliación: "Y antes de que sus brazos extendidos entre el cielo y la tierra trazasen el signo indeleble de tu alianza... (en alusión a Jesucristo)" Esta expresión oracional indica como el primer significado de la cruz no fue el madero que sostenía el cuerpo, sino el propio cuerpo, el cual significaría esa transposición entre lo humano y lo divino. Lo grande de la crucifixión no fue el madero y su disposición, sino el sujeto que la habitó. Se refleja con toda claridad que lo trascendente en la memoria del ser humano es el hecho de la muerte, y como esta queda visualizada de forma grave en la retina de los vivientes, y cuando estos ya no la observan, permanece en su memoria, su recuerdo y su expresiva tragedia.
- 2 No olvidemos que el mundo contemporáneo ha logrado "descafeinar" otras imágenes simbólicas, para convertirla en otras realidades, como es el caso de la Navidad, Semana Santa..., donde el colorido de los sentimientos individuales o la magnitud de los negocios, han suplantado al Misterio que evoca y representa.
- 3 El mundo del cine nos muestra un rico elenco de posibilidades sobre aquella vida, sirva como ejemplo: SCORSERSE, M. (2003) *La última tentación de Cristo*, Universal Pictures International; GIBSON, M. (2004): *La pasión de Cristo*, Paramount Pictures.
- 4 LABOA, J.M., PIERINI, F.Y ZAGHENI, G. (2005): *Historia de la Iglesia*, Ed. San Pablo, Madrid. Pág. 32 a 231.
- 5 Didajé, Ed. BAC., Madrid.
- 6 PLAZAOLA, J. (2002): *Historia del arte cristiano*, Ed. BAC, Madrid.
- 7 CASTELLANO, J. (2005): "La plegaria de Jesús", en *Phase*: 103-112.
- 8 Los tatuajes en alguna cultura polinésicas tiene un sentido simbólico de identificación como grupo muy importante. Los tatuajes se convierten en un signo que marcan un parentesco entre distintas tribus y un elemento de representatividad. Las marcas en el cuerpo señalan algo más que signos, pues identifican y marcan un orden social, en este orden se acude a los espíritus de los ancestros. Estos espíritus actúan como conciliadores entre el más allá y el presente histórico de los tatuados.
- 9 Una de las acusaciones más graves contra el cristianismo primitivo era que en sus banquetes rituales comían carne humana. Esta acusación procede de la manera en que se congregaban, ya que acudían para celebrar un banquete en el que se atendía al mandato de su líder de *comer su carne y beber su sangre* (*Convlescens autem, accepit panem et tibi gratias agens benedixit, fregit et dedit illis, dicens: Accipite et manducate ex hoc omnes: hoc est enim Corpus meum, quod provobis tradetur. Similiter, postquam cenatum est, sciens se omnia in seipso reconciliaturum per sanguinem suum in cruce fundendum, accepit calicem, genimine vitis repletum, et iterum tibi gratias agens discipulis suis tradidit, dicens: Accipite et bibite ex eo omnes: hic est enim calix Sanguinis mei novi et aeterni testamenti, qui pro vobis et pro multis effundetur in remissionem peccatorum. Hoc facite in meam commemorationem*). Con la presencia de las reliquias, esto son restos físicos, huesos y piel, de mártires o de santos, que se colocaban en el interior del ara, para de alguna manera hacer patente la presencia de la divinidad de forma contundente.
- 10 ILLANES, J.L.Y IGNASI SARANYANA, J. (2002): *Historia de la teología*, Ed. BAC, Madrid. Pág. 283 y siguientes. A lo largo de estas páginas indicadas los autores señalan como la teología cristiana sufre en estos momentos una serie de dificultades de entendimiento entre escuelas y ramas. Siendo la escuela alemana la de mayor creatividad, por la amplitud en el tiempo, abarca gran parte del siglo XX y a la vez por las posibilidades creativas que no se pudo tener en la parte católica hasta el Concilio Vaticano II (1963). Se interesaron los teólogos de este período por averiguar el sentido antropológico y teológico del signo de la cruz, y no dudaron en acudir a la Historia del Arte para comprender los sentimientos y las profundas convicciones de cada época.
- 11 GRAVES, R. (1985): *Los mitos griegos*, Alianza Editorial, Madrid. Pag. 6-28.
- 12 "Biblia de Jerusalén" (1997), Desclée de Brouwer, Bilbao. San Pablo presenta la enseñanza cristiana como una novedad, como un vacío que existe en la sociedad "multicultural" como era la griega latina.
- 13 HARRIS, M. (2001): *Introducción a la antropología general*, Alianza Editorial, Madrid.
- 14 OLASAGASTI, M. (1967): *Introducción a Heidegger*, Ed. Revista de Occidente, Madrid.
- 15 ZAMBRANO, M. (1988): *Persona y Democracia. La historia sacrificial*. Ed. Anthropos, Barcelona. A propósito de esto, nuestra autora dirá: "Otro de los aspectos de esta situación en la que todavía está el hombre en la historia, es la enajenación que por ella y en ella padece. En realidad, se trata de la situación misma tal como hemos venido señalando; estar enajenado, o alienado, es no reconocerse así mismo, no lograr ser fiel a la propia, esencial condición. La intención materialista de la historia señala la enajenación del hombre y aun hace de ella el fundamento, por así decir, de la necesidad de una acción revolucionaria; se trata, según Marx y Engels, de rescatar al hombre de esta enajenación en que está sumido. Más la enajenación depende según este pensamiento de la relación habida siempre, en diferentes formas, entre amo y esclavo, entre patrono y obrero. Entre aquellos que producen y aquellos que benefician del producto de este trabajo la plus valía que les permite el poder. E la escisión de la unidad hombre decimos nosotros en clases sociales. (pág 76 ss.)
- 16 *La Trinidad*, óleo sobre lienzo, 226 x 118 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. 1635-1636.
- 17 *Traslado de Cristo (Pala Baglioni – Deposición Borghese)*, tabla, 174 x 121 cm. Milán, Pinacoteca Brera, 1504.
- 18 *El Entierro de Cristo*, Temple y óleo sobre tabla, 51,5 x 43 cm. Atenas, Etheniki Pinakothiki & Mouseio Alexander Soytzoy, 1569-1570.
- 19 Sentencia provocadora y definitiva dada por el filósofo alemán F Nietzsche (1844-1900), en su segunda etapa creativa de exaltación a la Ilustración y a los espíritus libres, a pesar de su locura clínica, siempre quiso superar el oscurantismo de la incultura y la regresión espiritual.
- 20 Es sabido que la actual bandera de la Unión Europea no es más que un signo alegórico a la cristiandad, es un canto a lo que aquellos dirigentes querían evitar; es un símbolo que el propio autor del concurso aprobado definió como el símbolo del Apocalipsis, reflejado con las 12 estrellas, en el azul envoltorio del firmamento etéreo, que curiosamente, la Constitución fue declarada un 8 de Diciembre, a lo mejor la falta de conocimiento ayudó en esta serie de desatinos.
- SIERRA, J. (2006): "Corona Stellarum Duodecim", en *El Mundo*, 12.
- 21 Cortes, J. (2002): *El Corán*, Ed. Herder, Madrid.
- 22 Es muy indicativo, como en estas fechas la cantante pop *Madonna*, aparezca crucificada en el escenario, con los signos de la corona de espinas y el delirio de sus seguidores. Llama la atención su transgresión, que incluso representada en Roma, la misma ofendió no sólo a católicos, luteranos y ortodoxos, sino al propio Islam, que la con-

sidera una profanación irreverente, de alguien al que se debe respetar.

- 23 SAGAN, C. (1992): *Cosmos*, Ed. Planeta, Barcelona. El autor a lo largo de su obra expone como lo que siempre desearon los antiguos astrónomos, esto es ver el firmamento, se puede y gracias a la ciencia y a la técnica hacer en el presente. El mapa del espacio se va completando con cada hallazgo y con cada nuevo descubrimiento. Aquello que resultaba invisible es hoy una realidad, el ser humano ha sido capaz de descubrir un espacio infinito.
- 24 TRADIGO, G. (2004): Electa, Barcelona.

Directorio de autores Mesa i

Ait moreno, Isaac Universidad Complutense de Madrid. Isaacait@telefonica.net
Alemán Gómez, Ángeles Universidad de Las Palmas de Gran Canaria aaleman@dact.ulpgc.es
Álvarez Campal, Rosa del Carmen. Asturias. rosacampal@hotmail.com
Alessandra Anselmi, Università di Calabria. Italia. Aanselmi1@alice.it
Ascensio Rubio, Alfonso. Universidad del valle de Atemajac, México.
Ayala, Lucía. Universidad de Granada. Layala@ugr.es
Gambús, Mercé. Universitat de les illes Balears. Merce.gambus@uib.es
Bauçà de Mirabò, Concepció. Universitat de les illes Balears. Concebauza@hotmail.com
Bejarano Veiga, Juan Carlos. Universitat de Barcelona. JuanCarlosbejarano@yahoo.com
Camarero Gómez, Gloria. Universidad Carlos III de Madrid. gcamae@hum.uc3m.es
Cambil Hernández, María de la Encarnación. Universidad de Granada ncambil@ugr.es
de la Nuez Santana, José Luis. Universidad Carlos III de Madrid. Nogal@hum.uc3m.es
Diego Barrado, Lourdes. Universidad Europea de Madrid. Lourdes.diego@uem.es
Doménech, Julia. New York University in Madrid. Jd93@nyu.edu
Fernández Campón, Miguel. Universidad de Extremadura mfernandez_81@terra.es
Flores Galán, Alberto Elicio. albertofloresg@hotmail.com
Fons Sastre, Martín Bienvenido. Universitat de les illes Balears. Martin.fons@uib.es
Forteza Oliver, Miquela. Universitat de les illes Balears. miquela@xilos.org
García Cueto, David. Universidad de Granada. Phaetondgc@mixmail.com
González, Franck. Gran Canaria contemporanea@grancanaria.com
Hernández Rodríguez, María Candelaria. Universidad de La Laguna marher@ull.es
Hevia García, Juan Raúl. Universidad de Oviedo. raulhevia@telecable.es
Iborra Bernard, Federico. f_iborra@yahoo.es
Justo Estebaranz, Ángel. Universidad de Sevilla ajestebaranz@us.es
Labra González, Carmen M^a. Universidad de Oviedo. caialg@hotmail.com
Lladó Pol, Francisca. Universitat de les Illes Balears francisca.llado@uib.es
Lozano López, Esther. Universidad Rovira i Virgili, cairest@yahoo.es
Martínez Oliver, Bartolomé. Islas Baleares. bmartinez@incaciatat.com
Melendo Cruz, Ana. Universidad de Córdoba. anamelendocruz@hotmail.com
Mendoza Morteo, Marlen. Universitat de Barcelona, marlen_mendoza_morteo@yahoo.com
Migueléiz Cavero, Alicia. Universidad de León. alimigueléiz@hotmail.com
Miquel Juan, Matilde. Universitat de Valencia matilde.miquel@uv.es
Montijano García, Juan María. Universidad de Málaga jmmontijano@uma.es
Morais Morán, José Alberto. Universidad de León moraismoran@hotmail.com
Muñoz Martínez, Ana Belén. Instituto de Historia, Madrid. ana_1011@hotmail.com
Ramos Frendo, Eva M^a. Universidad de Málaga. emramos@uma.es
Rega Castro, Iván. Universidad de Santiago de Compostela. castro-castro@terra.es
Rodríguez Marín, Francisco José. Universidad de Málaga fjrmarin@telefonica.net
Peredo Pozos, Jesús Alberto. Universidad de Guadalajara México. oderep@gmail.com
Pérez Jiménez, Rafael. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria vcd@ulpgc.es
Rodríguez Samaniego, Cristina Universitat de Barcelona cristinarodriguez@tele2.es
Rodríguez Suárez, Natalia. Universidad de León. dphnrs@unileon.es
Romero Torres, Justo. Universidad de Granada justo1981@hotmail.com
Ruiz Gutiérrez, Ana. Universidad de Granada ruizana@mixmail.com
Salvador Ventura, Francisco. Universidad de Granada fransalv@ugr.es
San Juan Hernan-Perez, Alejandra. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. vcd@ulpgc.es
Kanelliadou, Vasiliki. Granada. kaneliadu@yahoo.es
Secades Fernández, Patricia. Universidad de Oviedo. secadespatricia.uo@uniovi.es
Sorroche Cuerva, Miguel Ángel. Universidad de Granada. Masc@ugr.es
Suárez Fernández, José Carlos. Universitat Rovira i Virgili Josecarlos.suarez@urv.cat
Taín Guzmán, Miguel. Universidad de Santiago de Compostela hatain@usc.es
Vázquez de Ágredos Pascual, M^a Luisa. Universidad de Valencia. m.luisa.vazquez@uv.es
Villalonga Vidal, Andreu Josep. Universitat de les Illes Balears. andreu.villalonga@uib.es

Directorio de autores MESA II

Ester Alba Pagán Universitat de València esther.alba@uv.es
Laura Bravo López. Universidad de Puerto rico. laura_bravolopez@yahoo.com
Cano Navas M^a Luisa y Manuel Alcaraz Guerrero. Sevilla. mluisa.cano@juntadeandalucia.es
Castañar, Xesqui. Universitat de València xesquicastaner@telefonica.net Cortés Morillo, Josefa. Cáceres. cormo73@hotmail.com
Cosmen Alonso, M^a Concepción. Universidad de León. Dphmca@unileón.es
de Ortueta Hilberath, Elena. Universidad de Extremadura. eortueta@unex.es
Díaz Moreno, Félix. Universidad Complutense de Madrid. fdiazmor@ghis.ucm.es
Eva Diez Paton. País Vasco oriadna@euskalnet.net
Espí Forcén, Carlos. Universidad de Murcia. espforce@um.es
Fontcuberta i Famadas, Cristina. Universitat de Barcelona cristinafontcuberta@ub.edu
Franco Torre, Christian . Universidad de Oviedo. cfrancotorre@yahoo.es
García Portugués, Esther. Barcelona. germinans@hotmail.com
Grandas Sagarra, Carme. Barcelona. cgrandas@bcn.cat
Guasch, Anna Maria. Barcelona. aguasch@w3art.es
Guillén Marcos, Esperanza. Universidad de Granada. eguillen@ugr.es.
Hernández Mateo, Francisco Daniel. Universidad Carlos III de Madrid, franciscodaniel.hernandez@uc3m.es
Lena S. Iglesias Rouco, Universidad de Burgos liglesia@ubu.es
Jackson, Rafael. Universidad de Puerto Rico rafajack@yahoo.com
Juan García, Natalia. Universidad de Zaragoza, natajuan@unizar.es
Vasiliki Kanelliadou. Granada. kaneliadu@yahoo.es
Mancebo Roca, Juan Agustín. Universidad de Castilla-La Mancha Juan.Mancebo@uclm.es.
Martínez Lombó, Enrique. Universidad de León. dpheml@unileon.es
Martínez Peláez, Agustín. Universidad Rey Juan Carlos. amape@terra.es
Melendreras Gimeno, Luis. Murcia. joseluis.melendreras@iespradomayor.es
Méndez Baiges, M^a Teresa. Universidad de Málaga mendez@uma.es
Vidal Lorenzo, Cristina. Universidad de Valencia cristina.vidal@uv.es
Monterde Lozoya, José Enrique Universidad de Barcelona monteloz@teleline.es
Montes González, Francisco . Universidad de Sevilla. fmontes@us.es
Moriente Díaz, David. Universidad Autónoma de Madrid david.moriente@uam.es
Muñoz Fernández, Francisco Javier. Universidad del País Vasco franciscojavier.munoz@ehu.es.
Plaza Chillón, José Luis. Universidad de Granada. jlplazachillon@hotmail.com
Pujadas Matarín, Anna. Universidad Pompeu Fabra anna.pujadas@upf.edu
Rodríguez González, Miguel Anxo. Universidade de Santiago de Compostela haanxo@usc.es
Inmaculada Rodríguez Moya Universitat Jaume I mrodrigu@his.uji.es
Romero Bejarano, Manuel. Universidad de Sevilla. libroslaberinto@hotmail.com
Royo Naranjo, Lourdes . Universidad de Sevilla. itaca23@hotmail.com
Ruiz Artola, Inés. Universidad de Málaga inesruiz@mixmail.com
Saladini, Emanuela. Universidad de Santiago de Compostela. emanuelasaladini@arteestetica.org
Salvador González, José María. Universidad Central de Venezuela, Universidad Complutense de Madrid. jmsalvad@ghis.ucm.es
Sánchez Haro, David. Universidad Complutense de Madrid dsharo@fomento.es
Sanz Castaño, Héctor . Universidad Autónoma de Madrid. hector.sanz@hotmail.com
Serrano Coll, Marta Tarragona. mserrano@tinet.org
Socias Batet, Inmaculada. Universidad de Barcelona. isocias@ub.edu
Tena Beltrán, Silvia. Universidad Jaume I, Castellón . tenas@his.uji.es
Valdivieso, Mercedes . Universitat de Lleida. mercedes.valdivieso@hahs.udl.es
Vázquez Rozas Roberto. Universidad de Vigo. rvroz@uvigo.es
Zuriaga Senent, Vicent Francesc. Universitat Jaume I zuriaga@his.uji.es

Directorio de autores MESA III

Álvarez Cebrián, María. Universidad de Santiago de Compostela, mariacebrian@arteestetica.org

de Camargo, Patricia. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. patriciacamargo@ists.org.br
da Cruz, Gustavo. Consejo Consultivo de Turismo del Paraná/Brasil. gusdacruz@hotmail.com
Ignacio Díaz Balerdi, Universidad del País vasco, i.diazbalerdi@ehu.es
Feliu Franch, Joan. Universitat Jaume I jfeliu@his.uji.es
Florez Crespo, María del Mar, Universidad de León, dphmfc@unileon.es
León Cascón, Amparo. amparoleon@gmail.com
López García, Sebastián. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. jslopez@dact.ulpgc.es
Martínez Berriel, Sagrario, Universidad de Las palmas de Gran Canaria, sberriel@dps.ulpgc.es
Méndez Rodríguez, Luis. Universidad de Sevilla, lmendez@us.es
Mestre Quetglas, Jordi. Universitat de les illes Balears. VDHAJMQ3@uib.es
Quesada Acosta, Ana María. Universidad de La Laguna. aguesada@ull.es
Royo Naranjo, Lourdes. Universidad de Sevilla. itaca23@hotmail.com
Ruiz Rodríguez, Francisco Álvaro. Universidad de la Laguna. fruiz@ull.es
Saladini, Emanuela. Universidad de Santiago de Compostela; emanuelasaladini@arteestetica.org;
Salva Picó, María Gracia. Barcelona. salvapga@diba.es
Sánchez Luque, María. Universidad de Málaga. mariadecoin@yahoo.es
Seguí Aznar, Miguel. Universitat de les Illes Balears dhamas0@uib.es
Mulet Gutiérrez, Maria-Josep Universitat de les Illes Balears. mj-mulet@uib.es
Suárez Quevedo, Diego Pedro. Universidad Complutense de Madrid. disuarez@ghis.ucm.es
Tielve García, Natalia Universidad de Oviedo tielvega@uniovi.es
Torres Aguilar, Francisca Universidad de Málaga ftaguilar@yahoo.es
Tugores Truyol, Francesca Universitat de les Illes Balears ftugores.fundacio@lacaixa.es
Vega de la Rosa, Carmelo. Universidad de La Laguna cvega@ull.es
Villaverde Solar, María Dolores. Universidad da Coruña doviso@cdf.udc.es

Directorio de autores MESA III

Álvarez Cebrián, María. Universidad de Santiago de Compostela, mariacebrian@arteestetica.org
de Camargo, Patricia. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. patriciacamargo@ists.org.br
da Cruz, Gustavo. Consejo Consultivo de Turismo del Paraná/Brasil. gusdacruz@hotmail.com
Ignacio Díaz Balerdi, Universidad del País vasco, i.diazbalerdi@ehu.es
Feliu Franch, Joan. Universitat Jaume I jfeliu@his.uji.es
Florez Crespo, María del Mar, Universidad de León, dphmfc@unileon.es
León Cascón, Amparo. amparoleon@gmail.com
López García, Sebastián. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. jslopez@dact.ulpgc.es
Martínez Berriel, Sagrario, Universidad de Las palmas de Gran Canaria, sberriel@dps.ulpgc.es
Méndez Rodríguez, Luis. Universidad de Sevilla, lmendez@us.es
Mestre Quetglas, Jordi. Universitat de les illes Balears. VDHAJMQ3@uib.es
Quesada Acosta, Ana María. Universidad de La Laguna. aguesada@ull.es
Royo Naranjo, Lourdes. Universidad de Sevilla. itaca23@hotmail.com
Ruiz Rodríguez, Francisco Álvaro. Universidad de la Laguna. fruiz@ull.es
Saladini, Emanuela. Universidad de Santiago de Compostela; emanuelasaladini@arteestetica.org;
Salva Picó, María Gracia. Barcelona. salvapga@diba.es
Sánchez Luque, María. Universidad de Málaga. mariadecoin@yahoo.es
Seguí Aznar, Miguel. Universitat de les Illes Balears dhamas0@uib.es
Mulet Gutiérrez, Maria-Josep Universitat de les Illes Balears. mj-mulet@uib.es
Suárez Quevedo, Diego Pedro. Universidad Complutense de Madrid. disuarez@ghis.ucm.es
Tielve García, Natalia Universidad de Oviedo tielvega@uniovi.es
Torres Aguilar, Francisca Universidad de Málaga ftaguilar@yahoo.es
Tugores Truyol, Francesca Universitat de les Illes Balears ftugores.fundacio@lacaixa.es
Vega de la Rosa, Carmelo. Universidad de La Laguna cvega@ull.es
Villaverde Solar, María Dolores. Universidad da Coruña doviso@cdf.udc.es

Directorio de autores MESA IV

Directorio de Autores de OTROS ESTUDIOS

García Yerena, María Luisa. Universidad de Guadalajara, México. mgyerena@cuaad.udg.mx González Moreno, Fernando. Texas A&M University (Collage Station) fernandogmoreno@hotmail.com
Mancebo Roca, Juan Agustín. Universidad de Castilla-La Mancha Juan.Mancebo@uclm.es
Núñez Zamorano, Marta. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria martanz@telefonica.net
Palmero Barreto, Raquel . Universidad de La Laguna. rpalbar4@hotmail.com
Parramon Rubio, Pere. Universidad de Girona. pere.parramon@udg.es
Puig de Morales Fusté, Elsa. Universidad de Barcelona epdmf7@terra.es
Trujillo Yáñez, Gustavo Alejo Gran Canaria, gatrujillo@hotmail.com
Rodríguez Pérez, M^a Antonia Gran Canaria, marylorpa@eresmas.com
Roig Nieto, Yolanda . Universidad de Barcelona yolanda.roig@terra.es.
Sánchez Rivera, Jesús Ángel. Universidad Complutense de Madrid. jasanchezrivera@yahoo.es
Sanz Sáez, Laura. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. laura.sanz101@doctorandos.ulpgc.es
Zait León, Elías. Gran Canaria. alexandrasait@hotmail.com

Directorio de autores PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

Canalda Llobet, Sílvia Universitat de València scanalda@ub.edu
Fontcuberta Famadas, Cristina. Universitat de València cristinafontcuberta@ub.edu
Narváez Cases, Carme. Universitat de València narvaez@ub.edu
Sabater Rebassa, Tina Universidad de las Islas Baleares tina.sabater@uib.es
Capellà Galmés, Miquel Àngel Universidad de las Islas Baleares ma.capella@uib.es
Escandell Proust, Isabel Universidad de las Islas Baleares isabel.escandell@uib.es
Catalina Canterellas Camps. Universitat de les Illes Balears c.cantarellas@uib.es
Lladó Pol, Francisca Universitat de les Illes Balears francisca.llado@uib.es
Falero Folgoso, Francisco José. Universitat de les Illes Balears fj.falero@uib.es
González Moreno, Fernando. Texas A&M University (Collage Station) fernandogmoreno@hotmail.com
González Romero, Daniel. México. metepebo@hotmail.com
Herráez Ortega, M^a Victoria. Universidad de León. dphmho@unileon.es
Pellón Gómez-Calcerrada, María. Universidad de León dphmpg@unileon.es
Rodríguez Ortega, Nuria. Universidad de Málaga nro@uma.es

Directorio de autores de TESIS

Albero Muñoz, María del Mar. Universidad de Murcia. Mmalbero@um.es
Ara Fernández, Ana. Universidad de Zaragoza. anaara@unizar.es
Arteta Viotti, Arminda. Universidad de La Laguna, armindaarteta@yahoo.es
Català Bover, Lidia. Universidad de Barcelona. lcatala4@xtec.cat
Chiva Beltrán, Juan. Universidad San Jaume I. chivaj@his.uji.es
de Haro García, Noemí. Instituto de Historia (CSIC). Noemi_deharo@yahoo.es
del Río Fernández, María Pilar . Universidad de Málaga pdelrio@uma.es
Ramos Delgado , Soledad. Universidad de Málaga msramos@uma.es
Díaz Núñez, Verónica L. Universidad de Guadalajara vero13di@hotmail.com
Díez Ibargoitia, María. Universidad Complutense de Madrid ibargoitia@hotmail.com
Espí Forcén, Carlos. Universidad de Murcia. espforce@um.es
Faxedas Brujats, M^a Lluïsa. Universidad de Girona. mlluisa.faxedas@udg.es
Franco Llopis, Borja. Universidad de Barcelona bortxeta@hotmail.com
García Alcázar, Silvia . Universidad de Castilla-La Mancha silvia.g_alcazar@hotmail.com
García Menéndez, Bárbara Universidad de Oviedo. barbaramenendez@hotmail.com
García i Mir, Raúl. Universidad de Barcelona. raulgarciamir@wanadoo.es
González González, Carlos Salvador. Universidad de Guadalajara casagogo@hotmail.com
Gonzalez Sánchez, María. Universidad de Murcia mariadecoin@yahoo.es
Hernández Vicente, Alicia. Universidad de La Laguna alhernan@ull.es

Julibert Jiménez, Angela. Université Panthéon-Sorbonne angela_julibert@yahoo.es
Këska, Monika. Universidad de Granada x3700662@correo.ugr.es
Lorenzo Lima, Juan Alejandro. Universidad de Granada, jllorenzolima@yahoo.es
Marcos Cobaleda, María. Universidad de Granada. mmcobaleda@yahoo.es
Martín López, David. Universidad de Granada. davidmartinlopez@gmail.com
Mocholí Martínez, M^a Elvira. Universitat de València. M.Elvira.Mocholi@uv.es
Morales Cano, Sonia. Universidad de Castilla-La Mancha Sonia.MCano@uclm.es
Nadal Iniesta, Javier . Universidad de Murcia. jni1@ono.com, javierni@um.es
Núñez Izquierdo, Sara. Universidad de Salamanca sannunn@yahoo.es
Pascual Alcañiz, José Ignacio. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. josearpap@hotmail.com
Pérez Bourzac, María Teresa. Universidad de Guadalajara, México matepebo@hotmail.com
Pérez Köhler, Alejandro. Universidad de Alcalá. alejandro.perez@uah.es
José María Riello Velasco. Universidad Complutense de Madrid jriello@terra.com
Romero Medina, Raúl. Universidad de Cádiz raul.romero@uca.es
Santana Pacheco, Noelia. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria nosanpa@yahoo.es
Soto Cano, María. Universidad de Oviedo. msotocano@yahoo.es
Torralba Mesas, Desirée. Universidad de Valencia. desiree_torralba@yahoo.es
Vázquez Dueñas, Elena. Universidad Complutense de Madrid. Elen_vazquez@hotmail.com
Vives-Ferrándiz Sánchez, Luis. Universitat de València. Luis.vives@uv.es

CONFERENCIA INAUGURAL

GUILLERMO VÁZQUEZ CONSUEGRA

Sevilla, 1945

Realiza sus estudios en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla titulándose como arquitecto en 1972. Desde ese año hasta 1975 ha sido profesor de Elementos de Composición y más tarde Profesor de Proyectos de 1980 a 1987. También desde 1972 hasta su disolución en 1975 forma parte de la Comisión de Cultura (Centro de Estudios y Servicios) del Colegio de Arquitectos como responsable del departamento de Formación y Difusión, al tiempo que establece su estudio propio en la ciudad de Sevilla. Desde entonces ha compaginado su actividad profesional como arquitecto con la docencia.

Ha sido Profesor Invitado en la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires (1993), en la Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne (1995-1997), en la Facultad de Arquitectura de Navarra (1998) así como en la Syracuse University School of Architecture. New York (2001), habiendo sido igualmente *Visiting Scholar* en el Paul Getty Center (Los Angeles 1994-1995).

En los últimos años ha enseñando como profesor invitado en la Facoltà di Architettura di la Università di Bologna (2002-2003), en la Facoltà di Architettura di Venezia (2005-2006) y en la Accademia di architettura di la Università Della Svizzera italiana di Mendrisio (2007). Desde 1993 ha dirigido ininterrumpidamente los Cursos de Verano de Arquitectura de la Universidad Complutense en Almería y El Escorial. En 2004 ha sido distinguido con el título de Profesor Honorario de la Universidad de Sevilla.

Sus obras y proyectos han sido profusamente publicados en las principales revistas nacionales y extranjeras y ha participado en numerosos seminarios y conferencias en países de Europa, Sudamérica y Estados Unidos. Ha estado presente con sus obras en todas las Bienales de Arquitectura Española organizadas por el Ministerio de Obras Públicas, desde la primera realizada en 1991, así como en las I y II Bienales Iberoamericanas de Arquitectura e Ingeniería Civil. En 2005 ha recibido el Premio Nacional de Arquitectura Española.

Ha participado como jurado, en calidad de representante de los concursantes en la mayoría de las ocasiones, en más de un centenar de concursos y premios nacionales e internacionales.

Es autor de las publicaciones: Cien Edificios de Sevilla (1986), Guía de Arquitectura de Sevilla (1992) y Plazas de Toros (1993, con Díaz Recasens), editadas por la Junta de Andalucía.

EXPOSICIONES

- 1980 La Presenza del Passato. *Biennale di Venezia*
- 1981 La Presence de L'Histoire. *Festival D'automne a Paris.*
Arquitectura Española Contemporánea. *Blacksburg, Virginia. EE.UU.*
- 1982 Arquitectura para Sevilla. *Colegio de Arquitectos de Granada.*
Arquitectura Racional en España. *Barcelona.*
Friends of the Biennale. *Fort Mason Center. San Francisco. U.S.A.*
- 1983 Vázquez Consuegra, Arquitecto. Architectural Association. *School of Architecture. Londres.*
Escuela Superior de Arquitectura ETHZ. *Architekturabteilung. Zurich.*
- 1984 Vázquez Consuegra, Arquitecto. *Colegio de Arquitectos. Madrid.*
- 1985 Architectures en Espagne. *Paris.*
Dessins Originaux D'Architectes. *Bordeaux.*
Vázquez Consuegra, Arquitecto. *Colegio de Arquitectos de Sevilla.*
- 1986 Diez Proyectos para el Palacio de Cultura. *Diputación de Sevilla.*
Vázquez Consuegra, Arquitecto. *Colegios de Arquitectos de Málaga, Cádiz y Córdoba.*
50 Años de Arquitectura en Andalucía. *Sevilla.*
- 1987 Le Citta Immaginate: Un Viaggio in Italia. *XVII Triennale di Milano.*
De Sevilla. *Sala de Exposiciones El Monte. Sevilla.*
Vázquez Consuegra, Arquitecto. Junta de Extremadura. *Mérida.*
Vázquez Consuegra, Arquitecto. *Colegios de Arquitectos de Cantabria, Zaragoza, Mallorca, Menorca e Ibiza.*
- 1988 Vázquez Consuegra, Arquitecto. Colegios de Arquitectos de Granada y Almería.
Dessins Sur Montreal2. *Montreal. Canada.*

- 1989 Luoghi D'Architettura Europea. *Accademia di Francia a Roma. Roma.*
- 1990 Rehabitec. *Pabellón Colegio de Arquitectos de Cataluña. Barcelona.*
 Architectures Publiques en Europe. *Pabellón de la Navegación. Centro Georges Pompidou. París.*
- 1991 Primera Bienal de Arquitectura Española, *Santander. Madrid 1992.*
- 1992 España: Arquitecturas de Hoy. *Galería MOPT. Madrid.*
 Seville: Le Paris Andalou. *Maison de L'Architecture. París.*
 La Cartuja Recuperada. *La Cartuja. Sevilla.*
 Building in a New Spain: Contemporary Spanish Architecture. *The Art Institute of Chicago. Chicago.*
 De la Tradición al Futuro. *Hospital de los Venerables. Sevilla.*
 Sevilla. Paisaje Transformado. *Colegio de Arquitectos de Sevilla.*
- 1993 Arquitectura en Proyección: G. Vázquez Consuegra. *Colegio de Arquitectos de Madrid.*
 Segunda Bienal de Arquitectura Española. *Santander. Madrid 1994.*
 Plazas de Toros. *Galería MOPT. Madrid.*
- 1994 Muestra de Arquitectura Española. *Madrid.*
- 1995 Premios Architecti-Centro Cultural de Belem. *Lisboa.*
 Tercera Bienal de Arquitectura Española. *Santander*
- 1996 Diez Años de Arquitectura Española 1985-1994. *Barcelona*
 Bienal Internacional de Museología. *Museo Nacional de Arqueología Marítima de Cartagena. Madrid.*
- 1997 Abrir Vigo o Mar. *Recuperación Urbana da Beiramar Central. Vigo.*
 Cuarta Bienal de Arquitectura Española. *Santander.*
 Diez Proyectos para la Ciudad de La Justicia de Valencia. *I.V.A.M.. Valencia.*
- 1998 Proyectos para un Archivo. *Archivo Histórico de Toledo.*
 Architettura Spagnola Contemporanea 1987-1996. *Roma, Turín. Nápoles.*
 Primera Bienal Iberoamericana de Arquitectura e Ingeniería Civil. *Madrid.*
- 1999 Pabellón Ministerio de Cultura. *Arco 99. Madrid.*
 Ordenación del Borde Marítimo de Vigo. *Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona.*
 Quinta Bienal de Arquitectura Española. *Santander*
 24 Proyectos. *Empresa Municipal de la Vivienda de Madrid. Museo de la Ciudad. Madrid.*
 Ordenación del Borde Marítimo de Vigo. *Galería del Ministerio de Fomento. Madrid.*
 Concurso Internacional Ampliación Museo Reina Sofía. *MNCARS. Madrid.*
- 2000 Vázquez Consuegra. Progetti Recenti. *Facolta di Architettura di Reggio Calabria.*
 Vázquez Consuegra en la Habana. *Obras y Proyectos. Sede de la UNAICC. La Habana.*
 Arquitectura del Siglo XX: España. *Deutsches Architektur Museum. Frankfurt, Madrid.*
 Museo del Mare e della Navigazione. *Nuove Architetture Museali per Genova. Genova.*
- 2001 Ideas para la Villa Mediterranea, El Toyo. Almería. *Colegio de Arquitectos de Almería.*
 Architetture a Confronto. *Ordine Degli Architetti della Provincia di Mantova. Mantova.*
 Lo Spazio Pubblico in Spagna e Italia 1990-2000. *Arredare La Città. Lucca.*
 Vázquez Consuegra, Arquitecturas. *Museo de la Ilustración. Valencia.*
 Vázquez Consuegra, Arquitecto. *Syracuse University School of Architecture. New York.*
- 2002 Vázquez Consuegra, *Facoltà di Architettura di Bologna.*
 Ordenación del Borde Marítimo, Vigo. *Infrastrutture e Paesaggi Contemporanei. IUAV. Venecia.*
 Vázquez Consuegra, Arquitecturas. *Museo de la Universidad de Alicante.*
 Concursos de Arquitectura. *Junta de Andalucía. Sevilla*
 Paseo Marítimo de Vigo en Espacio Público Urbano. La reconquista de Europa. *Junta de Andalucía*
- 2003 Vázquez Consuegra, Arquitecturas. *Fundación C.O.A.M.. Madrid*
 Musei del Mare e della Navigazione. Premio "Il Principe e l'Architetto". *Urban Center. Milán*
 Vázquez Consuegra, Arquitecturas. *Colegio de Arquitectos de Murcia*
 Vázquez Consuegra, Arquitecturas. *Colegio de Arquitectos de Toledo*
 Séptima Bienal de Arquitectura Española. *Santander, Madrid*
 De 0, la Mesa Blanca. *Galería del Ministerio de Fomento. Madrid*
 Vázquez Consuegra, Opere e Progetti. *Ordine Degli Architetti di Palermo.*
- 2004 Vázquez Consuegra, Arquitecturas. *Colegio de Arquitectos de Salamanca*
 Ciudad del Flamenco en Jerez. *Ayuntamiento de Jerez*
 Vázquez Consuegra, Arquitecturas. *Colegio de Arquitectos de Cáceres*
 Vázquez Consuegra, Arquitecturas. *Colegio de Arquitectos de Málaga*
 Sombras: Vázquez Consuegra, Leiro, Gordillo. *Ayuntamiento de Tomares. Sevilla*
 Metamorph. Biennale di Venezia
 Vázquez Consuegra, Arquitecturas. *Colegio de Arquitectos de La Rioja*

- Arquitectura y Justicia. Propuestas y Proyectos para el Siglo XXI. *CGPJ y Fundación COAM. Madrid.*
- 2005 Galicia en Arquitectura XXI. *Fundación Conde de Fenosa. La Coruña.*
Vázquez Consuegra. *Facoltà di Architettura di Venezia.*
Octava Bienal de Arquitectura Española. *Santander.*
Nuevo Palacio de Exposiciones y Congresos. *Ayuntamiento de Sevilla.*
- 2006 On-Site: New Architecture in Spain. *The Museum of Modern Art. New York*
Nuovo Polo Giudiziario di Trento en la *Sala Esposizioni della Provincia Autonoma di Trento. Italia.*
Biblioteca General de Sevilla. *Pabellón de Brasil. Universidad de Sevilla.*
Galata.Museo del Mare en *Laboratorio Italia.Federico Motta, In/ Arch e Ald'A. Roma*
Sevilla 1995-2005 en *Museo Villa Nazionale Pisan, Stra. Venezia.*
On-Site: EXPO. Arquitectura en España, hoy. *Pabellón Villanueva. Real Jardín Botánico de Madrid.*

PUBLICACIONES MONOGRAFICAS

- 1983 Vázquez Consuegra. Obras y Proyectos 1973-1983. *Colegio de Arquitectos de Madrid.*
- 1986 Vázquez Consuegra. Arquitecto. *Colegio de Arquitectos de Málaga.*
- 1992 Vázquez Consuegra. *Introducción Peter Buchanan. Editorial Gustavo Gili.*
Vázquez Consuegra. Cuatro proyectos de viviendas sociales. *Introducción Luis Fdez. Galiano. Colegio Arquitectos Almería .*
- 2000 Vázquez Consuegra. Ordenación del Borde Marítimo de Vigo. *Ministerio de Fomento. Madrid.*
- 2001 Vázquez Consuegra. *Colegio de Arquitectos de Valencia y Diputación de Valencia.*
MUVIM. Museo de la Ilustración. *TC Cuadernos. Valencia*
- 2002 Vázquez Consuegra. *Facoltà di Architettura di Bologna. Italia.*
- 2005 Vázquez Consuegra. *Saggio di V. Pérez Escolano. Documenti di Architettura. Electa*

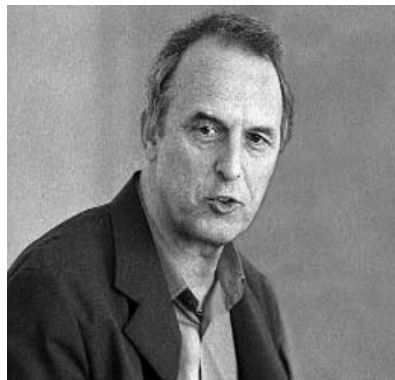
CONCURSOS

- 1987 Primer Premio del Concurso de Edificios de Viviendas Sociales en la M-30 Madrid.
- 1993 Primer Premio del Concurso de Edificio Dotacional (Acuario) y Ordenación del Borde Marítimo de Vigo.
- 1996 Primer Premio del Concurso de Ideas para un Edificio de Viviendas Sociales en Rota (Cádiz)
- 1997 Primer Premio del Concurso para los Archivos Generales de Castilla-La Mancha en Toledo.
Primer Premio del Concurso para el Museo de la Ilustración. Con P. Díaz e I. Casero. Valencia.
- 1998 Primer Premio del Concurso para el Museo Nacional de Arqueología Marítima en Cartagena.
- 2000 Primer Premio del Concurso de Ideas para el Palacio de Justicia de Ciudad Real.
Primer Premio del Concurso Internacional de Anteproyectos para el Museo del Mare en Génova.
Primer Premio del Concurso de Ideas para la Construcción de la Villa Mediterránea. Almería 2005. Almería.
- 2001 Primer Premio del Concurso de Ideas para el Palacio de Congresos y Exposiciones en Jerez.
- 2003 Primer Premio del Concurso de Ideas para el Nuevo Palacio de Exposiciones y Congresos de Sevilla.
- 2004 Primer Premio del Concurso de Ideas de Edificios de Viviendas Sociales en Orcasitas, Madrid.
- 2005 Primer Premio del Concurso de Ideas para la Factoría de las Artes en Tomares.Sevilla

PREMIOS Y DISTINCIONES

- Invitado a participar en la exposición La Presenza del Passato. *Biennale di Venecia.*
- Invitado a participar en la exposición La Presence de L' Histoire. *Festival D'automne a Paris.*
- 1987 Invitado a participar en la exposición Le Citta Immaginate: Un Viaggio in Italia. *XVII Triennale di Milano.*
- 1988 Premio de arquitectura del C.O.A.A.O. al *Edificio de Viviendas Ramón y Cajal de Sevilla.*
Premio Nacional Construmat al *Edificio de Viviendas Ramón y Cajal de Sevilla.*
- Invitado a participar en la exposición Architectures Publiques en Europe con el Pabellón de la Navegación.*Centro Georges Pompidou. París.*
- Premio de Arquitectura del C.O.A.A.O. a los *Edificios de Viviendas Sociales en Cádiz.*
I Bienal de Arquitectura Española. *Edificio de Viviendas Sociales Ramón y Cajal en Sevilla.*
Proyecto Preseleccionado para Premio Mies Van der Rohe por los *Edificios de Viviendas Sociales en Cádiz.*
- 1992 Premio de Arquitectura del C.O.A.A.O. al *Pabellón de la Navegación de la Expo'92. Sevilla.*
Invitado a participar en la exposición Building in a New Spain: Contemporary Spanish Architecture con el Pabellón de la Navegación. *The Art Institute of Chicago. Chicago.*
- 1993 II Bienal de Arquitectura Española. *Pabellón de la Navegación para la Expo'92. Sevilla.*
Premio Construmat. Mención de Edificación por el *Pabellón de la Navegación para la Expo'92. Sevilla.*
- Premio Architecti—Centro Cultural de Belem. *Proyecto de Ordenación del Borde Marítimo de Vigo.*

- Consejero del Patronato del Real Alcazar de Sevilla.
- III Bienal de Arquitectura Española. *Edificio de Oficinas para Telefónica y Torre de Telecomunicaciones en Cádiz.*
- 1997 IV Bienal de Arquitectura Española. *Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico en La Cartuja de Sevilla.*
- 1998 Premio de Urbanismo y Arquitectura 1997 del Concello de Vigo al *Paseo Marítimo de Vigo.*
Premio de Diseño del C.O.A.A.O a la *Serie Beiramar de Mobiliario Urbano.*
I Bienal Iberoamericana de Arquitectura e Ingeniería Civil. *Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico en La Cartuja de Sevilla.*
- 1999 V Bienal de Arquitectura Española. *Paseo Marítimo de Vigo.*
- II Bienal Iberoamericana de Arquitectura e Ingeniería Civil. *Paseo Marítimo de Vigo.*
Premio a la *Creación Artística. Canal Sur Andalucía.*
- 2001 Premio Nacional Fundación C.E.O.E. al *Museo de la Ilustración en Valencia.*
- Premio "Il Principe e l'Architetto" al *Museo del Mare di Genova.* Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Italia.
VII Bienal de Arquitectura Española. *Museo de la Ilustración en Valencia.*
- 2004 Invitado a participar en la exposición Metamorph. *Biennale di Venezia.*
Premio al Museo Rivelazione dell Anno (Museum Image) al *Galata Museo del Mare di Genova*
- 2005 Premio a la mejor Intervención en Espacios Públicos del C.O.A.G. al *Borde Marítimo de Vigo.*
Premio Mies van der Rohe. Edificio pre-seleccionado: *Ayuntamiento de Tomares (Sevilla).*
VIII Bienal de Arquitectura Española. *Ayuntamiento de Tomares (Sevilla).*
Premio Nacional de Arquitectura Española por el *Frente Marítimo de Vigo.* Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.
- 2006 Invitado a participar en la exposición On-Site: New Architecture in Spain con el *Museo Nacional de Arqueología Marítima en Cartagena.* The Museum of Modern Art. New York.
Premio y Homenaje ArpaFIL 2006, por su obra y trayectoria. *XX Feria Internacional del Libro de Guadalajara. Méjico.*



CONFERENCIA DE CLAUSURA

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS

Catedrático de Historia del Arte en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Doctor en Derecho. Licenciado en Historia. Licenciado en Filosofía. Presidente de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español. Miembro numerario del Instituto de Estudios Madrileños del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Académico numerario de la Academia de San Dámaso de la Archidiócesis de Madrid. Académico correspondiente de la Academia de Bellas Artes de Valladolid. Miembro honorario de The Hispanic Society of America de Nueva York. Profesor de las Fundaciones Politeia y Amigos del Museo del Prado de Madrid. Miembro de la Junta Superior de Museos del Ministerio de Cultura. Asesor del Museo del Traje y Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico Nacional. Miembro de la Comisión Preparatoria del Museo de las Colecciones Reales de Madrid. Miembro del Consejo Asesor del Boletín del Museo Arqueológico Nacional.

A lo largo de treinta y siete años de docencia universitaria ha centrado su interés en las perspectivas sociológicas e iconológicas de la Historia del Arte. Ha dirigido una veintena de tesis doctorales e numerosas tesis de licenciatura y trabajos de investigación.

Sus publicaciones se refieren a variados aspectos y épocas del panorama artístico español, con libros tales como *Historia de la Arquitectura Española del siglo XVII* (1986), *Ciento veinte años de pintura española* (1991), *La escuela italiana en El Prado. Colecciones de pintura*, (1994), *Retablos de los siglos XV y XVI en la Comunidad de Madrid* (1995), *Giotto* (1997), numerosos artículos dedicados, entre otros, a Juan de Borgoña, Correa de Vivar, Rodrigo Gil, El Greco, Juan Sánchez Barba, fray Lorenzo de San Nicolás, Zurbarán y Alonso Cano. Especialmente importante ha sido su investigación sobre Goya, -biografía publicada en 1996, numerosos artículos y la reciente investigación sobre *La Santa Cueva de Cádiz* (2001)- y sobre Velázquez, plasmada en los trabajos titulados *Aposento, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios (varios documentos y un par de retratos velazqueños inéditos)* (1991) y *Perspectivas sociológicas aplicadas al estudio de Velázquez* (1993), *Esopo y Menipo en la Torre de la Parada* (1999) e *Incarichi e premi che Velázquez ricevette da Filippo IV* (2001).

Considerado especialista en platería española, ha publicado más de una docena de libros y decenas de artículos relativos a esta rama artística, destacando los catálogos de exposiciones y de colecciones como los *Catálogo de platería. Museo Arqueológico Nacional* (1981), *La platería de la catedral de Santo Domingo, primada de América* (1993), *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano* (2000) y *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad Autónoma de Madrid* (2004).

Ha dirigido como comisario numerosas exposiciones: *Artificia complutensia* (Madrid, Universidad Complutense, 1989), *120 años de pintura española* (Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires 1991), *Cinco Siglos de platería sevillana* (Sevilla, Ayuntamiento, 1992), *Platería en la época de los Reyes Católicos* (Madrid Capital Cultural y Ayuntamiento de Madrid 1992), *Otros emigrantes* (Caja Madrid 1994). *Platería europea en España. 1300-1700* (Fundación Central Hispano, Madrid 1997) *Obras maestras recuperadas* (Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999), *La exaltación de las Artes* (Fundación Santander Central Hispano, Madrid 2003, Santiago de Compostela, 2004, México D.F. 2004), *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid* (Comunidad de Madrid, 2004)

Ha formado parte del Comité científico de las siguientes exposiciones: *Madrid en el Renacimiento* (Alcalá de Henares 1986) *Maravillas de la España medieval* (León 2000), *Splendori di Sicilia* (Palermo 2002), *Lumen Canariense* (Tenerife 2003) *España medieval y el legado de Occidente*, México D. F. 2005) y del Comité Asesor de la Sociedad Estatal para la Celebración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

En los últimos años se ha interesado especialmente en los problemas de conservación del Patrimonio artístico mobiliario español, técnicas de inventario y catalogación de los bienes que lo integran, con diversas publicaciones sobre la materia.

MESA 1 - LA AMPLITUD DE LOS HORIZONTES Y DE LOS CONTACTOS

ESTRELLA DE DIEGO

Estrella de Diego es ensayista y Profesora de Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid, donde obtuvo el doctorado en Historia del Arte. Ha centrado sus investigaciones en cuestiones relativas a la teoría de géneros, los estudios culturales/ postcoloniales y la construcción de las identidades en la modernidad, cuestiones en torno a las cuales giran buena parte de sus publicaciones y exposiciones.

Ha ampliado estudios, entre otros centros, en el Instituto de Historia del Arte y en la Facultad de Artes Aplicadas e Industria de la Universidad de Helsinki y ha sido becaria Fulbright en el Institute of Fine Arts de la New York University (1987-89), a la cual regresa regularmente como investigadora invitada.

Requerida con frecuencia para ejercer su labor docente e investigadora en universidades y centros especializados en el Estado español y fuera del mismo, ha ocupado, entre otros honores académicos, la Cátedra King Juan Carlos I of Spain of Spanish Culture and Civilization en la propia Universidad de Nueva York. Asimismo, ha sido Ford Foundation Visiting Professor en la Illinois University at Urbana-Champaign y ha impartido cursos y conferencias, entre otros centros, en la Universidad de Monterrey (México), el Museo Helio Oiticica (Río de Janeiro), Bienal Nacional de Lima, etc.

Ha sido y es miembro del consejo de redacción de revistas (Revista de Occidente y la Balsa de la Medusa, Arenal) y es miembro de consejos asesores (Fundación Carolina, MUSAC de León, Museo Vostell, etc.).

Ha comisariado numerosas exposiciones como Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealistas (Fundación "la Caixa", 1996), A vueltas con los sentidos (Casa de América de Madrid, 1999), Visiones huidizas (Fundación Carlos de Amberes, 2001) o la representación española en la 22 Bienal de Sao Paulo, Participación Española (1994) y en la 49 Bienal de Venecia (2001).

Ha escrito numerosísimos artículos en revistas especializadas españolas y extranjeras y es autora, entre otros, de los siguientes libros: La mujer y la pintura en la España del siglo XIX (Cátedra, Madrid, 1987), El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género (Visor, Madrid, 1992), Tristísimo Warhol (Editorial Siruela, Madrid, 1999), Querida Gala. Las vidas ocultas de Gala Dalí (Espasa, 2003) y Travesías por la incertidumbre (Seix Barral, 2005) y el libro de ficción El filósofo y otros relatos sin personajes (Siruela, 2000).



MESA II - ARTE Y CONFLICTOS BÉLICOS EN LA HISTORIA: DE LA ALDEA AL MUNDO GLOBAL.

JUAN ANTONIO RAMÍREZ

Juan Antonio Ramírez (Málaga, 1948), estudió Filosofía y Letras (sección de Historia del Arte) y periodismo en las universidades de Murcia y Complutense de Madrid. Desde 1972 ha desempeñado una intensa labor docente e investigadora en diversos centros académicos españoles (Universidades Complutense, de Salamanca y Málaga) y extranjeros (The Warburg Institute en Londres, Columbia University en Nueva York, Université de Paris IV, The Getty Center for the History of Art and the Humanities en Los Angeles y Centre Canadien d'Architecture de Montréal). Actualmente es Catedrático de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid. Colabora habitualmente en periódicos y revistas culturales. Asesor editorial en materias de arte y arquitectura. Ha recibido algunas distinciones como el Premio de Ensayo "Ciudad de Barcelona", el Premio Especial del Jurado "Espais" a la Crítica de Arte, o el "Premio Pablo Ruiz Picasso". Ha publicado hasta ahora más de cuarenta libros (algunos de ellos traducidos a diversos idiomas europeos) entre los cuales hay algunos dedicados a temas varios de la tradición disciplinar, como se aprecia en **Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas** (Alianza, 1983), **Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía** (Univ. de Málaga, 1983 y Nerea, 1991), **La arquitectura en el cine. Hollywood, la edad de oro** (Hermann Blume, 1986 y Alianza, 1993), **Duchamp. El amor y la muerte, incluso** (Siruela, 1993), **La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier** (Siruela, 1998), **Dalí: lo crudo y lo podrido** (A. Machado libros-La Balsa de la Medusa, Madrid 2002), o en su edición de los monumentales tratados de Prado y Villalpando sobre el Templo de Salomón, junto con la obra **Dios, arquitecto** (Siruela, 1991). Entre los trabajos que ha consagrado al análisis crítico de la actualidad artística pueden destacarse **El comic femenino en España**, **La historieta cómica de postguerra** (ambos en la Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1975), **Medios de masas e historia del arte** (Cátedra, 1976), **Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante** (Visor, 1992) y **Arte, resquemor y pavesas errantes del 92** (Lápiz, 1995). También se ha interesado por las cuestiones didácticas y metodológicas, habiendo dirigido diversas obras colectivas, y escrito otras de divulgación; destaca en esta línea su **Ecosistema y explosión de las artes** (Anagrama, 1994; edición francesa, 1995), **Cómo escribir sobre arte y arquitectura** (Eds. del Serbal, Barcelona 1996) y la **Historia del arte**, en cuatro volúmenes, de Alianza Editorial (Madrid, 1996-97). Entre sus últimos libros se encuentran **Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo**, **Edificios-cuerpo** (Ediciones Siruela, Madrid 2003) y **Esculturas marginales. La arquitectura fantástica en España** (2006).



MESA III - ARTE Y CONFLICTOS BÉLICOS EN LA HISTORIA: DE LA ALDEA AL MUNDO GLOBAL.

CARLOS REYERO

TITULO ACADÉMICO DE RANGO SUPERIOR

Doctor en Filosofía y Letras “Apto cum laude”. Universidad Autónoma de Madrid. 27-VI-1985.

PUESTOS DOCENTES DESEMPEÑADOS

Profesor de Formación Humanística en el I.B. “Las Salinas”, de San Fernando (Cádiz), por concurso oposición libre. 1980-1981.

Profesor Ayudante de clases prácticas en la Universidad de Cantabria. 1981-1982.

Profesor Ayudante de clases prácticas en la Universidad Autónoma de Madrid. 1983-1985.

Profesor Encargado de Curso con dedicación exclusiva en la Universidad Autónoma de Madrid. 1985-1987.

Profesor Titular de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid. 1987-2000.

Catedrático de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid. En activo.

CAMPO DE INVESTIGACIÓN PREFERENTE

Artes plásticas de los siglos XIX y XX. Problemas iconográficos, sociológicos y de género.

LIBROS

Imagen histórica de España, 1850-1900, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

Las claves del arte del Romanticismo al Impresionismo, Barcelona, Ariel, 1988 (Traducido al inglés en 1990)

La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX, Madrid, Cátedra, 1989.

El arte del siglo XIX, Madrid, Anaya, 1992.

París y la crisis de la pintura española, 1799-1889. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel, Madrid, UAM, 1993.

Pintura y Escultura en España, 1800-1900, Madrid, Cátedra, 1995 (en colaboración Mireia Freixa)

Antonio Canova, Madrid, Historia 16, 1996.

Gustave Courbet, Madrid, Historia 16, 1996.

Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo, Madrid, Cátedra, 1996.

La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820 -1914, , Cátedra, 1999.

Escultura, Museo y Estado en la España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna, 1856-1906, Alicante, Fundación Capa, 2002.

PRINCIPALES EXPOSICIONES DIRIGIDAS COMO COMISARIO

Roma y el Ideal Académico. La pintura en la Academia Española de Roma, 1873-1903, Madrid, Comunidad de Madrid-Academia de San Fernando, 1992

Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica, Madrid, Comunidad de Madrid-Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1997.

Roma: Mito, modernidad y vanguardia. Pintores pensionados en la Academia de España (1900-1936), Roma, Academia de España-Ministerio de Asuntos Exteriores, 1998.

La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia del siglo XIX, Valladolid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, 1999.

REVISTAS Y COMUNICACIONES A CONGRESOS

Casi un centenar de trabajos publicados en las actas de diversos congresos nacionales e internacionales, así como en revistas especializadas: *Goya* (Madrid), *Archivo Español de Arte* (Madrid), *Boletín de la Real Academia de la Historia* (Madrid), *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid), *Villa de Madrid* (Madrid), *Anuario del Departamento de Historia del Arte de la UAM* (Madrid), *Reales Sitios* (Madrid), *La Balsa de la Medusa* (Madrid), *Torre de los Lujanes* (Madrid), *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar* (Zaragoza), *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga* (Málaga), *Archivo de Arte Valenciano* (Valencia), *Trasdós* (Santander), *Ottocento* (Milán), entre otras.

PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN SUBVENCIONADOS

Titulo del proyecto: **Escultura y conciencia social en la España del siglo XIX**

Entidad financiadora: Dirección General de Enseñanza Superior

Entidades participantes: Universidad Autónoma de Madrid

Duración, desde: 19950701 hasta: 19980701

Investigador responsable: Carlos Reyer Hermosilla

Número de investigadores participantes: 1

Titulo del proyecto: **El Movimiento Moderno: Metáforas y propósitos**

Entidad financiadora: Dirección General de Enseñanza Superior

Entidades participantes: Universidad Autónoma de Madrid / Universidad del País Vasco / Universidad de León / Universidad de Sevilla

Duración, desde: 19971001 hasta: 20001001

Investigador responsable: Juan Antonio Ramírez Domínguez

Número de investigadores participantes: 7

Titulo del subproyecto: **La escultura española en las exposiciones universales de París en el siglo XIX, dentro del proyecto La participación española en las Exposiciones Universales de París (1855-1937). Arte, arquitectura e industria**

Entidad financiadora: Dirección General de Investigación

Entidad solicitante del subproyecto: Universidad Autónoma de Madrid

Entidades participantes en el proyecto: Universidad de Oviedo / Universidad Autónoma de Madrid / Universidad de Cantabria / Universidad de Valencia

Duración: 2001-2003

Investigador responsable del subproyecto: Carlos Reyer Hermosilla

Investigador coordinador: Javier Barón Thaidigsmann

Número de investigadores participantes

CURSOS Y SEMINARIOS IMPARTIDOS

Principales conferencias especializadas, cursos de doctorado y cursos de verano impartidos en los siguientes lugares y centros educativos o de investigación:

Alicante. Fundación Capa.

Baeza (Jaén). Universidad Internacional de Andalucía.
Burgos. Centro de profesores y recursos / Museo de Burgos
Ciudad Real. Universidad de CastillaLa Mancha.
Don Benito (Badajoz). Casa de la Cultura.
La Coruña. Fundación Barrié de la Maza.
Laredo (Cantabria). Cursos de verano de la Universidad de Cantabria.
Madrid. Casa de Velázquez / UAM / Museo del Prado
Murcia. Universidad de Murcia.
Palma de Mallorca. Fundación "La Caixa"
Las Palmas de Gran Canaria. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
Santander. Centro de Profesores y Recursos / Universidad /Fundación M. Botín
Sevilla. Museo de Bellas Artes.
Valencia. Universidad de Valencia
Zaragoza. Diputación Provincial / Museo e Instituto Camón Aznar / Universidad

BECAS, AYUDAS Y PREMIOS RECIBIDOS (Posterior a la licenciatura)

Beca del Ministerio de Asuntos Exteriores para la International Summer School de la Universidad de Oslo para cursar las siguientes materias: "Art in Norway: 1800 to present" y "Medieval Norwegian History and Art" (Del 23 de junio al 3 de agosto de 1979).

Beca del Ministerio de Asuntos Exteriores para la Università Italiana per Stranieri de Perugia para cursar estudios de "Lingua, Letteratura, Storia d'Italia" (Del 1 al 29 de agosto de 1980).

ESTANCIAS DE INVESTIGACIÓN EN EL EXTRANJERO

Estancia como investigador con una beca de la DGICYT en el Musée d'Orsay, en París, entre abril y septiembre de 1989.

Estancia como becario de Historia del Arte en la Academia Española de Bellas Artes de Roma durante el curso académico 1991-1992

Estancia como becario emérito por la Escultura en la Academia Española de Bellas Artes de Roma durante el curso académico 2001-2002.

OTROS DATOS RELEVANTES

Co-director, junto al Dr. D. José Martínez Millán, del congreso internacional El siglo de Carlos V y Felipe II. La construcción de los mitos en el siglo XIX, Valladolid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Valladolid. Museo Nacional de Escultura.

Seretario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid durante el curso 1984-1985.

Director del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid entre 1999 y 2001



AULA DE DEBATE

ALBERTO DARIAS

Alberto Darías Príncipe, nacido en San Sebastián de La Gomera, es catedrático de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, centro donde se tituló en Filosofía y Letras, obteniendo en esta facultad el doctorado en Historia del Arte con Premio Extraordinario. Terminada la carrera amplió su formación en la Università Italiana per Stranieri de Perugia (1977), cursó estudios de Historia del Arte y restauración en la Accademia di Belle Arti "Pietro V. Anucci" de la misma ciudad, Arquitectura y Urbanismo en la Facoltà di Architettura della Università di Genova y en el Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, terminando como pensionado en la Academia Española de Roma (1987).

Entre sus líneas de investigación se cuentan: Arquitectura y Urbanismo en Canarias; Iconografía; Arquitectura y Urbanismo en la América postcolonial; Marruecos, arquitectura urbanismo y obras públicas durante el Protectorado español y Patrimonio Histórico. El resultado es un número considerable de publicaciones a través de libros, artículos y folletos.

Le han sido concedidos los premios de investigación Agustín de Bethencourt (Caja General de Ahorros de Canarias), Elías Serra Rafols (Ayuntamiento de La Laguna), Publicaciones del Cabildo Insular de La Gomera y Premio Villa de San Sebastián en la modalidad de Arte.

Ha participado en diferentes restauraciones de edificios religiosos y civiles en el ámbito canario, tanto en la elaboración de la memoria como en el asesoramiento durante los trabajos de la obra. Desde 1992, y aun en la actualidad, dirige y lleva a cabo el Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica en la Canarias Occidentales, siendo requerido en diversas ocasiones como asesor de la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Canarias, ICOMOS España, Diócesis de Canarias y Nivariense, etc.

Es miembro de diferentes instituciones y academias, tanto en el ámbito canario (Instituto de Estudios Canarios (CECEL), Museo Canario, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, etc, como nacionales (Correspondiente de la Real Academia de San Fernando de Madrid, Santa Isabel de Hungría de Sevilla, San Carlos de Valencia o San Telmo de Málaga).

Profesor invitado en distintas universidades, ha impartido cursos en diferentes centros españoles, portugueses, italianos e Hispanoamericanos. Ha ocupado puestos de responsabilidad en instituciones públicas y privadas: Vocal de la Comisión Provincial de Urbanismo de la provincia de Santa Cruz de Tenerife, Delegado Diocesano de Patrimonio, miembro de ICOMOS España, etc. En la actualidad es miembro de la Ponencia Técnica de Arquitectura del Consejo de Patrimonio del Gobierno de Canarias.



MANUEL J. MARTIN-HERNANDEZ

1. Nacido en Las Palmas de Gran Canaria, Islas Canarias, España, en 1954.

Arquitecto por la Universidad de La Laguna en 1977.

Doctor Arquitecto por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en 1984.

2. Profesor de Composición Arquitectónica (Teoría de la Arquitectura) en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Las Palmas (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria) desde 1977, es Catedrático de Universidad desde 1997. Ha impartido también cursos de Historia de la Arquitectura, Intervención en el Patrimonio Edificado, y conducido seminarios de Proyecto Fin de Carrera.

Ha sido Director de la Escuela de Arquitectura de Las Palmas desde febrero de 1999 a septiembre de 2003.

3. Profesor de Programas de Tercer Ciclo, impartiendo los cursos, entre otros:

"Patrimonio Arquitectónico", "Rehabilitación en Arquitectura", "Diseño, Composición y Proyecto", "Dibujo de Arquitectura y Dibujo de Proyecto", "Geometrias del Habitar", "Habitar sin Huellas", "Habitar la Casa en la Modernidad", "La Invención de la Arquitectura", "Trasgresión, Inseguridad, Participación en la Arquitectura Contemporánea. Los años sesenta" de la Universidad de Las Palmas de G.C.

Profesor invitado para impartir otros Cursos de Doctorado en las Universidades de La Laguna y Guadalajara (México).

Ha impartido Cursos y Seminarios sobre "Intervención en el Patrimonio Edificado", "Teoría de la Arquitectura y Proyecto", "Arquitectura del Habitar" o "Arquitectura Contemporánea" en el Instituto de Arquitectura de Moscú (Rusia), el MACSI de Caracas (Venezuela), el CUAAD de Guadalajara y la U. A. de Aguascalientes (México), la Universidad de San Andrés de La Paz (Bolivia), la Universidad de Chile, el Politécnico de Milán (Italia), la GSAP de la *Columbia University* (Nueva York, EEUU), el *IUAV* (Venecia, Italia), el Centro de Formación de la Cooperación Española (La Antigua, Guatemala).

4. Tiene dos sexenios de investigación (1993-1998; 1999-2004).

Visiting Scholar en la *Graduate School of Architecture, Planning and Preservation* de la *Columbia University* (Nueva York, 2003-04) y en la *School of Architecture* de la *McGill University* (Montreal, 2004)

Ha sido miembro de Comisiones del Patrimonio Arquitectónico en representación del Colegio de Arquitectos de Canarias y de la Universidad de Las Palmas de G.C., así como asesor del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de G.C.

5. Publicaciones, entre otras:

5.1. Teoría de la Arquitectura y Proyecto Contemporáneo:

La Invención de la Arquitectura, Ed. Celeste, Madrid, 1997.

La Tipología en Arquitectura / Typology in Architecture, UMI, Ann Arbor (Mi), 2004.

"Antecedentes del Eclecticismo" en *Cuadernos*, n. 3, Sevilla, mayo de 1985.

"El sentido del «proyecto» en la cultura moderna" en *Astrágalo*, n. 3, Madrid, septiembre de 1995..

"Invisible Cities" en AA.VV.: *The City as a laboratory of architectural education*, AEEA/School of Architecture, Copenhagen, 1997.

"La tarea de los arquitectos" en *Basa*, nº 24, Santa Cruz de Tenerife, 2001.

"Alguna idea de ciudad en la crisis del espacio-tiempo", *Urbano*, vol. 7, nº 9, Universidad de BioBio, (Concepción, Chile), mayo de 2004.

"Sobre el lugar en arquitectura", *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura*, nº 4-5, Sevilla, 2004.

5.2. Habitar y Arquitectura Doméstica:

"Ideas acerca del habitar contemporáneo" en López García, J. S. (ed.): *Arquitectura y Urbanismo en Canarias 1968-1998*, ULP GC, Las Palmas de G.C., 1999.

"La pregunta por el habitar moderno", en J. M. Montaner y F. G. Pérez (eds.): *Teorías de la Arquitectura*, UPC, Barcelona, 2003.

"A vueltas con el Habitar" en Manuel Martín Monroy (ed.): *Calidad Ambiental en la Edificación*, Ayuntamiento de Las Palmas de G. C., Las Palmas de G. C., 2005

"Modelos de vivienda" (con Beatriz Guerrero González) en Manuel Martín Monroy (ed.): *Calidad Ambiental en la Edificación*, Ayuntamiento de Las Palmas de G. C., Las Palmas de G. C., 2005

5.3. Patrimonio Arquitectónico y Arquitectura en Canarias:

25 Edificios Históricos (con Saro Alemán Hernández), COAC Demarcación de G.C., Las Palmas de G.C., 1998.

La reconstrucción de los centros urbanos (con J. Busquets, J. Casariego, P. Falini, E. Guerra), Ayuntamiento de Las Palmas de G.C., Las Palmas de G.C., 2002.

Guía del Patrimonio Arquitectónico de Gran Canaria (con Saro Alemán, Juan S. López y Fernando G. Martín), Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de G. C., 2005.

"Eclecticismo y Racionalismos" en AA.VV.: *Introducción al Arte en Canarias. 1. Arquitectura*. CAAM, Las Palmas de G.C., 1997.

"Paisaje urbano y patrimonio" en AA.VV.: *Paisaje y Arquitectura en Canarias*, Cabildo de G.C./Bib. Simón Benítez, Las Palmas de G.C., 2002.

"Sobre la arquitectura del CAAM de Sáenz de Oiza" en AA.VV.: *Sáenz de Oiza. Centro Atlántico de Arte Moderno*, COAC/CAAM, Las Palmas de G.C., 2002.

"Dos momentos en la arquitectura escolar de Canarias", en AA.VV.: *Cultura: Origen y destino del Movimiento Moderno. Equipamientos e infraestructuras culturales 1925-1965*, DCOMOMO, Oporto-Barcelona, 2002.

"Arquitectura doméstica en Canarias", en *Basa* 29, julio de 2006.

6. Ha participado en el montaje de las Exposiciones:

El Cabildo Insular y la Ciudad Racionalista, Excmo. Cabildo Insular de G. C., Las Palmas de G.C., 1987.

La Ciudad de Las Palmas de G.C. y la Cultura Modernista, Excmo. Cabildo Insular de G. C., Las Palmas de G.C., 1989.

Miguel Martín. Arquitecturas para la gran ciudad, CAAM, Las Palmas de G.C., 1995.

7. Ha realizado trabajos sobre el patrimonio arquitectónico, entre otros:

7.1. Co-responsable con Saro Alemán del

"Catálogo de Edificios y Entornos de Interés Arquitectónico de Telde" para el PGOU, Excmo. Ayuntamiento de Telde, 1993.

"Catálogo de Edificios y Entornos de Interés Arquitectónico de Arucas" para el PGOU, Excmo. Ayuntamiento de Arucas, 1994.

"Catálogo de Edificios y Entornos de Interés Arquitectónico del Centro Histórico de Agüimes" para el PERI, Excmo. Ayuntamiento de Agüimes, 1996.

"Inventario del Patrimonio Arquitectónico de Ingenio, Agüimes, Santa Lucía de Tirajana, San Bartolomé de Tirajana y Mogán", Dirección General de Cultura, Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1995-1996.

7.2. Director del equipo para la Revisión del "Catálogo de Edificios y Entornos de Interés Arquitectónico de Las Palmas de G.C." para el POUM, Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de G.C., 1997-1999.

7.3. Director del equipo para la Redacción del "Plan Especial de Protección y Reforma Interior del Entorno de la calle Perojo", desarrollo del POUM, Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de G.C. / GESPLAN, 1998- 2002.

7.4. Director del equipo para la Redacción del "Catálogo del Patrimonio Arquitectónico de Gáldar", Cabildo Insular de Gran Canaria, 2002-2003.



Entidades colaboradoras en la organización del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte

Ministerio de Cultura

Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Ministerio de Administraciones Públicas

Subdelegación del Gobierno en Las Palmas de Gran Canaria

Gobierno de Canarias

Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias

Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas

Dirección General de Cooperación y Patrimonio Cultural

Dirección General de Ordenación y Promoción Turística

Cabildo de Gran Canaria

Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

Consejería de Educación y Patrimonio

Casa de Colón

Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM)

Casa-Museo León y Castillo

Parque Arqueológico de la Cueva Pintada de Gáldar

Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

Concejalía de Cultura, Turismo y Carnaval de las Palmas de Gran Canaria

Ayuntamiento de Telde

Concejalía de Cultura de Telde

Ayuntamiento de Gáldar

Ayuntamiento de la Villa de Agüimes

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Rectorado

Vicerrectorado de Cultura y Deportes

Facultad de Geografía e Historia

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Departamento de Arte, Ciudad y Territorio

GRUPO LOPESAN

D. Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna. Conde de La Vega Grande de Guadalupe.

Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria

Anroart Ediciones

GLOBAL

La Caja de Canarias

Gabinete Literario

JSP

Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, demarcación de Las Palmas

Club de Leones Real Ciudad de Gáldar